EXPERIÊNCIA DO DEVIR.
A CASA ROSA, JUNDIAÍ.

Trabalho Final de Graduação II
ARQUITETURA E URBANISMO

Juliana Morassutti Vilares de Oliveira
Orientação: Hélio Hirao

FCT UNESP
PRESIDENTE PRUDENTE
NOVEMBRO/2018.

AGRADECIMENTOS

Salvo este espaço pra dedicar um breve agradecimento;

Aos meus pais, Edna e Marcos, que mesmo com a incerteza do um futuro longe de casa, me apoiaram, compartilharam da minha felicidade e dos meus anseios durante essa experiência tão profunda, sempre me esperando em casa de braços abertos.

Ao meu companheiro de vida, Carlos Alberto, que, sempre muito querido, jamais mediu esforços pra me ajudar no que fosse possível, independente da situação.

Ao meu professor orientador, Hélio Hirao, que ensinou, aprendeu, participou do processo, respeitando o tempo e evolução de cada um.

E à todas as pessoas que me auxiliaram neste trabalho, cada um com o que podia, entre elas, meu irmão Felipe, que me acompanhou na visita à casa; o diretor da secretaria de patrimônio de Jundiaí, William Soares Paixão, sempre muito solícito; a estudante de arquitetura Ana Isabel Molinari Vieira, que encontrei pelo caminho no tema; o arquiteto e urbanista Pedro Paulino, que mesmo sem ter contato comigo, cedeu os levantamentos técnicos da casa; e a todos que de certa forma fizeram parte desse caminho comigo.

RESUMO

Este trabalho visa refletir sobre o patrimônio presente na cidade atual com auxílio de discussões existentes sobre as práticas de intervenção. Transversalizando-se entre arquitetura e filosofia em sua reflexão e utilizando procedimentos metodológicos com ênfase na psicogeografia e na arquitetura voltada à preservação e incentivo à memória, para promover a salvaguarda e ativação do local: Antiga Casa da Família Malpaga, popularmente conhecida como “Casa Rosa”, construída num período entre 1913 e 1945, na cidade de Jundiaí - SP.

Palavras Chave: Patrimônio, ativação, memória.

SUMÁRIO

1. PATRIMÔNIO E ARQUITETURA p.3
2. CIDADE, MEMÓRIA p.9
3. ATIVAÇÃO E SUBJETIVIDADES p.14
4. OS SITUACIONISTAS p.23
5. DE JUNDIAÍ À CASA ROSA – oficialmente p.27
    5.1 Jundiaí: Breve revisão histórica oficial p.27
    5.2 Jundiaí: Contexto patrimonial p.28
    5.3 Casa Rosa: Informações oficiais p.31
6. DE JUNDIAÍ À CASA ROSA p.33
    6.1 Derivas – contexto p.33
    6.2 A Casa Rosa – por dentro p.45
    6.3 A Casa Rosa – manifestações externas p.51
7. EXPERIÊNCIA DO DEVIR p.53
8. ENFIM, A EXPERIÊNCIA p.56
9. REFERÊNCIA DAS IMAGENS p.79
10. REFERÊNCIAS p.81

1. PATRIMÔNIO E ARQUITETURA

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrcito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p.14).

O trabalho com o patrimônio arquitetônico requer sempre uma parcela de cautela. A cidade passsada está inscrita na cidade presente de diversas maneiras. Tanto o cuidado para que não se apague outros tempos fisicamente espacializados, quanto o cuidado para que não se congele o tempo-espaço como forma de preservação, devem ser levados em consideração. A cidade de outros tempos não pode ser encarada pelas lentes prozaicas que mistificam o passado, deve ser encarada como cidade presente e, ao mesmo tempo, passada.

Evitem dizer que algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. As vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília. (CALVINO, 1990, p. 31).

Figura 01. Teóricos do restauro

Na Figura 1, da direita para a esquerda, é possível encontrar os principais pensadores que elaboraram os princípios clássicos sobre a questão do restauro e formas de se trabalhar o patrimônio na cidade: John Ruskin, Viollet Le Duc, Camillo Boito, Gustavo Giovannoni, Alois Rigel, Max Dvorák e Cesare Brandi. Entre eles, circularam várias correntes de pensamentos, desde as mais conservadoras às mais liberais.

A discussão inicia-se em 1849 com o verbete "A lâmpada da memória" (presente em seu livro The Seven Lamps of Architecture(1)) do inglês John Ruskin (1819-1900), seguindo uma linha preservacionista conhecida como Movimento Anti-Restauração, defendendo ideias de aspecto contemplativo, prezando o respeito à matéria original. Ao longo de sua trajetória envolvendo a restauração, Ruskin acreditava na "alma" do edifício, uma vez que este só ganhava "vida" (adquiria valor) após ter passado por várias gerações, ou seja, ele deveria ser "abençoado" com a pátina (a qual denominava "mancha dourada do tempo"). O inglês considerava impossível restituir uma edificação, pois sua alma era atribuída ao seu autor, portanto caso houvesse uma restauração, uma nova alma lhe era atribuída, criando uma réplica em seu lugar. Um falso histórico.

Contemporaneiamente a Ruskin, na França outras ideias -completamente opostas- eram difundidas por Viollet Le Duc (1814-1879). Em Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au SXIe Siècle(2), Le Duc assume uma postura polêmica de reconstituição de um estado ideal do edifício (ao qual ele poderia nunca ter pertencido), por isso levou o nome de Restauro estilístico, pois visava uma unidade formal e estilística das edificações, buscando um modelo da pureza de estilo permitindo e incentivando uma reconstituição daquilo que ele "teria sido" se na época que foi construído houvesse tecnologia suficiente (o que, para Ruskin, seria dar uma nova alma). Além dessa questão, ele afirmava que o restauro deveria também visar a estrutura portante, compreendendo a concepção de origem para resolver problemas estruturais.

Entre essas duas posturas opostas, com diferentes objetivos no campo da preservação, surgiu uma terceira, que ficou entre as duas anteriores. Camillo Boito (1836 – 1914), na Roma, com I restauratori: conferenza tenuta all´Esposizione di Torino il 7 giugno (3), difundiu ideias que hoje são denominadas de "restauro filológico", enfatizando, sobretudo, o valor documental da obra. Baseou seu trabalho em análises aprofundadas para apreender aspectos formais e ténico-construtivos fundamentados em estudos documentais de observações, levantamentos métricos e fotografias como forma de análise. Ao mesmo tempo que apontava os perigos na teoria ruskiniana pelo fato dela interpretar que o edifício deveria ser deixado à própria sorte e, até se fosse o "seu destino", cair em ruínas, também discordava de Le Duc no que diz respeito a colocar-se na posição do arquiteto inicial, pois neste tipo de restauro apontava os riscos da falsificação, resultando no meio termo, que seria a necessidade de conservação periódica, tentando evitar a restauração, mas nos casos em que ela fosse necessária, admití-la preservando o registro material da memória. Evidenciava também a relevância dos valores estéticos e históricos na obra, concluindo que as vezes eles poderiam ser contraditórios e admitia também que a beleza poderia prevalecer sobre o valor histórico. Assim, Boito enunciou seus oito princípios fundamentais para a restauração (sempre procurando diferenciar as intervenções recentes da

(1) A bibliografia consultada, no entanto, foi: RUSKIN, John. A Lâmpada da Memória. Tradução e apresentação Maria Lucia Bressan Pinheiro; revisão Beatriz e Gladys Mugayar Kühl. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008. - (2) A bibliografia consultada foi a tradução do verbete "Restauração" feita por Beatriz Mugayar Kühl: VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Restauração. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2000.

(3) Aqui adotou-se a tradução feita por Beatriz Mugayar Kühl e Paulo Mugayar Kühl: BOITO, Camillo. Os restauradores. Artes & Ofícios, São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

construção original). Entre eles: Diferença do estilo entre o velho e o novo; Diferença dos materiais de construção; Supressão de linhas ou de ornatos; Exposição das velhas partes removidas na vizinhança do monumento; Incisão, em cada uma das partes renovadas, da data da restauração ou de um sinal convencionado; Epígrafe descritiva gravada sobre o monumento; Descrição e fotografia dos diversos períodos das obras expostas no edifício ou próximos a ele, ou ainda descrições em publicações e a Notoriedade.

Sendo assim, é possível ver, nos princípios de Boito ideias interessantes e presentes até hoje nas maneiras de atuar frente ao patrimônio. No entanto, é preciso manter ainda a cautela inicial, uma vez que cada caso é um caso, promovido pelos seus diferentes contextos, com diferentes públicos e usuários. Não é possível seguir um checklist da restauração para todo e qualquer objeto. As ideias do autor eram novas e marcaram um ponto na história de toda esta discussão, porém se mostram insuficientes em relação às particularidades atuais.

Em seguida, também em Roma, Gustavo Giovannoni (1873 – 1947), através de vários textos(4) tentava afastar a arquitetura do empirismo das Escolas de Belas Artes, para integrá-las às ciências do pensamento crítico. Giovannoni entendia a cidade como um organismo completo, a ser trabalhado inteiramente, abordando a relação entre cidade existente, novas áreas de preservação e zonas de interesse para a preservação de maneira articulada e não como mera oposição. Estabeleceu uma proposta para a sobrevivência das áreas urbanas de interesse para a preservação, preconizando seu estudo minucioso, para chegar a soluções não massificadas e sim, estudadas em cada detalhe, para melhorar condições de salubridade, habitabilidade e circulação. Para ele, as novas edificações, localizadas em determinados trechos, deveriam ser providas de formas simples, não contrastando por cor ou volume, com base na tradição arquitetônica local, podendo assim, se inserir de maneira adequada no ambiente construído. Se declarou contra a arquitetura pseudomedieval, às “fachadas da moda” e aos “ornatos artificiosos”, pois afirmava que se o arquiteto não soubesse fazer com que sua arquitetura contemporânea se inserisse, condizentemente, no contexto historicizado, então era melhor que nem o fizesse, devendo recorrer à forma simples, mais próxima da tradição. A influência de Boito se faz presente em seu trabalho, mas ainda assim, ele foi além e instaurou maior preocupação com o respeito pelas condições de ambientação dos monumentos, ou seja, o contexto da obra.

A discussão continuou na Áustria com Alois Riegl (1858 – 1905) e Max Dvorák (1874 – 1924), onde eram cercados de posturas e práticas voltadas ao refazimento. Em relação ao respeito pelos antepassados e as estratificações da obra, Max Dvorák fundamentou suas ideias em Katechismus památkové péče, 1910(5). O autor condenava propostas que visassem a unidade de estilo (defendida, principalmente, por Viollet-le-duc) e enfatizava a relação do monumento com o entorno, defendendo não apenas o objeto isolado, mas inserido-o no contexto como um todo único, prezando pela harmonia do ambiente em sua integridade, recomendando a preservação da estruturação histórica da cidade. Dvorák condenava transformações e destruições de obras de épocas passadas, pois dizia que isso evidenciava a ignorância e preconceito cultural, uma vez que esses bens eram suportes materiais da memória coletiva. Mesmo na obra em si, não poderia preconizar um tempo em detrimento de qualquer outro, se voltando a uma unidade

(4) A bibliografia adotada foi o livro traduzido por Renata Campello Cabral, Carlos Roberto M. de Andrade e Beatriz Mugayar Kühl: MUGAYAR KüHL, Beatriz (Org.). GIOVANNONI, Gustavo. Textos Escolhidos . Artes & Ofícios, volume 9. 1ª Edição, Cotia SP, Ateliê Editorial, 2013.

(5) Aqui adotada tradução de Valeria Alves Esteves de Lima: DVORÁK, Max. Catecismo da Preservação de Monumentos. Cotia, Ateliê, 2008.

de estilo ou mesmo uma tentativa de retorno ao estado original. Ainda que fosse interesse pessoal, ou demanda da população conservar algum único estilo, eliminando os outros, isso não deveria ser admitido, uma vez que esses vários tempos poderiam ser, mais adiante, importantes para outras pessoas. Ou seja, a conservação era vista como modo de conhecimento. Riegl também tratou do contexto urbano em que as novas obras seriam alocadas, defendendo a ideia do respeito pelo contexto, prezando por diferenciações estéticas e evidenciando a contemporaneidade da intervenção. Propôs as análises dos monumentos divididas em valores de "rememoração" e "contemporaneidade", sendo o primeiro dividido em valor da antiguidade, valor histórico e valor de rememoração intencional e reivindicando para o monumento o eterno presente (do estado original), ou seja, sua preservação, enquanto o segundo (valor de contemporaneidade), teria duas subdivisões: valor de uso e artístico (que tratava-se da integridade do monumento na contemporaneidade).

Por fim, Cesare Brandi (1906 – 1988) em Teoria del restauro(6) reconheceu a peculiaridade da restauração como referência ao "produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte". Havia a necessidade de reconhecimento (ou não) da obra de arte como sendo obra de arte em si (o que dependia do reconhecimento singular que cada indivíduo lhe atribuiria, ou seja, era obra de arte em potência somente), para que a partir daí fossem tomadas decisões adequadas em relação a ela. A restauração deveria articular seu próprio conceito com base no da obra, pois era ela quem condicionava a restauração, não vice-versa. O restauro seria um ato crítico, voltado ao reconhecimento da obra de arte, ao seu texto autêntico, atento ao "juízo de valor" necessário para superar a dialética histórica e estética. Deveria visar o restabelecimento da unidade potencial, sem cometer falso artístico ou falso histórico, assim como não deveria anular nenhum registro da passagem do tempo. A obra de arte deveria ser entendida na sua totalidade mais ampla enquanto o restauro seria considerado como uma intervenção sobre a matéria, mas também como salvaguarda das condições ambientais que asseguravam a melhor fruição do objeto e, por vezes, a espacialidade da obra.

Para este autor, a intenção de voltar ao estado "como era, onde estava" seria a negação do princípio da restauração, uma ofensa em termos estéticos, que colocaria o tempo como reversível e a obra de arte como reproduzível à vontade. A obra, estava sujeita à sua espacialidade, e sua modificação também contaria como ato de restauração, podendo ser positiva ou negativa.

Através da apresentação sintetizada desta linha de diferentes pensamentos controversos, por vezes contrastantes até, é possível entender a confusão contemporanea que envolve o trabalho com o patrimônio. Por vezes, resultando em museificação das cidades (como é o caso do Pelourinho, em Salvador, por exemplo), requalificações, refazimentos... Diversas posturas convergentes são tomadas em relação ao passado especializado nas cidades, poucas delas levam em consideração, efetivamente, o incentivo à memória ou até as próprias pessoas presente ali. Desta forma, essa apresentação inicial não se trata de uma questão burocrática de demonstrar teorias, mas se faz necessária para o entendimento dos pensamentos e práticas atuais que delas derivam. Através desses princípios, surgiram novos meios de se tratar e pensar sobre o patrimônio na cidade contemporânea. A história do homem mostra o seu caráter nômade, apesar de que com o tempo, ele passa a se fixar mais no território por meio da propriedade privada, criando vínculos com as cidades.

(6) Aqui adotada a tradução de Beatriz Mugayar Kühl: BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

Essa característica –do nomadismo- ainda se faz presente, não se vive para as mesmas necessidades sempre, não se é guiado pelos mesmos motivos durante a vida inteira, o ser humano muda, assim como seu contexto e o que não acompanha essa mudança –que nos dias atuais ocorre de maneira extremamente acelerada- se torna obsoleto em seu meio, sem sentido nas cidades, sem utilidade, tornando-se esquecido ou mesmo renegado Não é afirmado aqui que tudo deva ser renovado do zero para ser moldado ao "novo homem ideal", como acreditavam os modernistas, no entanto, a cidade e, principalmente, os patrimônios devem ser repensados para atender às novas demandas da coletividade humana, não negando ou deixando de lado a história, mas atualizando-a para os novos modos de se viver.

Se voltarmos nossos olhos para o contexto nacional a questão é muito nova e, mesmo assim, precisa ser sempre atualizada. As primeiras políticas sobre patrimônio visavam proteger edificações, estruturas e artefatos individuais, todos com caráteres limitados, restringindo o foco aos elementos individuais e eram voltadas à limitação da mudança. No Brasil, os primeiros modelos de proteção ao patrimônio estavam intrinsecamente ligados ao tombamento do bem (instrumento que foi introduzido no país na década de 1930).

Há um incessante conflito, por parte de uma minoria (arquitetos, historiadores etc.) para que se preserve os patrimônios presentes nos espaços urbanos, contra, em muitos casos, o capital privado e o desconhecimento da população em relação às questões patrimoniais. Carlos Nelson Ferreira dos Santos afirma:

> *Do jeito que vem sendo praticada, a preservação é um estatuto que consegue desagradar a todos: o governo fica responsável por bens que não pode ou não quer conservar; os proprietários se irritam contra as proibições, nos seus termos injustos, de uso pleno de um direito; o público porque, com enorme bom senso, não consegue entender a manutenção de alguns pardieiros, enquanto assiste à demolição inexorável e pouco inteligente de ambientes significativos. (SANTOS, 1986)*

Atualmente, encontram-se inúmeros patrimônios tombados, como era comumente acontecer no caso da preservação de monumentos pensados apenas pelo edifício isolado, porém em estado de degradação, como é o caso da própria Casa Rosa (Figura 2). As políticas de preservação ainda sofrem com uma teoria distanciada de suas práticas, pois, a discussão no viés da intervenção patrimonial ainda é muito superficial, deixando com que, muitas vezes, a realidade esteja à mercê da especulação imobiliária, que rege a lógica urbana capitalista, impondo suas forças acima da história.

Figura 02. Casa “abandonada”

2. CIDADE, MEMÓRIA

A lógica capitalista faz com que a cidade seja sinônimo de potencial econômico em detrimento da própria relação com seus habitantes. Isso faz parte do que PALLASMAA (2017) classifica como os dois processos que ameaçam a arquitetura nos dias de hoje: a instrumentalização e a estetização (Figura 3). O primeiro diz respeito à construção de edifícios ou estruturas simplesmente instrumentais, sem qualquer significado mental, apenas para fins úteis e econômicos; enquanto o segundo se refere à fábrica de produzir imagens para seduzir, imagens estetizadas que não têm ligações com experiências existenciais. Ou seja, segundo o autor, se referindo à arquitetura contemporânea, a tendência é de projetar imagens que servem puramente aos olhos, que não estimulam o prazer sensorial e são voltadas ao lucro e à cidade capitalista, esquecendo-se das relações que a arquitetura deve manter com os cidadãos.

A cidade contemporânea se voltou à hegemonia da visão e deixou de lado seus outros sentidos, duplicou as visualidades do mundo através das suas fachadas espelhadas, criou grandes edifícios murados, artrópodes urbanos -prontos para trocar seus exoesqueletos-, sem relação com a rua, cercados em suas próprias estruturas, preservando suas seguranças acima de tudo -literalmente acima-, mas que segurança? (Figura 4).

A estandardização atingiu níveis já imaginados e já denunciados, porém “ignorados” -quando foi que aceitamos isso?-.

O papel da arquitetura não deve se voltar exclusivamente ao preço da terra e do imóvel ou à economia que rege o indivíduo e suas cidades. Atualmente é difícil encarar elementos sem preço, **TUDO TEM PREÇO**. Como é possível discutir a preservação da memória presente na arquitetura, se lembrarmos que isso entra em disputa com o capital incorporador, que impõe sua presença massiva nas cidades? Se torna difícil encontrar arquitetura voltada à valorização da memória, à exteriorização da imaginação e sensações, à arte –elemento in-útil (não gerador de lucro)-, principalmente nas grandes metrópoles e cidades médias.

Figura 03. Cidade da instrumentalização e estetização

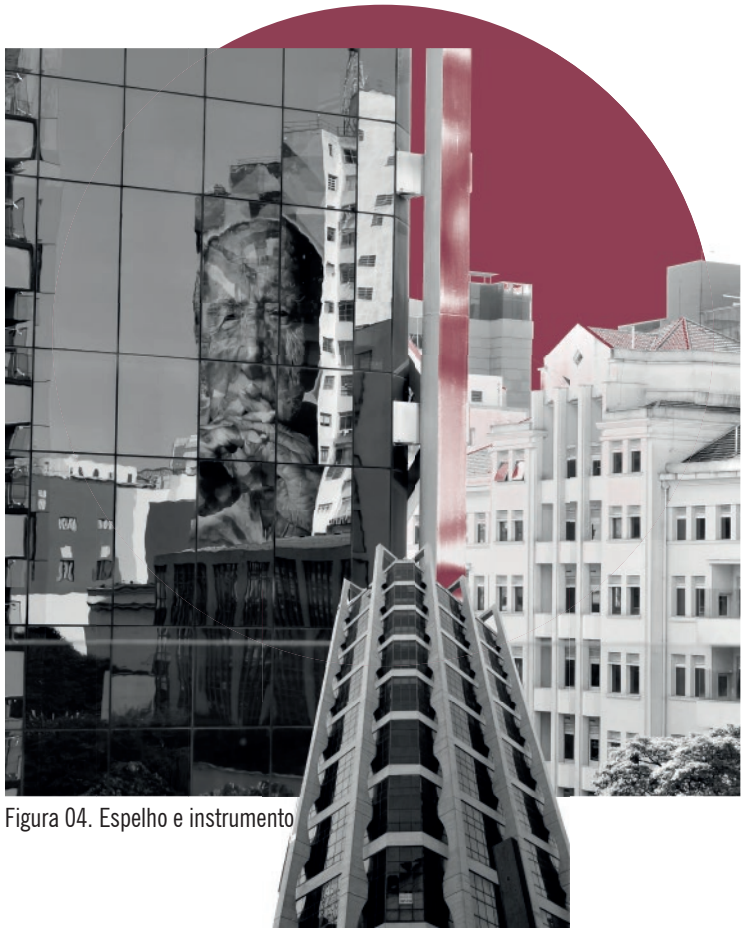


Figura 04. Espelho e instrumento

> *Uma coisa sem preço é um não ser. O que está fora do mercado não tem existência, propriamente falando. Cores, prazeres gratuitos, obras de arte, produtos culturais, são coisas, no fundo, sem preço, lúdicas, insusceptíveis, de marketing, gestos livres... No mundo do lucro e do proveito a produção de signos culturais é uma modalidade de loucura mansa. E como tal tratada. (LEMINSKI, 2011, p. 114).*

Para PALLASMAA (2017) a arquitetura deve ser uma expressão da metáfora vivida, o arquiteto deve articular o encontro entre mundo e mente humana. “Uma verdadeira metáfora arquitetônica é uma entidade extremamente abstrata e condensada, capaz de incorporar uma multiplicidade de experiências humanas em uma única imagem” (p. 91). Como poderia a lógica capitalista, criadora de imagens (por vezes, signos) que tem como objetivo a sedução puramente dos olhos, deixando de lado todas as outras formas de percepção sensorial e a evocação da experimentação completa do local (Figura 5), como modo de concentrar recursos, se conciliar com a metáfora vivida, a qual parte do ponto de vista do ser humano futuro praticante do espaço ao invés do cliente?

> *A própria transparência de uma porta contemporânea reduz o poder de sua imagem; a porta tornou-se janela. Esse é um exemplo da diluição das imagens arquitetônicas, bastante comum no mundo moderno. O piso perdeu sua associação com o solo e se converteu em uma plataforma*

> *artificial que facilita o empilhamento: a cobertura perdeu sua qualidade protetora e se reduziu a um plano horizontal idêntico à plataforma do piso (...) Os produtos contemporâneos do virtuosismo arquitetônico podem nos impressionar, mas de modo geral, carecem da habilidade de comover nossas almas porque sua expressão está desvinculada dos fundamentos existenciais da experiência arquitetônica. A forma arquitetônica perdeu seu fundamento ontológico e converteu em ofício de invenção formal. (PALLASMAA, 2017, p. 104).*

A partir de tais inquietações sabe-se da necessidade do incentivo às arquiteturas voltadas à valorização da memória, principalmente sobre os patrimônios existentes nas cidades. Desta forma, é introduzido ao debate MUÑOZ VIÑAS (2004), que através de todos os princípios clássicos travados no passado, apresenta as Teorias contemporâneas da restauração -no plural pois são múltiplas-, as quais, diferentemente dos princípios clássicos que se impõem, individual e canonicamente, elas se baseiam em diversas discussões simultâneas, pensamentos e pontos de vistas concomitantes, que podem se agregar, se transversalizar e constantemente se encontrar em processos de mutações. Ao expressar suas ideias no livro Teoría contemporânea de la Restauración o autor precisa o conceito restauração como a atividade que pretende devolver a um estado anterior os traços perceptíveis de um bem determinado e apresenta esses traços não apenas como visíveis, mas subjetivos, estabelecidos pelas pessoas, ou seja, valores “simbólicos” convencionais, acordados por grupos de pessoas -em alguns casos somente por uma pessoa-. Sobre esses objetos incidem valores que na verdade correspondem a sentimentos, crenças ou ideologias, ou seja, aspectos imateriais.

> *Sobre estos objetos se vuelcan unos valores que en realidad corresponden a sentimientos, creencias o ideologías, es decir, a aspectos inmateriales de la realidad. Es una manera de hacerlos tangibles, de manifestarlos de forma sensible -y el propio acto de la restauración es una forma de expresar una actitud hacia esos sentimientos o ideologías. Se puede decir que los objetos de Restauración son signos de aspectos intangibles de una cultura, de una historia, de unas vivencias, de una identidad; signos especialmente privilegiados por un colectivo (una nación, un grupo de naciones, un pueblo, una ciudad, una familia, un club de baloncesto) o incluso por un solo individuo. Los objetos capaces de representar algunos de estos aspectos son conservados y restaurados. Puesto que esa capacidad de representación es convencional, no hay ningún rasgo material u objetivable que los señale. (MUÑOZ VIÑAS, 2004, p. 40).*

Deste modo, ele classifica objetos que visam a restauração aqueles que têm a soma de alguns “valores”, ou seja, os bens que são destinados à restauração não têm em comum características materiais, mas sim sujeitos que projetam sobre ele algum valor simbólico, que pode ser social ou pessoal, geralmente diferente do proposto quando o objeto foi produzido

(assim como a produção secundária (CERTEAU, 2003) que será abordada mais a frente), o que muito se assemelha aos princípios de Brandi, quando este afirma que a obra de arte é apenas potencialmente e só o pode ser considerada como obra de arte (ato) a partir do momento que lhe é concedida um (ou mais) valor(es), interpretação(ões) por parte dos diferentes espectadores. Além desse valor social ou pessoal, MUÑOZ VIÑAS (2004) também cita um valor histórico. Assim, a possibilidade de considerar um objeto como patrimônio, bem cultural, bem histórico ou objeto de restauro é a soma desses valores (social, pessoal e histórico) e prossegue afirmando que para que o objeto deva ser submetido a um tratamento de restauro (seja através de conservação, preservação ou restauração) deve haver um dano real ou potencial pelo qual esse tratamento venha a sanar -através de atividades materiais, processos técnicos, destinados a melhor eficácia simbólica e historiográfica, no caso de uma restauração-.

Nos princípios clássicos, vê se um apego e desejo de conservação/manutenção muito forte com a identidade do edifício, mas não é claro o que garante essa identidade. Para RUSKIN (2008), por exemplo, apegado a uma ideia mais espiritual, o que lhe confere tal identidade é o “estado primeiro”; como o edifício foi pensado e construído por seu criador e todas as medidas de intervenção devem visar a permanência desse estado, enquanto que para LE DUC (2000), a identidade do edifício é baseada num “estado utópico”; o qual ele pode nunca antes ter vivenciado, assim, para ele, qualquer forma de intervenção deve se basear na unidade de estilo, além da melhoria com base em possibilidades contemporâneas, realizando uma reformulação idealizada do projeto.

Figura 05. A memória

Além de ser o mais atual de todos os princípios clássicos, Cesare Brandi pode ser classificado como o que possui ideias mais próximas e cabíveis neste trabalho, uma vez que suas discussões também, de certa forma, vão de encontro às discussões contemporâneas, pois para ele, o projeto deveria articular seu conceito com o conceito da própria obra, ou seja, diferentemente dos outros autores, a intervenção não tinha um caráter definido a priori (como restaurar a obra em seu estado primeiro (Ruskin), por exemplo), a forma com a qual seria realizada e seus principais focos se davam em função do estudo individual do próprio objeto, onde não havia instância definida antes dessa análise. BRANDI (2008), como dito anteriormente, afirmava que a obra de arte deveria ser entendida em sua totalidade mais ampla e deveria ser considerada em função do reconhecimento que os indivíduos singulares à atribuíssem, de modo a ser uma obra de arte, como matéria, apenas potencialmente, ou seja, apesar de ter condições de ser algo além da pura matéria, a obra de arte só se torna de fato obra de arte (ou seja, ato, ao invés de potência) com os reconhecimentos singulares que lhes são atribuídos pelos diferentes indivíduos, assim como é também colocado por MUÑOZ VIÑAS (2004), quando este fala dos traços/valores simbólicos. Com isso em mente, BRANDI (2008) conclui que o projeto de intervenção visaria principalmente o reestabelecimento da unidade potencial, de modo a assegurar novas interpretações, possibilidades de novas obras de arte na forma de ato.

Enquanto os atuais prédios espelhados refletem a duplicação dos signos mercadológicos, as antigas construções nos reconciliam à imaginação, nos remetem às variadas histórias e possibilidades do que um dia o local pode ter sido, ou seja, são possuidoras de unidades potenciais. A conservação dos elementos históricos edificados garante a preservação dos suportes materiais da história coletiva, possibilitando, inclusive, a associação com a contemporaneidade, por meio de projetos de intervenção. Em função disto percebe-se a necessidade de um novo modo de atuação em relação ao patrimônio que se diferencia dos princípios clássicos, assim insere-se na discussão o conceito da ativação dessas edificações presentes no contexto urbano.

3. ATIVAÇÃO E SUBJETIVIDADES

Os movimentos que ocorrem na cidade, assim como os inúmeros agentes que nela atuam transformam-na a todo momento. A relação do indivíduo com o espaço é garantida através de diferentes experiências. Observa-se no contexto urbano diversas territorialidades (Figura 6) simultâneas, entrecruzadas, que não são demarcadas por instrumentos físicos, mas sim compostas por espaços relativos, e se articulam com outros espaços, assim como fluxos;

> *O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente 'em casa'. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 388).*

Como exemplo podemos citar o fato das novas "cidades muradas", os muros dos condomínios existem para separar, neste caso sim, fisicamente, diferentes agentes do espaço urbano: os cidadãos que vivem na cidade e os homens que preferem se isolar (quando lhes convém), compondo diferentes territorialidades, que aqui começam na delimitação, na separação física e não se limitam a ela, mas transferem-se através da noção da "necessidade" de separação entre os "diferentes", remetendo a inferioridade do -outro-, numa relação hierárquica de "melhor ou pior socialmente", quase como se dissesse -implicitamente- **"você é pior, aqui não entra"**.

Figura 06. Múltiplas territorialidades

Não são necessários muros para que as disputas territoriais nestes espaços sejam percebidas, em muitos casos, apenas a presença do diferente (aqui pode ser representado na imagem dos sujeitos excluídos, que ocupam a cidade de maneira 'imperceptível", ou por melhor dizer, ignorada) já causa impacto negativo (seja repulsa, medo etc.), fazendo com que o cidadão, inserido numa cultura dominante, evite o contato e, por assim dizer, o próprio espaço. A disputa pela territorialidade, ocorre de maneira silenciosa, marcada por -micro- singularidades e detalhes distintos. Em "Cartografias da ação as grafias [im]possíveis no território usado das cidades contemporâneas" PORTELA (2013) ao relatar a dinâmica de grupo com objetivo de encontrar o espetáculo na cidade de Salvador, relata:

> *Todos, sem exceção, fomos atravessados pelo medo. Vivenciamos o sentimento de insegurança e isso virou uma questão: qual seria o perigo imaginado e/ou real dos espaços públicos degradados pelo abandono de uns e da apropriação de outros? Como "isso" atravessava nossos corpos, o quanto "disso" estava dentro dessa máquina midiática de produção do sentimento da insegurança? Atravessávamos ruas, algumas tomadas por usuários de crack, em outras nós éramos seres que não combinavam com o lugar, e muitas pessoas avisavam: "Vocês sabem por onde vão? Cuidado! Não sigam por aí". Mas passávamos (coração: Tum, Tum, Tum) e começamos a descobrir as "desculpas" que nos permitiam passar e chegar aos lugares e praticar o espaço, desculpas essas que se transformaram em senhas passadas de uns para os outros: "Sou amigo do Paulo Rasta", "Estou indo para a Marinalva"(...). (PORTELA, 2013, p. 27).*

Mas o que ocorre nas territorialidades? Como acontece essa apropriação de uns e abandono de outros? O que é "isso" que "atravessa nossos corpos"?. Essas territorialidades compõem associações estéticas, culturais etc. que coordenam comportamentos sociais dos indivíduos -é importante aqui destacar que a noção de "indivíduo" já traz consigo, intrinsicamente, a cultura dominante: o indivíduo é resultado da produção de massa-, mas apesar disso, as territorialidades ainda podem se desterritorializar, ou seja, se associarem às linhas de fuga, desviar seus cursos e se destruírem (apesar do capitalismo estar sempre em busca das reterritorializações a partir do controle das pulsões processuais que trabalham a sociedade, como afirma GUATTARI; ROLNIK (2013) p.388).

Os códigos sociais associados ao conteúdo midiático imposto nos fazem crer na cultura do medo, sendo "o outro" sinônimo de perigo (mas para quem?). Claramente o cidadão médio (que trabalha, anda pelos espaços públicos -sempre pelos mesmos caminhos-) predominante nas cidades, está propenso a crer no perigo derivando do "outro" (o morador de rua, o usuário de drogas, a criança pedindo dinheiro no semáforo) acreditando, muitas vezes que a "extinção" desse outro poderia ser a solução (ou ao menos, uma eliminação do campo de vista de seu cotidiano), caso que ocorre muitas vezes mascarado por um discurso higienista.

Esses códigos estão instituídos na "sociedade capitalística" analisada por Félix Guatarri (2013), a qual não funciona simplesmente no registro dos valores de troca, ela se baseia, principalmente, no controle da subjetivação e na devoção de paralisar os processos de singularização. Isso é realizado através da "cultura de massa" que produz indivíduos normalizados (Figura 7) e interligados através de sistemas hierárquicos, de valores e de submissão

"A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala, etc." (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 42). Através dessa cultura de massa, a subjetivação da cultura capitalística se baseia na produção de subjetividade social, que pretende garantir a hegemonia dos indivíduos e é oposta aos processos de singularização, que seria a ideia da possibilidade de desenvolvimento de subjetividades singulares:

> *Uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos. (GUATARRI; ROLNIK, 2013, p. 22).*

As territorializações não são somente produtos dessa sociedade capitalística, elas são incentivadas, instigadas e perpetuadas por ela. As micropolíticas, as micro-resistências, não são incentivadas, muito pelo contrário, são barradas e submetidas à essas subjetivações. GUATARRI (1996) utiliza como grande exemplo de subjetividade social os jovens em seus walkmans andando pelas ruas -hoje podemos substituí-los, em analogia, pelos smartphones- retratando o nomadismo juvenil, a sua falta de singularidade em relação à terra natal: suas origens, sua história "os ancestrais seguiram seus caminhos e morreram sem saber porquê, do mesmo modo como eles próprios desaparecerão. Eles têm uma residência atribuída em uma trajetória sócio profissional pré-determinada; mas esta é uma situação compartilhada pelos privilegiados e não privilegiados" (p. 293). Na sociedade onde tudo circula, as redes de informações tornam-se cada vez mais intensas, ao mesmo tempo atenuam-se as diferenças entre pessoas e estados das coisas. Atualmente, por exemplo, é comum encontrar pessoas/figuras públicas chamadas "influenciadoras(es) digitais" nas redes sociais, as quais ditam como se vestir, produzir, andar, aonde ir, o que comprar etc. transformando grande parte de seus "seguidores" nos mais estandardizados possíveis assim como na ideia da Cidade Genérica apresentada por KOOLHAS (2007), onde tudo é fácil, não necessita de manutenção, se ficar velha, renova-se, tal qual um estúdio de Hollywood que pode produzir toda semana uma nova identidade "é um lugar de sensações tênues e distendidas, de emoção escassas e distantes, discreto e misterioso como um grande espaço iluminado por um candeeiro de mesa-de-cabeceira. Comparada com a cidade clássica, a Cidade Genérica está sedada" (p. 37).

A ordem capitalística incide nos modos de temporalização. Ela destrói antigos sistemas de vida, ela impõe um tempo de equivalências, a começar pelo assalariamento através do qual ela valoriza diferentes atividades de produção. As produções que entram nos circuitos comerciais, as produções de ordem social ou as produções de alta valorização são, todas elas, sobrecodificadas por um tempo geral de equivalência (...) Todos esses sistemas de medida de equivalência do tempo, interiorizados, não são apenas um fato subjetivo, mas também um dado de base da formação da força coletiva de trabalho e da formação da força coletiva de controle social (...) Hoje, todas as relação com o espaço, com o tempo e com o cosmos tendem a ser completamente mediadas pelos planos e ritmos impostos, pelo sistema de enquadramento dos meios de transporte, pela modelização do espaço urbano, do espaço doméstico, pela tríade carro-televisão-equipamento coletivo, e assim por diante. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 53).

Figura 07. Subjetivação capitalística sobre os indíviduos.

Em A Restauração da Paisagem Urbana, que, apesar de ser publicado em 1996 surgiu de uma conferência em 1991, (quase vinte anos se passaram) Guatarri ainda conversa contemporaneamente com seu leitor, principalmente quando diz que devem ser evitadas as drogas que os torna passivos, entre elas: heroína, crack, tranquilizantes, comprimidos para dormir, televisão, álcool, idolatria nos esportes etc. (hoje podem ser adicionados principalmente os conteúdos provenientes das mídias sociais).

Contudo, a produção de subjetividades (individuais ou coletivas) ainda pode existir em meio à cultura hegemônica capitalística, cada ser humano possui um modo único de lidar com o que lhe é imposto, sua relação com o espaço, tempo, pessoas, elementos, formas etc. ainda pode ser única.

Essas formas de resistências se sustentam em planos menores e intensivos, na multiplicidade e fluidez das linhas virtuais (Figura 8) -potências, conexões fluidas, imanentes, coexistentes- com as quais deixamos nos transpassar e sermos transpassados, as formas de resistências estão nos afetos, nos encontros: nas singularizações subjetivas.

As subjetividades hoje são relacionadas às subjetividades capitalísticas, ou seja, à produção de subjetividades em escalas planetárias. E surge daí a necessidade de reapropriação delas, o que pode ser feito através das singularizações subjetivas, ou como Félix Guattari também propõe, das: Revoluções moleculares, configuradas como resistências: as tentativas de produzir modos de subjetivações originais e singulares.

Figura 08. Linhas virtuais

A revolução molecular consiste em produzir as condições não só de uma vida coletiva, mas também da encarnação da vida para si próprio, tanto no campo material quanto no campo subjetivo. O que estou chamando de processos de singularização é algo que frusta esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam de todos os lados. (...) O traço comum entre esses diferentes processos de singularização é um devir diferencial que recusa a subjetivação capitalística. Isso sente por um calor nas relações. Por determinada maneira de desejar, por uma afirmação positiva da criatividade, por uma vontade de amar, por uma vontade de simplesmente viver ou sobreviver, pela multiplicidade dessas vontades. É preciso abrir espaço para que isso aconteça. O desejo só pode ser vivido em vetores de singularidade. (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p. 55).

As subjetividades são compostas por linhas duras (ou molares), que correspondem a identidade do sujeito e parte de uma lógica binária (sexo, gênero, estado civil); linhas flexíveis (ou moleculares – daí a "revolução molecular"), as quais criam possibilidades de afetamento, criando zonas de indeterminação, de onde podem surgir -por afetamento- revoluções moleculares, dando origem à novas subjetividades originais e singulares; além das linhas de fuga, que ao se convergirem, geram o novo (Figura 9). Portanto, em busca de linhas flexíveis e linhas de fuga, procuramos aqui os movimentos de resistência, para que, em virtude delas, a ativação do espaço urbano seja iniciada.

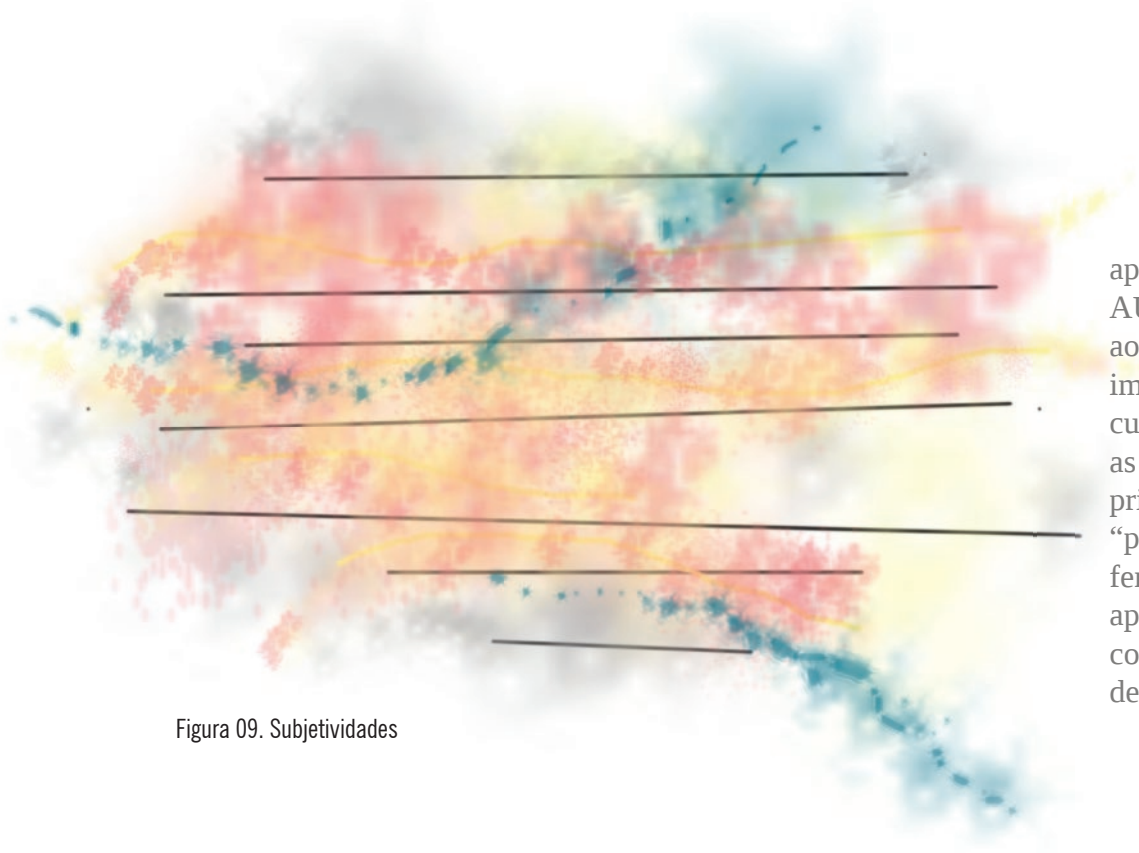


Figura 09. Subjetividades

Deleuze e Guattari apontam três tipos de linhas que compõem nossas relações: as de segmentaridade dura, características dos grandes conjuntos molares ou estratos, como as classes sociais e os gêneros; as de segmentaridade maleável, caracterizadas por relações moleculares de desestratificações relativas, com velocidades acima ou abaixo dos limites da percepção, e que, ao contrário dos grandes movimentos e cortes que definem os estratos, compõem-se de elementos rizomáticos, esquizos, sempre em devir, fluxos sempre em movimento que retiram o homem da rigidez dos estratos; e as linhas de fuga, que se caracterizam por uma ruptura com os estratos ou sua desestratificação absoluta. (CASSIANO; FURLAN, 2013, p. 373)

Em busca da virtualidade das linhas de fuga, há uma apropriação e correlação -realizada pela autora- de CERTEAU (2003) e sua ideia de produção secundária (relacionada aos processos de utilização/apropriação), ou seja, as imagens impostas pelas elites produtoras de linguagem -gerando as culturas "populares"- que nem sempre são apreendidas com as mesmas intenções com que foram disseminadas, a apropriação -ou reapropriação- por meio dos usuários instaura um "presente relativo" a um momento e lugar, estabelecendo diferentes relações entre os interlocutores. Como exemplo, ele apresenta a questão da linguística: o ato de falar não significa conhecimento da língua e pode resultar em "novos produtos" dela.

> *Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da "vigilância", mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também "minúsculos" e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que "maneiras de fazer" formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou "dominados"?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política. Essas "maneiras de fazer" constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural. (CERTEAU, 2003, p.41).*

Coexistindo com a elite produtora da cultura de massa, há uma marginalidade -parâmetro com as linhas de fuga prontas para realizar as revoluções moleculares-, que atualmente, é composta pela maioria quantitativa, que realiza a produção secundária, as singularizações, ou como define CEARTEAU (2003, p. 45) "produz uma atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada (...) essa marginalidade se tornou maioria silenciosa". Essa maioria não é necessariamente composta por grupos homogêneos, mas é relativa às situações sociais e relações de forças. Essas práticas marginais para tirar partido dos mais fortes resultam em uma "politização das práticas cotidianas", ou seja, são formas de resistências, resultadas das formas de apropriação/reapropriação de linguagens e sintaxes prescritas.

Para tal, uma forma de percepção, trabalho e incentivo às revoluções moleculares e produções secundárias é o conceito da ativação do espaço urbano.

As cidades não devem se restringir às "culturas de massa" ou "subjetivações capitalísticas" -imposições que visam a hegemonia- e nem a outros tempos, pois quando não acompanham as solicitações do homem contemporâneo acabam fadadas ao insucesso (como obras tombadas que são abandonadas e se degradam com o tempo) ou, como ocorre muitas vezes, a museificação das cidades -fenômeno que atende ao espetáculo urbano e consiste no "congelamento", principalmente, de centros urbanos, deixando de lado as demandas locais e visando questões turísticas causando gentrificações, como no caso do Pelourinho em Salvador, onde se observa um exemplo claro de revitalização (oposto à ativação).

> *O projeto, dito de revitalização, do Centro Histórico de Salvador (Pelourinho), por exemplo, literalmente "limpou" o sítio histórico ao expulsar seus habitantes e suas respectivas práticas cotidianas populares e substituí-las por simulacros culturais turísticos. (...) A nova vitalidade inventada para turistas, com baianas fantasiadas para fotos e rodas de exibição de capoeira regional, é totalmente artificial, cenográfica. O projeto faz parte de um contexto político específico, mas se insere em uma estratégia de marketing genérica que visa construir uma nova imagem urbana (no caso, da primeira capital do país), que estaria a princípio ancorada na valorização da sua "identidade" cultural singular. (JACQUES, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/04.042/3156>. Acesso em 10/06/2018).*

CERTEAU (2003) propõe também o conceito de lugar e espaço, onde o primeiro se refere à ordem pela qual se distribuem elementos nas relações de coexistência, uma configuração instantânea de posições e tem como base a estabilidade, enquanto o segundo leva em consideração vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável do tempo, tem como base o cruzamento de móveis "o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos" (p. 202). Os projetos atuais ditos de revitalização e requalificação são realizados de forma impositiva, em que a base principal é o "saber maior" do arquiteto que está acima do próprio contexto local, da própria população e suas questões arraigadas e intrínsecas ao espaço, ou seja, esses projetos realizados em função do lugar, diferentemente da ativação -que se opõe a esse modo de pensar (e praticar) arquitetura- a qual parte da experiência empírica, do que se pode "tirar" do espaço (lugar praticado) e suas diversas apropriações por meio dos que ali atuam, a polivalência de seus programas conflituais e proximidades contratuais, em que a compreensão não provém, apenas, de levantamentos cartográficos tradicionais, mas sim da imersão no local. A ativação se baseia no espaço e nas pessoas que o utilizam, nas frestas e pegadas que elas ali imprimem. O papel deste modo de atuação não visa, somente, o resultado final, mas, acima de tudo, o processo, a ativação das linhas flexíveis, a proposição de produção através do engendramento das linhas de fuga, a potência multiplicada e transformada em ato, a possibilidade do encontro, da transversalidade proposta por afetamentos, o desejo -não como falta, mas como movimento, a produção de produção envolvendo não somente a atuação da equipe técnica, mas também dos usuários que vivenciam o espaço, para que desta forma, o contexto e a experiência crie o projeto: a revolução molecular.

> *Sugiro que, no momento em que se buscam estabelecer programas para cidades novas, para renovação de áreas antigas ou para reconversão de áreas industrializadas, possam ser estabelecidos importantes contratos de pesquisa e experimentação social, não apenas com cientistas sociais, mas também com os futuros usuários dessas edificações, de modo a se estudarem as possibilidades de novos estilos de vida doméstica, novas práticas de vizinha, educação, cultura, esporte, cuidados com as crianças e idoso, pacientes etc. De fato, os meios para se mudar de vida e criar um novo estilo de atividade, ou seja, novos valores sociais, estão bem ao alcance da mão. (GUATTARI, 1996, p. 298).*

Como referência de ativação, é possível citar o grupo Raumlabor, que afirma não "resolver problemas", como é uma das descrições mais difundidas no meio profissional atual, mas sim iniciar processos os quais, dão aos usuários a possibilidade de saber, entender e usar a cidade e suas dinâmicas e possibilidades. O processo projetual é descrito por eles a partir da identificação das localidades urbanas problemáticas, seguida de estudo das camadas históricas do contextos e conjuntura para, por fim, propor e realizar eventos públicos e ações efêmeras de construção, onde há interação do público com uma arquitetura que pretende se mover, se modificar, atendendo novas

necessidades de lugares e matérias disponíveis, mas subutilizados.

Outro exemplo válido a ser mencionado, é a Vila Itororó (Figura 10), em São Paulo, a qual com a morte de seu idealizador, foi concentrando maior número de ocupações até que, em 2006, foi decretada área de utilidade pública e desapropriada pelo Governo do Estado para "fins culturais", ou seja, ignorando toda a vida já presente no espaço, levando em conta somente suas questões construtivas, ou seja, apenas o lugar, não o espaço.

Contudo o projeto de intervenção realizado através de uma parceria entre a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e o Instituto Pedra resultou num processo em que o grupo atuou e transformou o espaço em um "laboratório experimental pronto para ativar espaços urbanos". Deste modo ao mesmo tempo que os prédios estão passando por um processo de intervenção o canteiro de obras é utilizado pela comunidade de forma participativa, através de um centro cultural temporário, em que, concomitante às obras, há atividades para a comunidade de forma a integrá-la ao processo projetual e a sua construção, pretendendo assim, através da experiência em tempo real, ativar o espaço antes mesmo da finalização do projeto.

A Vila contempla uma agenda cheia de atividades que incluem os antigos moradores, vizinhos e pessoas interessadas no espaço. Promove a memória através da divulgação de sua história, mas também promoção de novos valores simbólicos. Não se tratando de um processo de restauração baseado nos princípios clássicos voltados unicamente a estrutura do edifício -seja para reconstituir seu estado original, seja para remodelá-lo a um estado "ideal"- o projeto de ativação instaurado promove a atividade, incentivo às singularidades marginalizadas até então, opondo-se à "cultura de massa" passiva, juntamente com a população que será usuária do espaço, deixando de lado a hegemonia técnica disseminada nos princípios clássicos. É uma micro resistência especializada, através de sua cozinha pública, galpão de oficinas etc. "Se a Vila Itororó foi um lugar de moradia e lazer e, hoje, está esvaziada dos seus moradores, a principal questão que vem à tona é como ela pode voltar a ser habitada. De que formas é possível estar presente neste local, respeitando a sua escala doméstica original? Que usos guardam as tipologias arquitetônicas?" (Vila Itororó – Canteiro Aberto: Como Habitar a Vila. Disponível em: http://vilaitororo.org.br/como-habitar-a-vila/. Acesso em 22/06/2018).

Figura 10. Vila Itororó-SP

4. OS SITUACIONISTAS

Considerando as resistências que se procura nos espaços urbanos, na sociedade e nas pessoas, a procura das linhas flexíveis e, inclusive, das linhas de fuga, é necessário pensar também como fazer parte desta resistência, não apenas procurá-la no espaço, mas tornar-se parte dela. A partir daí há o questionamento: como tratar de diferentes modos de produção e reproduzir (na área: arquitetura) os mesmos modos impostos por anos de graduação? O estudo na escala aérea: o Google maps como forma de produção cartográfica, a única visita a campo -no máximo de um período (4 horas)-: a produção de reprodução.

Sendo assim a busca por apreensão do local foi realizada através do que os Situacionistas chamavam de derivas urbanas, ou seja, com o objetivo de afetar-se e ser afetada, na intenção de encontros de linhas de fuga, transformação de potência de virtualidade em ato. A aproximação se deu através do contato com o local, procurando encontrar as singularidades e formas de resistências e talvez as subjetividades -não capitalísticas-.

A psicogeografia é o "Estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos" (I.S, 1958A. In: JACQUES, 2003, p. 65). Esse termo é originado pelo movimento Internacional Situacionista, que era composto por um grupo de artistas, pensadores e ativistas, que durou entre 1957 a 1970 e:

> *Lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. O principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da cidade social, principalmente na cultura. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes no meio urbano como território de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna. (JACQUES, 2003, p. 13).*

Figura 11. The Naked City. Fonte: Lipstickpoon.

A deriva, por sua vez, segundo DEBORD (2003) está ligada ao reconhecimento de efeitos de natureza psicográfico (comportamentos e emoções dos indivíduos no ambiente), assim como a um comportamento lúdico/construtivo e tem suas origens ligadas a três momentos de crítica ao urbanismo moderno, segundo JACQUES (2004):

> *1. Flanâncias (meados e final do século XIX e até início do século XX): que corresponde as flanâncias urbanas, a investigação do espaço urbano pelo flâneur (que, do francês, significa "errante", "vadio", "caminhante" ou "observador", proposta por Baudelaire e analisada por Walter Benjamin nos anos 1930;*
> *2. Deambulações (1910 até 1930): que era ações de dadaístas e surrealistas e propunham deambulações urbanas por lugares banais;*
> *3. Derivas (1950 até 1960): que correspondia ao pensamento urbano dos situacionistas, onde havia uma crítica ao urbanismo e desenvolveu a noção da deriva urbana como "errância voluntária pelas ruas". Dando base para autores como Debord, entre outros.*
> *O denominador comum entre esses artistas, e suas ações urbanas, seria o fato de que eles veem a cidade como campo de investigações artísticas aberto a novas possibilidades sensíveis, e assim, possibilitam outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras ou experiências. Diferentemente dessas abordagens, a deriva situacionista não pretendia ser vista como uma atividade propriamente artística, mas sim como uma técnica urbana para tentar desenvolver na prática a ideia de construção de situações através da psicogeografia. A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação do andar sem rumo. (JACQUES, Paola Berenstein, Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas. 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>. Acesso em: 14 jan. 2018).*

O método consiste em representações dos processos guardados no inconsciente, utilizando-se de elementos das ciências que buscam entender os homens (como psicologia, antropologia etc.). Assim, pode ser sintetizado como um processo de reconhecimento urbano dado pela experiência e vivência do espaço. Este modo de compreender o espaço ocorre por meio de uma imersão nele, como discorre CARERI (2013) chamando esse processo de imersão de "transurbância", que pode ser entendido como uma progressão no espaço sem a noção de hierarquia, ou seja, a penetração no espaço em sua integridade, inclusive nos locais "não permitidos", locais onde as pessoas têm medo de andar, para que, deste modo, possam se produzir os cartografias como mapas psicogeográficos, que diferem da cartografia convencional, pois são feitos de modo não prescritivo e constituem parte importante do processo projetual como um todo, não apenas uma fase que antecede o projeto. Devem ser realizadas com uma leitura que não considera apenas a estática da produção do espaço, mas mapas de leituras "sociais", como é o caso do The Naked City (Figura 11), em que Guy Debord produz uma cartografia com 18 recortes de mapas convencionais da cidade de Paris, realocados em diferentes posições de suas originais, que representam "atmosferas" definidas não por fronteiras administrativas, mas por afetividade dos moradores, além das setas, que representam eixos principais de passagem que conectam as diversas ambiências.

A Internacional Situacionista (IS) era contra o movimento moderno o qual tinha como parâmetro o homem ideal e não se aprofundava na individualização, tornando-se um movimento funcionalista, que ignorava a função psicológica do espaço. Eles acreditavam também que era a própria sociedade que deveria modificar a

Figura 12. O caminhar

arquitetura “quando os habitantes passassem de simples espectadores a construtores, transformadores e ‘vivenciadores’ de seus próprios espaços, isso sim impediria qualquer tipo de espetacularização urbana” (JACQUES, 2003, p. 20). O método proposto pelos seus integrantes se baseava no estudo das relações psicológicas entre pessoas e o lugar, a influência que um causa sobre o outro “As pessoas se sentem melhor em certos espaços. Ou em outras palavras, certos espaços se distinguem dentro do espaço maior onde se situam as pessoas e, ao se distinguirem, se tornam percebidos de maneira diferente” (CASTELLO, 2007, p.12).

O pensamento urbano situacionista pretende construir situações, ou seja, “um momento de vida concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (I.S, 1958a. In: JACQUES, 2003, p. 65).

> *Os situacionistas substituem o caso das errâncias surrealistas por uma construção das regras do jogo. Jogar significa sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras, libertar a atividade criativa das construções socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social. Na base das teorias dos situacionistas havia a aversão pelo trabalho e a suposição de uma iminente transformação do uso do tempo na sociedade: com a mudança dos sistemas de produção e do progresso da automação, ter-se-ia reduzido o tempo do trabalho a favor do tempo livre. [...] se o tempo do espairecimento se transformava cada vez mais em tempo de consumo passivo, o tempo livre tinha de ser dedicado ao jogo, tinha de ser um tempo não utilitarista, mas lúdico. Por isso, era urgente preparar uma revolução fundada no desejo: procurar no cotidiano o desejo latente das pessoas, provocá-los, reativá-los e substituí-los por aqueles impostos pela cultura dominante. Assim, o uso do tempo e o uso do espaço escapariam às regras do sistema e chegariam a autoconstruir novos espaços de liberdade. (CARERI, 2013, p. 97-98).*

APROXIMAÇÃO

5. DE JUNDIAÍ À CASA ROSA - OFICIALMENTE

Para realização do trabalho, como forma de compreensão e apreensão do local a autora optou inicialmente por levantar dados históricos da cidade, as formas de lidar com o patrimônio que ocorrem no contexto local, o histórico oficial da edificação, para que após isso, fossem realizados levantamentos psicogeográficos através de derivas.

Figura 13. Localização da Casa no centro. Fonte: Google Earth com produção autoral.

5.1 Jundiaí: Breve revisão histórica oficial

A cidade de Jundiaí está localizada no estado de São Paulo, próxima à capital (57 km). Possui uma área de 431,2 km² e população estimada em 409.497 habitantes, segundo a estimativa de 2017 do IBGE.

Segundo a prefeitura da cidade, a história de seu início ainda passa por certas controvérsias, mas teve seu início por volta do século XVII, sendo a hipótese mais aceita a de que sua origem tem ligação com a chegada de Rafael de Oliveira e Petronilha Rodrigues Antunes, os quais se refugiaram no local, fundando a Freguesia de Nossa Senhora do Desterro, que se elevou à categoria de Vila em 1655. A fundação da cidade tem suas origens ligadas ao movimento bandeirante, quando os primeiros colonizadores afugentaram grupos indígenas, os quais se dedicavam à produção de milho e mandioca.

No decorrer do século seguinte a cidade se limitava à pequenas lavouras de subsistência, nesta época a região era formada por várias sesmarias que pertenciam à Capitania de São Vicente, mais conhecida como “Porta do Sertão”. A mão de obra local era baseada, ilegalmente, na escravidão indígena, o que se modificou ao final do século XVIII, uma vez que a mão de obra escrava de origem africana se intensificou e substituiu completamente a indígena.

As casas eram construídas em taipa e terra, assim como pau a pique com cobertura de sapé e o abastecimento de água era realizado através de bicas públicas.

A iluminação ocorria através de candeeiros de querosene que ficavam suspensos nas paredes. A atividade de maior destaque, na época, era o cultivo de cana-de-açúcar para a fabricação de aguardente. Um dos locais onde mais havia movimento era o Largo do Rocio, que, atualmente, é onde se localiza a Praça da Bandeira, no centro da cidade.

Em 28 de março de 1865 Jundiaí foi elevada à categoria de cidade e a partir da segunda metade do XIX, a chegada da ferrovia, juntamente com as indústrias fortaleceram a produção a cafeeira, o que impulsionou o crescimento da cidade.

A ferrovia da Cia. São Paulo Railway Limited (SPR), que ligava Santos-Jundiaí foi inaugurada em 1867, concomitantemente a crise escravocrata, que se deu em função do alto preço desta mão de obra e culminou numa procura de novos tipos para suprir a demanda, resultando num processo de imigração, facilitado pelas novas ferrovias, com o auxílio do Governo Federal.

Os primeiros imigrantes foram os italianos, que se acomodaram no bairro da Colônia, no Núcleo Barão de Jundiaí, seguidos por outros europeus que se instalaram no comércio e na lavoura. Os imigrantes criavam seus próprios meios de subsistência, cultivando terras e organizando culturas, principalmente de milho, feijão, arroz, batata, legumes e frutas (especialmente uva).

A instalação da Ferrovia Santos-Jundiaí foi seguida pelas ferrovias da Cia. Paulista de Estradas de Ferro (Jundiaí-Campinas (1872) - Colômbia (1929); Cia. Ituana (Jundiaí-Itu (1873) -São Pedro (1893)); Cia. Itatibense, em 1890 e a Cia. Bragantina em 1891, garantindo cada vez mais notoriedade a cidade. Com a instalação da ferrovia Jundiaí-Campinas o ciclo do café se intensificou, uma vez que era produzido no interior e seguia para o porto de Santos para ser embarcado em navios que o levavam para a Europa e Estados Unidos.

> *A cidade de Jundiaí reorganizou-se radicalmente em função da ferrovia. Mudou suas portas e imergiu num compenetrado cotidiano de trabalho, expondo-lhes as peculiaridades em dimensões tais que a sociedade, composta de tantos trabalhadores convencidos de suas modernas e honrosas atividades, identificou a cidade ferroviária. Seus habitantes eram ferroviários. Seus trabalhadores eram ferroviários. Seu mundo era ferroviário. (BEM, 2014. p. 106).*

No século XX, Jundiaí possuía 44.437 habitantes. Em 1881 a cidade implantou o abastecimento de água, em 1905 a energia elétrica e em 1915 as linhas de telefone.

A industrialização chegou juntamente com as ferrovias, deste modo, as indústrias (que eram, prioritariamente, têxtil e cerâmica) se localizavam próximas à ferrovia e às margens do Rio Guapeva, que recebeu, em 1900, a Ponte Torta (atualmente reconhecida como patrimônio cultural pelo decreto municipal nº 23.293), que ligava, na época, o centro da cidade à estação ferroviária. Entre 1893 e 1911 expandiram na cidade atividades industriais de vários tipos, destacando-se pela escala, a Casa Arens, localizada nas proximidades do bairro da estação, a qual fazia máquinas para a lavoura, e transferiu-se de Campinas para Jundiaí em 1889 por razões semelhantes aquelas que motivaram a mudança das Oficinas da Paulista. (LANNA 2002; BEM, 2014). Segundo BEM (2014), as construções operárias foram formando novos bairros, compondo os interstícios entre o centro histórico e a ferrovia, ladeada pelas indústrias. Já em 1948 a inauguração da Rodovia

Anhanguera atraiu empresas à cidade, principalmente indústrias metalúrgicas, em função da abertura econômica em 1950.

BEM (2014) afirma que, atualmente, a indústria ainda é a maior fonte de recursos de Jundiaí, mesmo não sendo o setor que mais emprega. “A cidade operária e ferroviária existe e move os habitantes. Sua primeira grande indústria – a ferrovia – não parou de funcionar na memória dos trabalhadores”.

5.2 Jundiaí: Contexto patrimonial

> *Valores dignos de preservação, conforme a Carta de Washington, são o caráter histórico da cidade e o conjunto de elementos materiais e espirituais que lhe expressam o ambiente. O caráter histórico, neste caso, se dá pelo envolvimento substancial de Jundiai no processo de construção e desenvolvimento do território, e no processo de formação da classe trabalhadora, ambos repercutidos no estado paulista e na vida brasileira. Ressaltar esse caráter histórico significa demonstrá-lo por meio de sua estrutura ambiental urbana, onde se inscrevem as referências culturais – materiais ou subjetivas – merecedoras de proteção. Esses valores, segundo a Carta, relacionam formas urbanas, interações espaciais e com a natureza, traços arquitetônicos e vocações urbanas acumuladas. (BEM, Sueli. 2014, p. 192).*

No Brasil há três instâncias do poder público que podem interferir nas questões patrimoniais: federal, estadual e municipal. No caso de Jundiaí, há algumas iniciativas do poder municipal, mas a principal esfera que mais se destaca nesta questão é a estadual, através do CONDEPHAAT. No entanto, sua intervenção no município, segundo BEM, não ocorre em função de grandes planejamentos prévios para a cidade e sim em função das urgências e possíveis consequências caso não agisse. O primeiro bem tombado na cidade foi por iniciativa do CONDEPHAAT (também foi o primeiro

tombamento do órgão), o Solar do Barão de Jundiaí (transformado em 1982 no atual Museu Solar do Barão), em 1970. Travando um conflito com o município, o qual tinha planos para atuar na área de seu entorno, que foi preservada por ação do estado e, atualmente, num raio de 300m, nenhuma obra pode ser executada sem antes ser aprovada pelo conselho, segundo o Decreto Estadual n. 13 426 de 16/mar/1979, art. 137 (o que vale para qualquer bem tombado pelo Conselho). Em 1972, a prefeitura chegou, inclusive, a apresentar a proposta de reverter o tombamento alegando inexistência de valor arquitetônico ou histórico, bem como dificultar a execução do Plano Diretor, o que foi julgado improcedente. Com toda a confusão gerada com o Solar do Barão, a cidade manteve, boa parte de sua área central preservada.

Em 1983 houve o tombamento da Serra do Japi na cidade seguido, em 2010, pelos grupos escolares Siqueira de Moraes e Conde do Parnaíba (que ocorreram em função de suas ligações com o estudo temático das escolas paulista, não por suas ligações com a cidade), também em 2010, o Gabinete de Leitura Ruy Barbosa, entre outros.

O órgão mais presente na cidade, em relação a interferência nas questões patrimoniais é o próprio CONDEPHAAT, que ganhou apoio também do IPHAN nos últimos tempos. Apenas nos últimos anos é que o município foi criando uma conscientização sobre a questão da preservação, principalmente o olhar para o viés patrimonial de uma nova forma.

Com o tempo, o poder público municipal, através da Secretaria de planejamento e meio ambiente começou a demonstrar gestos positivos no avanço das discussões. Além disso, surgiram também agentes da sociedade civil, como a Sociedade de Amigos da Preservação do Patrimônio Histórico, Artístico e Arqueológico de Jundiaí.

A partir de 2007, com a promulgação da lei complementar 443/2007 (a qual trata da proteção ao patrimônio histórico) e a criação do Conselho Municipal do Patrimônio Artístico e Cultural (COMPAC) é que a preocupação com o patrimônio da cidade começa a se mostrar evidente. Atualmente o município tem um Inventário de Proteção do Patrimônio Artístico e Cultural aprovado pelo próprio COMPAC nos termos da lei mencionada acima. Nele constam mais de 100 bens que estão em processo de tombamento ou contam com algum tipo de legislação para sua proteção.

> *Embora o conjunto de informações reunidas quanto à matéria do patrimônio na cidade de Jundiaí, inclusive quanto à efetivação de um organismo oficial de preservação, não se percebe claramente um trabalho sistemático nesse sentido, porém no processo histórico de condução dos assuntos administrativos urbanos, e no entra e sai de governos e seus modos de fazer na cidade, só a partir de 2007, firmaram-se sinais mais evidentes de que o patrimônio cultural poderia vir a ser assumido mais inteiramente pelo poder público municipal. (BEM, Sueli de. 2014, p. 303).*

5.3: Casa Rosa: Informações oficiais

A Antiga casa da Família Malpaga – “Casa Rosa” (Figura 14) é uma construção do século XIX (entre 1890 a 1910) e está situada na área do Polígono de Preservação do Patrimônio Histórico da cidade de Jundiaí, onde podem ser encontrados outros patrimônios que estão adaptados aos usos atuais e ainda mantém suas respectivas características que os conformam como bens patrimoniais (é o caso do Teatro Polytheama, Museu Solar do Barão etc.).

Segundo o histórico, presente no processo número 8.411-2/2013-2 (processo de tombamento do imóvel). A edificação se constitui de um modelo dos métodos construtivos trazidos para a cidade pelos italianos para a cidade, sendo eles: o emprego de tijolos maciços em barro, presença de frontão triangular, alpendre lateral com arcos e colunatas e de coloração rosácea, além do ecletismo e da Vignola (releitura italiana da arquitetura neoclássica). Representa a transição da virada do século na cidade, onde a cidade colonial se transformou gradualmente, trazendo elementos ecléticos e do estilo art-déco. Segundo o arquiteto e historiador Roberto Franco Bueno “O ecletismo é marcado pelos especialistas com sua testada na frente do lote e a varanda lateral, exatamente desse modo. E entre

Figura 14. Casa rosa antigamente. Fonte: cedida a autora pela aluna de arquitetura e urbanismo Ana Isabel Molinari Vieira; Centro de memória Jundiaí-SP. cedida a autora pela aluna de arquitetura e urbanismo Ana Isabel Molinari Vieira; Centro de memória Jundiaí-SP.

os mestres construtores dessa época na cidade está Antonio Mila, autor ou orientador da obra".

Sabendo-se que as justificativas presentes no processo para o respectivo tombamento do imóvel são:

> *1. Que o bem se encontra em uma das vias mais significativas para a história de Jundiaí;*
> *2. Que o imóvel remanesce como referência de paisagem central de momento histórico de desenvolvimento da cidade;*
> *3. Que o bem se encontra com grande parte de seus elementos antigos preservados;*
> *4. Que um projeto de restauro valorizaria o imóvel;*
> *5. Seu valor arquitetônico, pois constitui-se em um edifício "evocativo da ação do trabalho dos capomastri italianos radicados na cidade", os construtores e mestres de obra italianos que imigraram para a cidade e foram responsáveis por difundir a técnica construtiva em alvenaria de tijolo na cidade;*
> *6. O pronunciamento favorável do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural de Jundiaí, com referência ao tombamento do bem em questão;*
> *7. Seu reconhecimento como patrimônio cultural de Jundiaí ao integrar o Inventário de Proteção do Patrimônio Artístico e Cultural – IPPAC.*

O proprietário pretendia demolir o imóvel para transformá-lo em um estacionamento particular, o que, de qualquer modo, não poderia – legalmente – acontecer, uma vez que qualquer intervenção no imóvel deveria ser previamente aprovada pelo COMPAC pois o próprio casarão faz parte do entorno protegido do Teatro Polytheama (que já era tombado), no entanto no ano do tombamento, quando a notícia veio a público, a população se manifestou e pressionando o poder público, fez com que a residência fosse preservada. Com manifestações, incluindo sarau artístico na frente do local, se evidenciou a indignação pública, a qual, atualmente, caiu no esquecimento e demonstra a revelia da população nas questões patrimoniais locais. O imóvel tombado, e em seguida abandonado, está se deteriorando cada vez mais e carece de incentivos de intervenção.

6. DE JUNDIAÍ À CASA ROSA - RESISTÊNCIA

6.1 Derivas - contexto

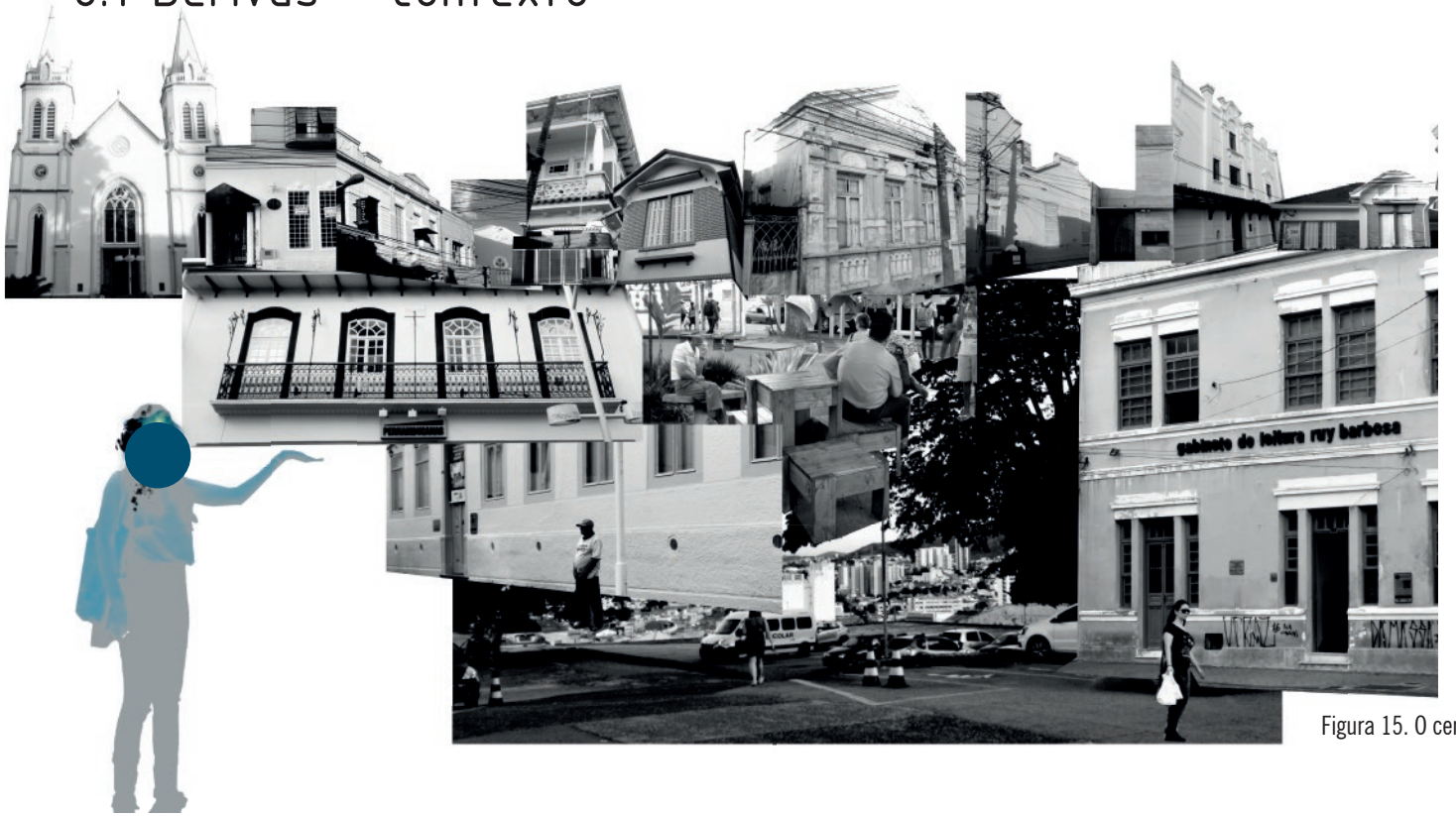


Figura 15. O centro

Durante o processo de aproximação com o local foram realizadas derivas à procura das singularidades marginais na cidade, produções secundárias especializadas em meio as subjetivações capitalísticas dominante nas cidade -genérica em partes-, através dos pequenos detalhes que distinguem e singularizam o local. Aqui a procura se voltou às possíveis linhas de fuga para entendimento das potências do contexto no cotidiano. Essas experiências serão relatadas agora, em primeira pessoa (Figura 15), já que a apreensão autoral não poderia ser diferenciada. As cartografias são apresentadas entre as Figuras 16 a 19.

Inicialmente, me propus a vivenciar o contexto numa escala menos aprofundada, por isso fui de encontro ao “centro” da cidade para que, após isso, pudesse me focar no edifício em questão: A Casa Rosa.

Desde criança, em minhas voltas no centro com minha mãe, chegávamos de ônibus – ela dizia que jamais iria entrar com o carro naquele caos -, a partir daí andávamos, em linha reta, observando as lojas, sempre partindo do ponto de ônibus e indo sentido oeste, em direção à igreja matriz. Assim como eu e minha mãe, hoje ainda observo que a grande maioria das pessoas ainda seguem o mesmo caminho que nós fazíamos. O sentido leste, a partir do ponto de ônibus não é tão frequentado. A praça onde todos da região aguardam o ônibus é sempre cheia, muitas vezes não se acha um lugar disponível para sentar, além das longas filas que se formam e se dispersam quando o veículo encosta na calçada. As pessoas procuram sombras. Cada banco cabe exatamente três pessoas e a partir do momento que você se senta, deve saber que está propenso a fazer parte de uma conversa que se iniciará logo que passar a fazer ou ser companhia de alguém.

Os diálogos variam, mas são, grande parte das vezes, relacionados ao lugar onde você mora e “você sabe o horário do próximo ônibus?”. Enquanto isso, nas filas há sempre alguém vendendo balas ou salgadinhos, ao mesmo tempo que o som dos carros invadem nossos corpos sem descanso.

A cidade aqui se divide em duas, de um lado silêncio, do outro, mistura. É possível dizer que inicio meu caminho à leste, no entanto, entre o ir e vir meu caminho não é linear, diferentemente de como pretendo (d)escrever minha narrativa para melhor compreensão (Figura 16).

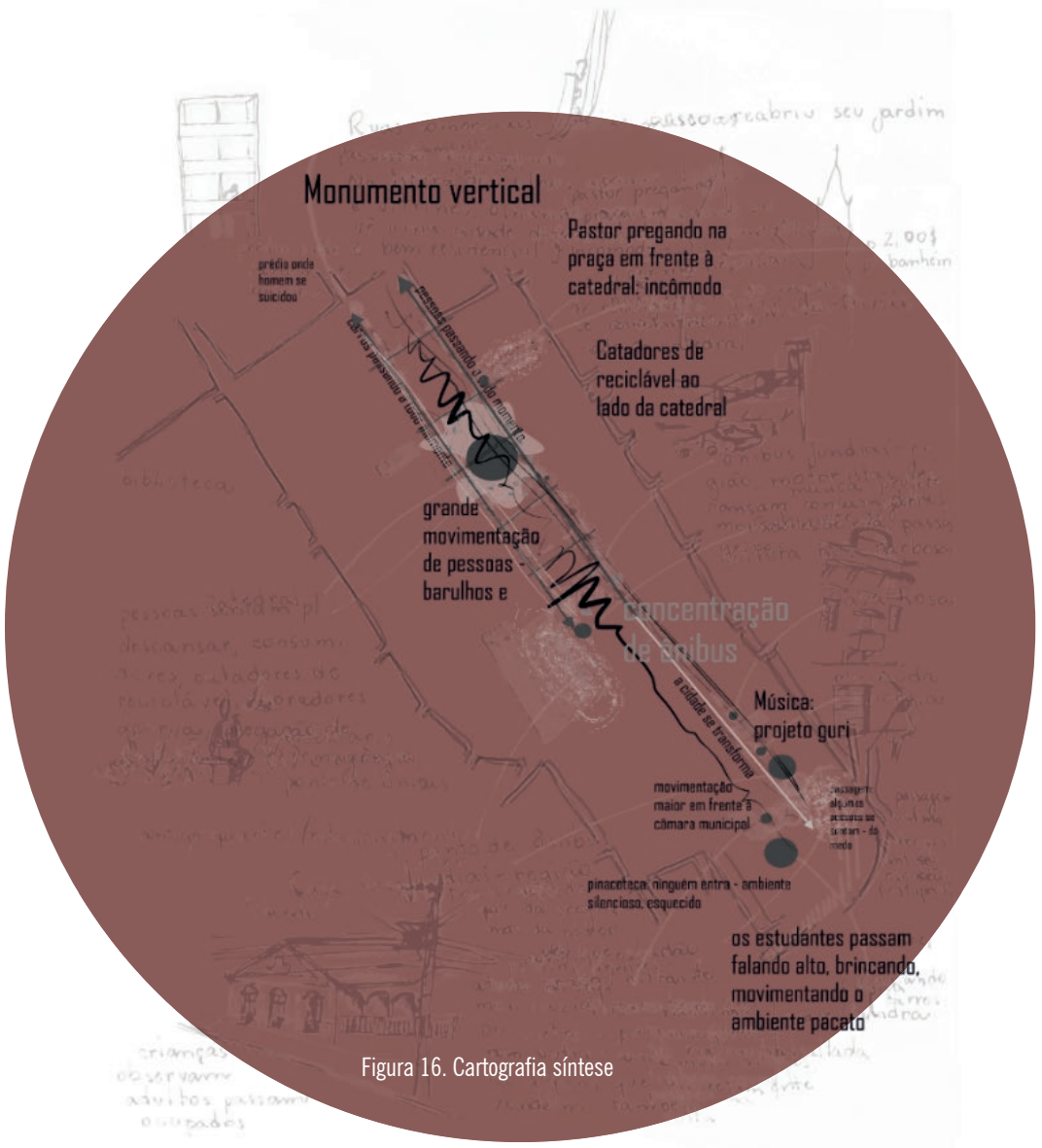
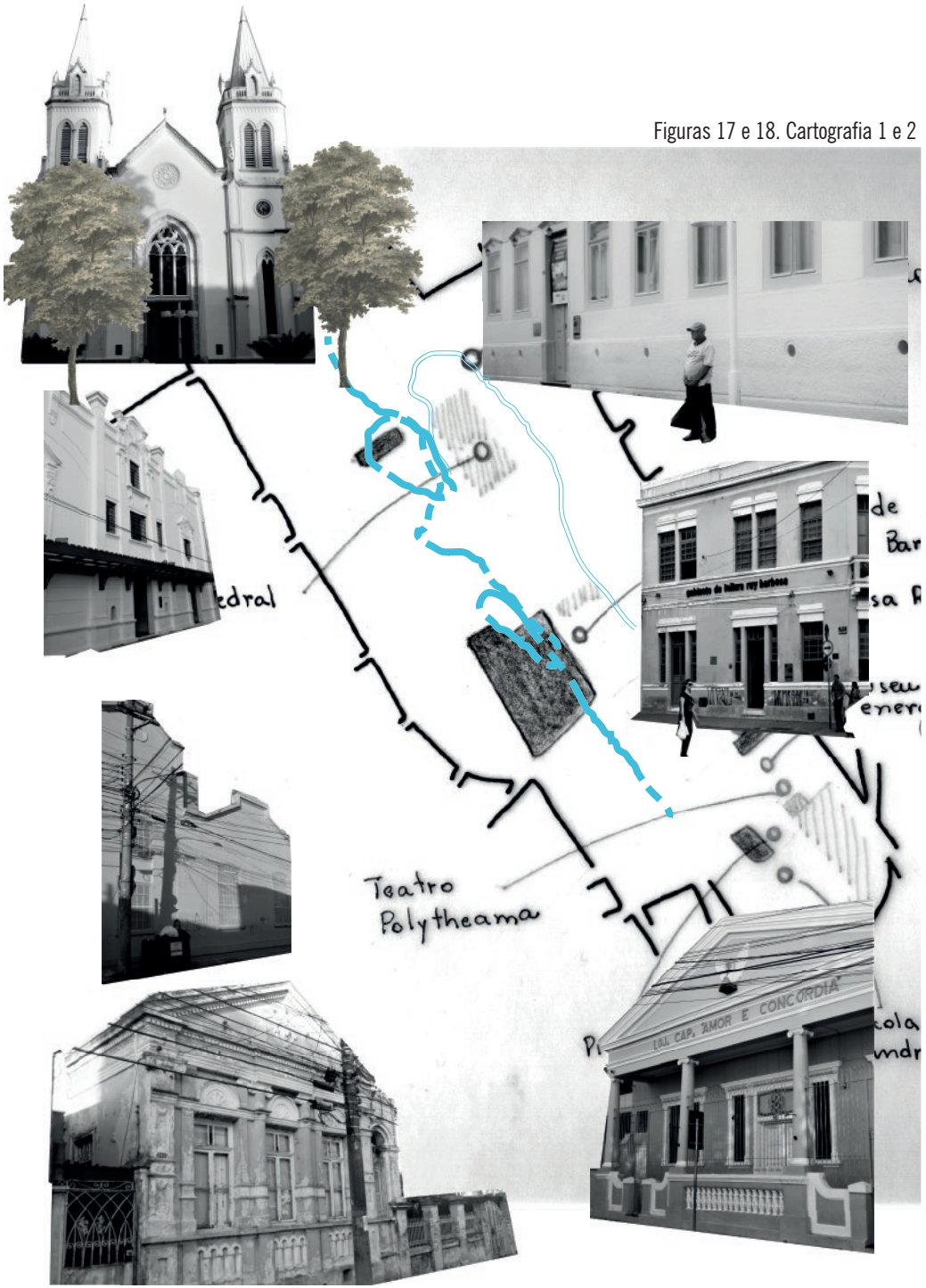


Figura 16. Cartografia síntese

Figuras 17 e 18. Cartografia 1 e 2



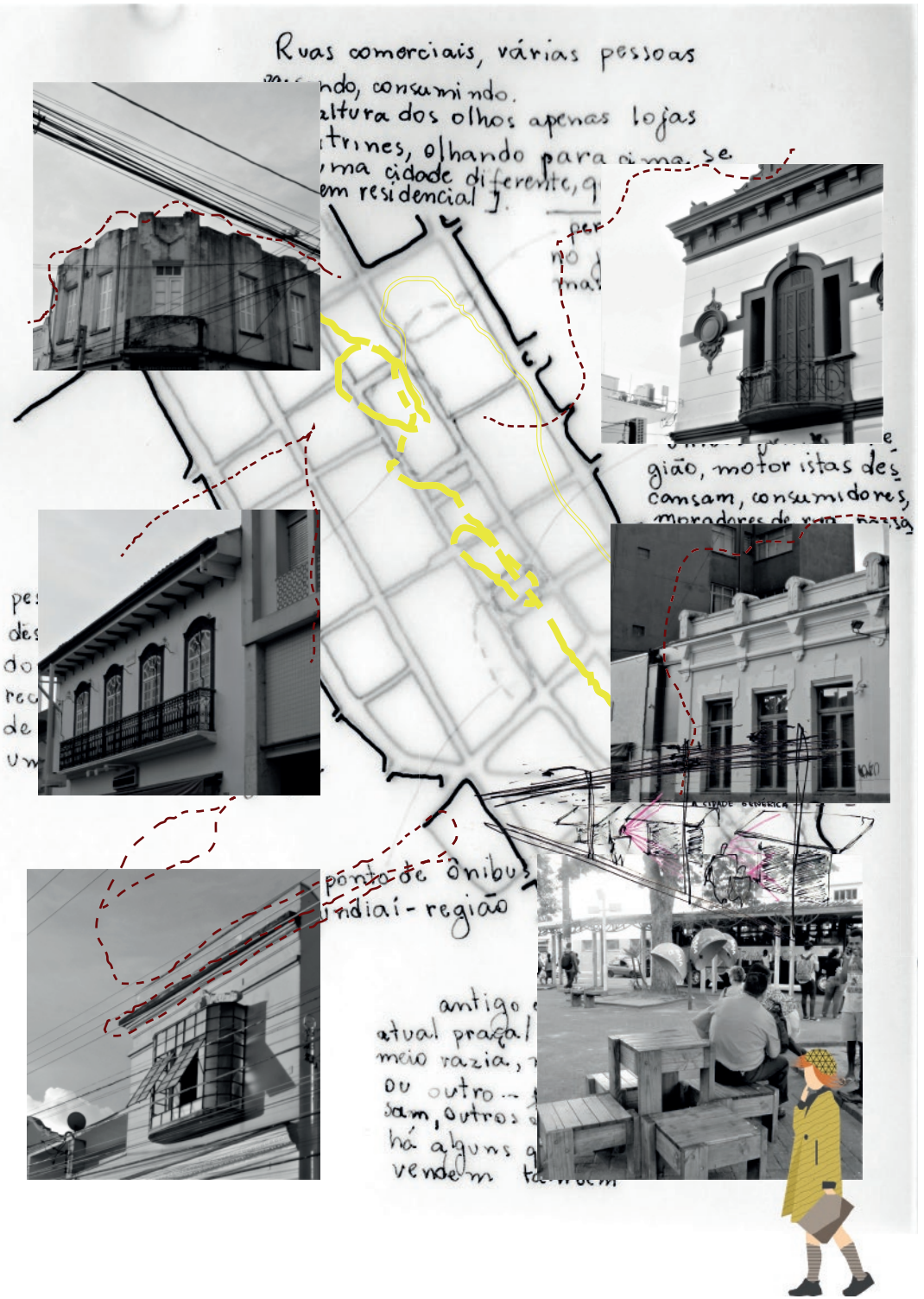
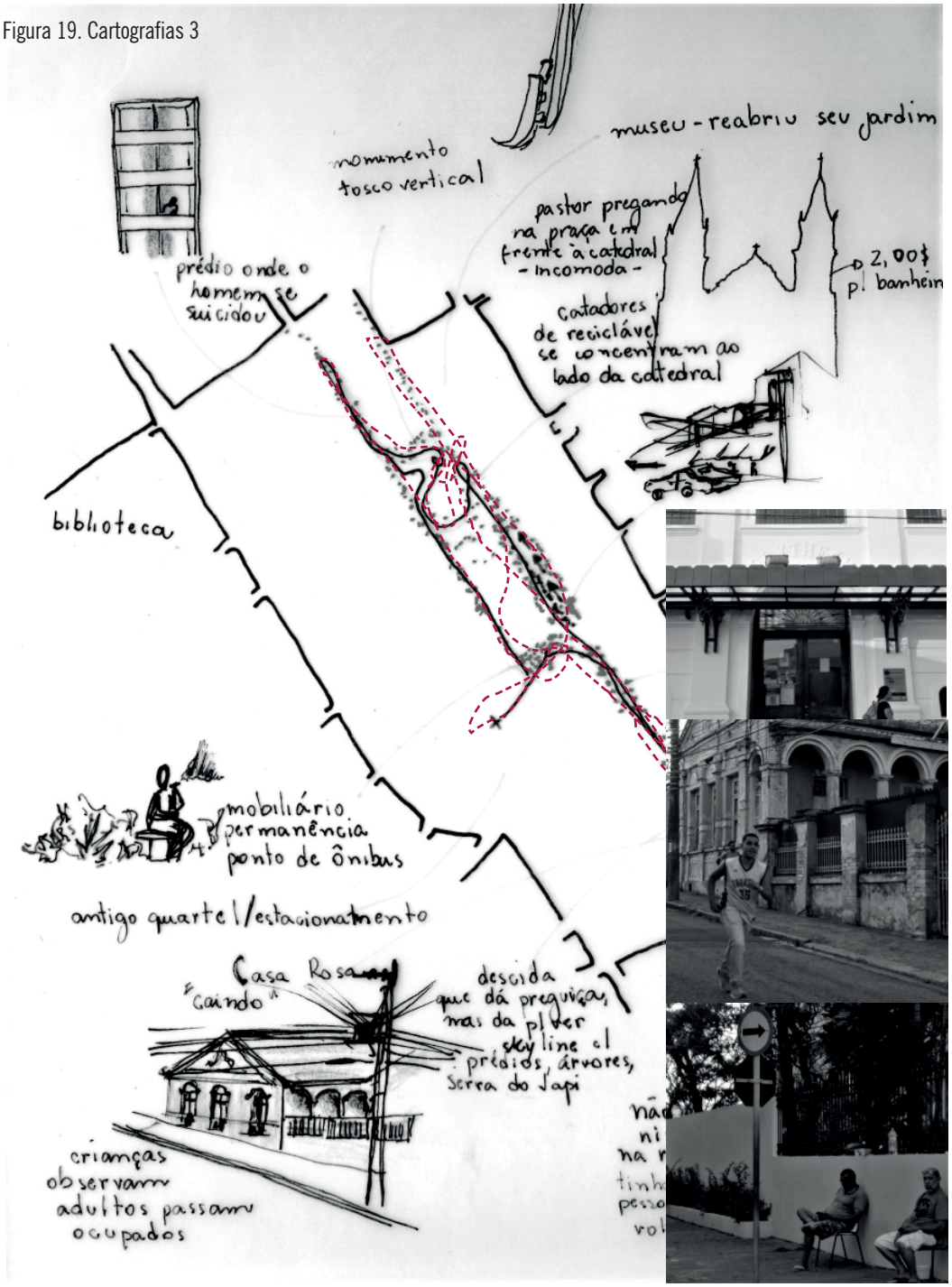
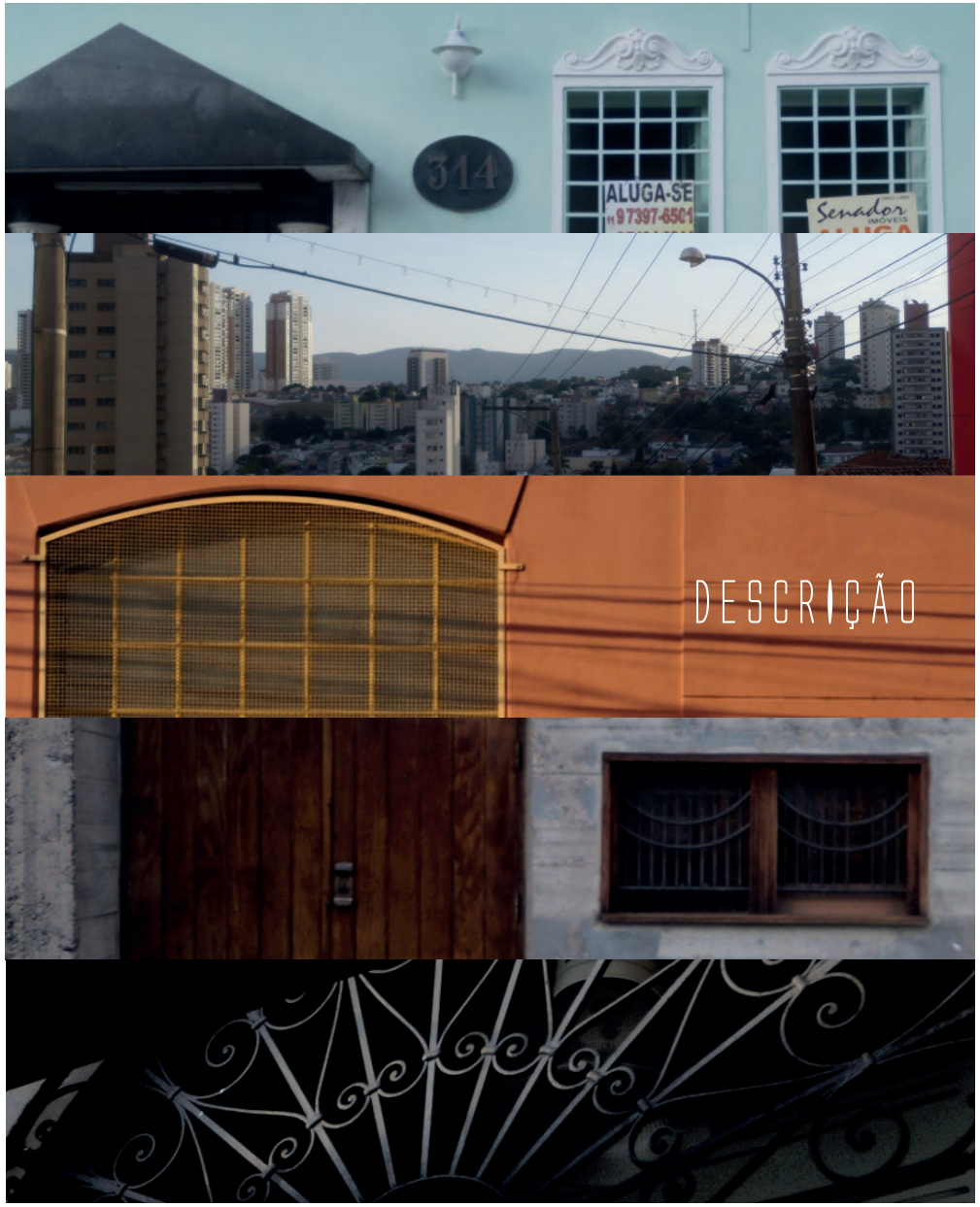


Figura 19. Cartografias 3





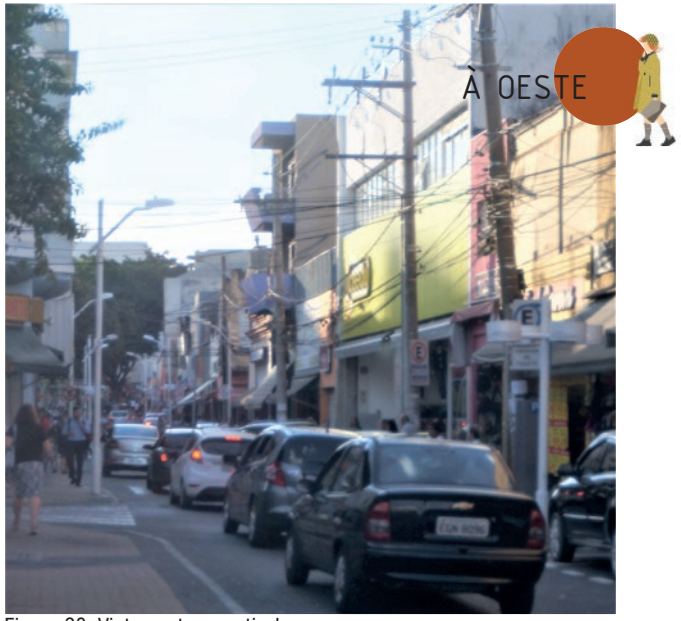


Figura 20. Vista oeste a partir da praça

Há muitos elementos (Figura 20), a visão satura-se, o tato demonstra a incapacidade de se distanciar dos outros – que vêm e vão em uma velocidade cega -, os odores variam entre lanchonetes baratas que exilam suas frituras pelo ar, perfumarias, roupas limpas etc.

O caminho retilíneo pelas ruas Barão e do Rosário ocorre, porque o centro está no topo, como um espigão, olhar pra baixo faz com que se imagine a subida posterior, dá preguiça imaginar a volta.

Algo me chama atenção, durante toda minha vida utilizando esse espaço, antes dos meus cinco anos inteiros decorridos na graduação, notei algo que nunca havia notado antes: há uma cidade invisível acima da altura dos olhos (Figura 21). Acima dos logos, acima do comércio, acima da cidade do

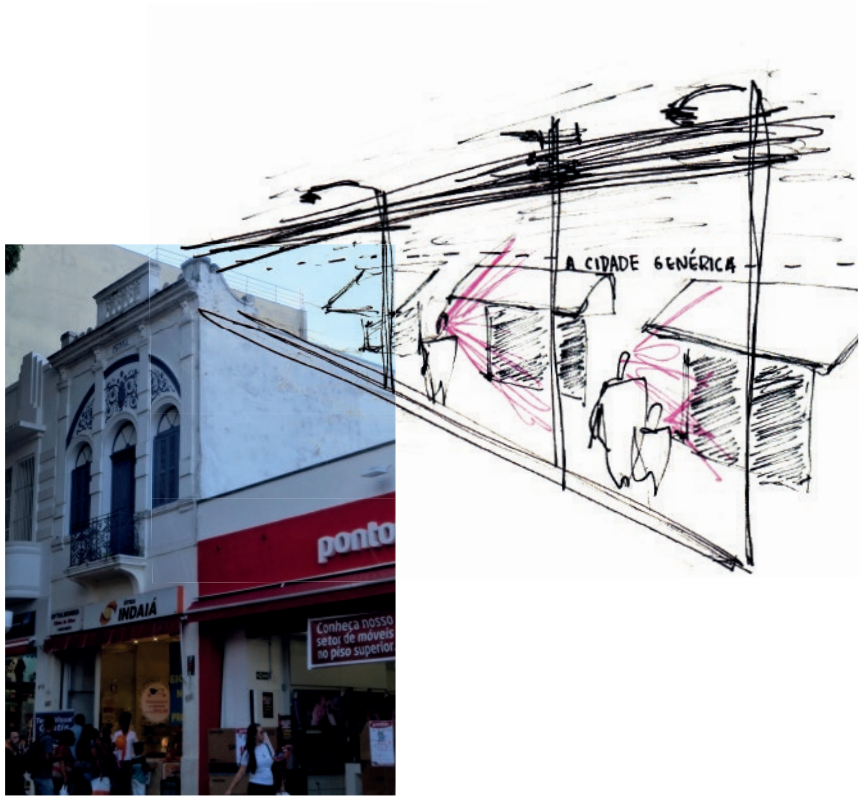


Figura 21. A cidade invisível acima da altura dos olhos

capital há uma cidade preservada, repleta de elementos arquitetônicos que nos remetem, certamente, à outras épocas. O gabarito não sobe muito, apesar de haver um ou outro edifício mais alto.

Figura 22. Sanitário da igreja matriz.

Figura 23. Mobiliário para vegetação

Ao chegar na igreja matriz, cercada de pessoas em todos os lados, onde descansam, conversam e até acumulam papelão, me deparo com a entrada do banheiro “Sanitários Femininos. Limpos e higienizados. Preço único: R$ 2,00” (Figura 22), não me parece atraente para a população. Logo à frente, uma loja distribui, de graça, algodão doce... tem muita fila, deixa pra depois.

Um homem segurando sua bíblia prega a palavra de Deus em frente à igreja católica. As pessoas aparentam estar desconfortável com toda a gritaria. Em meio a pedestres andando transversalmente, utilizando a praça da matriz para cortar caminho, encontro escondido uma frase “mais flor por favor, no que me parece ser um mobiliário para vegetação, sem a presença dela (Figura 23).

Acima do comércio os pequenos prédios são, em maioria, residenciais e estão, quase todos pichados com escritas das quais não compreendo. Falando em prédios residenciais, ao continuar meu caminho passo em frente ao prédio azul e branco, onde no térreo se encontra uma loja Credinino (Figura 24) me lembro do fato ocorrido no início do ano, quando andando por ali em outro momento de deriva, olhando para cima, me deparo com uma multidão e sem entender, apenas continuo, até que sou comunicada pela minha companhia que era um caso de suicídio... O corpo ainda estava no local. Dessa vez, apenas uma senhora, olhava prosaicamente a cidade em sua varanda.

Figura 24. Prédio azul e branco

O caminho é cheio de surpresas, como se a partir daquele dia, eu passasse a andar uma rota que nunca havia feito antes. Tiro foto, as pessoas olham, algumas brincam perguntando se irão aparecer na televisão. Durante o trajeto encontro inúmeros estacionamentos (Figura 25) e me lembro de que, ao comprar a Casa Rosa, o proprietário tinha a intenção de destruí-la para transformá-la em mais um. A maioria tem inúmeras vagas sobrando.

Figura 25. Estacionamento

À LESTE

A partir da praça dos pontos de ônibus, comecei a caminhar à leste, olhando nas duas direções neste ponto de partida já é possível ver a diferença da movimentação das pessoas. Nesta direção, as lojas são em número muito menor, é possível enxergar, com mais clareza, a cidade que na outra direção chamei de “escondida”. Deste lado há uma outra ambiência. O Sol, melancolicamente, reflete nas fachadas (Figura 26) da calçada esquerda, na rua que cada vez se estreita mais, tornando o ambiente mais íntimo, mais pessoal. É como se aqui fossemos acolhidos. O movimento dos carros é menor, mas ainda assim considerável, porém as poucas pessoas que se encontram a pé, diminuem a velocidade, suas conversas são perfeitamente audíveis.

Figura 26. Residência ao leste.

Enquanto na outra direção o comércio à altura dos olhos traz uma paleta de cores fortes (as construções superiores não se incluem aqui), nesta as cores são em tons pastéis, certas edificações esbanjam jardins frontais precisamente cuidados, tudo é calmo, há poucas pessoas, algumas cumprimentam, pedem informações...

Durante uma tarde, sentei em um casarão a frente da Casa Rosa e ali fiquei, por aproximadamente 3 horas. Nesse período alguns comentários chegaram até meus ouvidos, entre eles, três mulheres jovens, andando de salto pararam em frente ao portão (que está com uma placa de aço cobrindo a vista interior) da Casa, comentaram sobre sua beleza, sobre seu tombamento, colocaram o rosto contra o buraco da corrente/cadeado, refletiram sobre seu abandono, degradação e como ela iria ser destruída em breve caso nenhuma providência fosse tomada. Outro homem, depois de me abordar dizendo que não era dali e precisava juntar dinheiro pra passagem do ônibus comentou o quanto aquela era a rua mais bonita da cidade. Dividindo uma parede com o edifício há um estacionamento (uso para qual o proprietário queria destinar o local) que não enchia, apesar de pequeno e o com preço, levemente, abaixo dos outros encontrados na parte do centro onde há maior movimento. Na rua, ao lado direito, contíguo à mesma calçada, é possível estacionar o carro, muitas pessoas paravam ali e dificilmente a vaga ficava desocupada por mais de cinco minutos. Algumas mulheres pararam ali, lancharam em seus carros, duas delas foram buscar os filhos que por voltarem com instrumentos musicais nas mãos, assumi que fossem do “projeto Guri”, que é realizado em uma edificação mais à frente. Elas me cumprimentavam, assim como outras pessoas que passavam ali.

Durante esse tempo, notei que das poucas pessoas adultas que passavam em frente a Casa, muitas vezes olhavam para o chão ou para o celular, enquanto as crianças, na maioria das vezes, voltavam o olhar para suas janelas tão próximas e suas paredes, que não têm recuo algum da calçada.

Em frente à residência (Figura 27) há uma quantidade enorme de fios elétricos que me fazem lembrar uma fala do filme Medianeras – Amor na era digital(2011). “Que gênios esconderam o rio com prédios e o céu com cabos?”

Figura 27. Casa Rosa

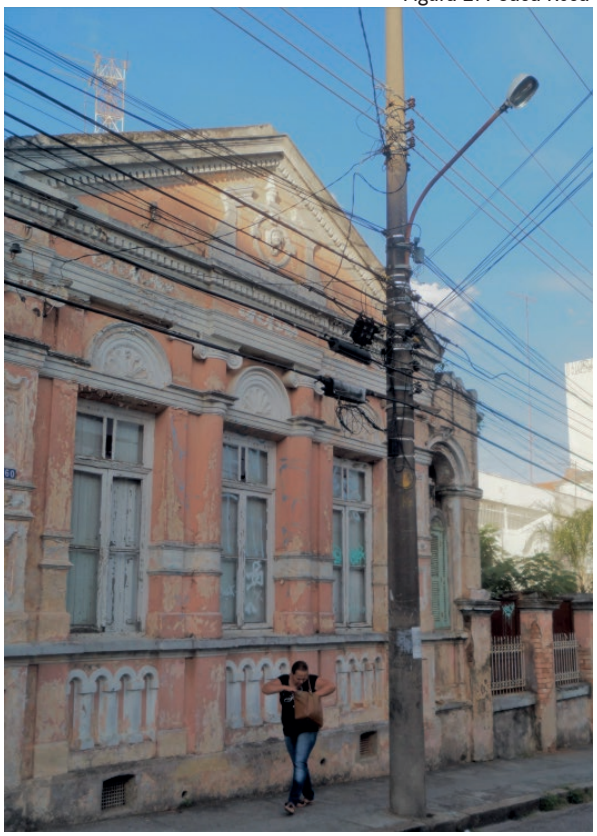


Figura 28. Grafite

Lembro-me de encontrar no processo de tombamento o parecer do engenheiro que dizia sobre os riscos que a edificação oferecia aos pedestres, uma vez que poderia ceder a qualquer momento. Naquela época, a Casa ainda se encontrava em perfeitas condições, hoje, mesmo com o abandono e degradação considerável de alguns elementos, ainda assim, não teve nenhum avanço negativo em relação à fachada ou que represente qualquer perigo ao pedestre que caminhe tranquilamente na calçada.

Algo me chamou a atenção neste dia, enquanto caminhava próximo a uma lanchonete vi uma casa com um grafite de algo como uma sereia com os seios não cobertos, uma tiara de mulher maravilha e os inscritos “feel the power” (Figura 28), nesta mesma edificação estava tocando uma música, que por coincidência, era de um velho amigo. Olhei no interior, mas como não reconheci nada (havia artigos do bloco de carnaval de rua da cidade), voltei a me sentar. Resolvi contatar o meu amigo (dono da música que tocava na casa) e descobri que ele se dirigia pra lá naquele mesmo momento. Acabou que era a casa de uma DJ local e eles estavam trabalhando numa performance que seria apresentada naquela noite num bar da região, se tratando de amor ciborgue. Quando me dei por conta, estávamos discutindo Hélio Oiticica...

Em outros dias, mais calmos, em que o comércio não estava aberto, notei que o movimento que já era calmo, se tornou escasso. Os jovens que por ali passam para chegar na escola próxima não se faziam presentes, tudo parecia fechado, calmo demais, estranho até. No caminho, tirando fotos, descobri edificações antigas e uma data inclusive – 1922 -, que hoje é utilizada como escritório de advocacia (Figura 29).

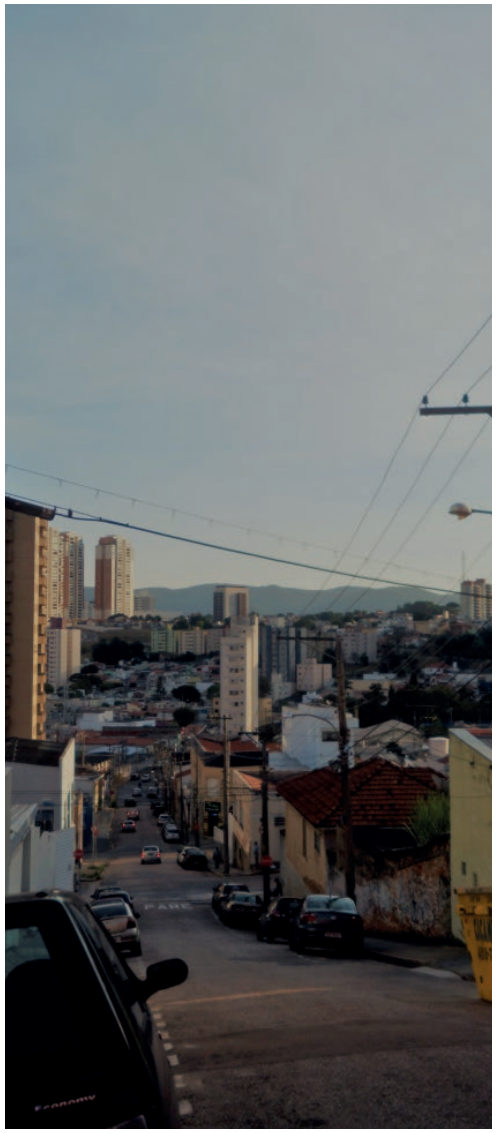
Figura 29. Residência 1922

Mais à frente se encontra o conhecido Museu da Energia (Figura 30), que se insere de modo atrativo na paisagem, pintado de laranja com janelas amarelas refletidas pelo Sol, porém não convidativo, uma vez que sempre mantém seus portões fechados. Seguido pela galeria de arte Fernanda Ferracini Milani, que neste dia, estava fechada, mas durante os horários comerciais fica aberta e se comporta como um corredor de arte perpendicular à calçada: na maioria das vezes, com poucas pessoas. Anexo à galeria, há o Teatro Polytheama (Figura 31), edificação de 1911, que se impõe na rua estreita pela sua escala. Esse conjunto de edificações têm caráter totalmente diferente da parte que concentra o comércio.

Do outro lado da rua, se encontra uma saída perpendicular: uma ladeira, na realidade. Ali é possível ver um skyline composto por casas, prédios e a famosa Serra do Japi, ao fundo. Em todos os momentos que estive ali, ninguém subiu ou desce a pé (Figura 32).

Continuo meu caminho e encontro uma casinha diferente de todas as outras ali (Figura 33), uma casa que me remete à casa em que cresci. Tijolos à mostra, uma grande janela branca, de onde, em um dia foi possível ouvir sons que transmitiam paz, assim como as cortinas delicadamente refletindo o vento que soprava: ali se encontrava a escola de música do Projeto Guri. As crianças que andam pela rua com seus instrumentos saem e vão para esta casa.

Figuras 30 e 31: Museu da energia; Galeria de arte e teatro.



Figuras 32 e 33: Skyline e Serra do Japi ao fundo; Casa do Projeto Guri.

Num sábado, passando pela câmara municipal, olhando a cidade e a atual “praça do mirante” (que antes era um “escadão” cercado de mato e mal iluminado, sem segurança nenhuma e famoso pelos constantes casos de violência), notei que não havia ninguém ali, como nos outros dias, quando encontrei com o senhor que vendia salgadinhos para os jovens da escola e todas as pessoas que passavam, naquele sábado a tarde o ambiente estava isolado, até que dois homens apareceram, vindo em minha direção, de um modo, aparentemente estranho, lembro me do sentimento de medo que dominou cada pedaço de meu corpo, que se apressou em atravessar a rua em busca de uma presença amiga, neste momento, encontrei dois outros homens parados, sentados, conversando, provavelmente, que trabalhavam “olhando” os carros ali estacionados: que alívio. Decidi voltar.

Todos os dias que passei por esse trecho, vi a Pinacoteca (Figura 34), um prédio antigo, parte do patrimônio tombado da cidade (que apesar de manter suas portas abertas, não convida e não interessa à população que ali passa) que abrigava duas salas com obras de arte, além de outras salas que estavam fechadas em função dos cursos que estavam ministrando no mês. O dia que resolvi entrar, descobri pelo livro de registro de visitas, que aproximadamente cinco pessoas haviam visitado o local no mesmo dia.

Figura 34. Pinacoteca

O poder municipal tem como objetivo consolidar o corredor do patrimônio no centro e, atualmente, os edifícios de maior destaque são esses demonstrados na Figura 35. Os edifícios compõem uma paleta de cores (Figura 36) que reflete o lado à leste da praça, uma vez que, apesar de coexistirem com o comércio forte à oeste, são escondidos por ele.

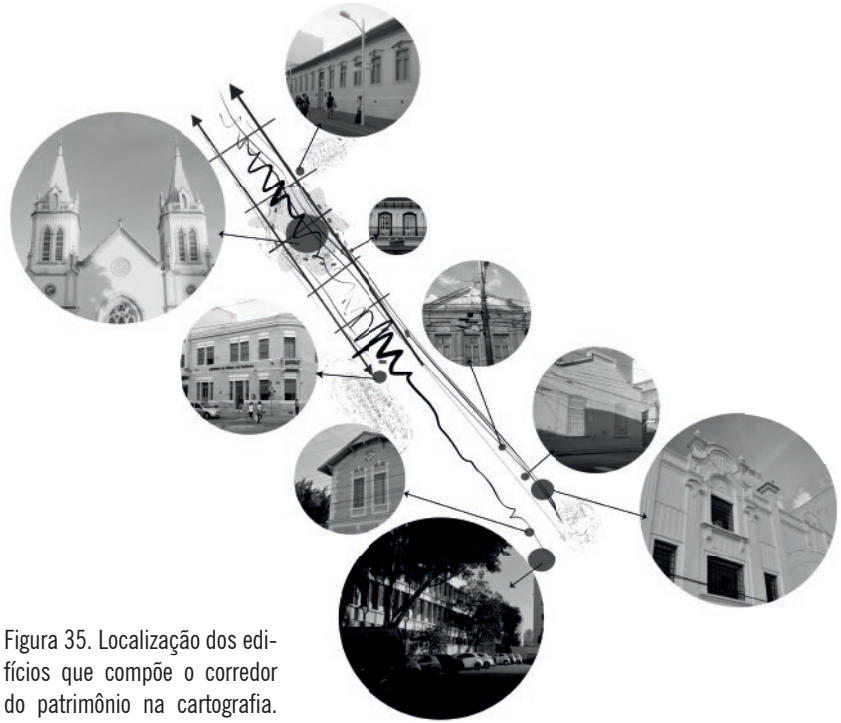


Figura 35. Localização dos edifícios que compõe o corredor do patrimônio na cartografia.

Figura 36. Paleta de cores

6.2 A Casa Rosa - por dentro

Inicialmente pedi para meu irmão me acompanhar, uma vez que não imaginava o que poderia encontrar na casa (Figura 37). Ao chegarmos lá, o portão de pedestre parecia emperrado, por isso entramos pelo portão da garagem, na parte externa da casa. Ao tentarmos acessar o interior, as portas não abriam e sons -como passos- começaram a soar acima de nós (no forro), em toda tentativa de abrir as portas -medo-. Quis acreditar que os passos eram provenientes de um gato -eu e meu irmão sabíamos que não era-. As portas não se abriam; os sons da rua, ao fechar o portão eram abafados; não há permeabilidade visual entre a casa e a rua (já que os portões estão “tampados” com placas de ferro, evitando esse contato). Medo da incerteza do inesperado.

Figura 37. Por dentro.

Ele me perguntou se eu tinha certeza que queria entrar. Não, eu não tinha certeza, mas depois de tanto tempo tentando ter acesso à chave, não poderia sair de lá sem o contato com o "lugar". CARERI (2013) não saia do meu pensamento, como eu poderia acreditar nessas micro resistências, procurar revoluções moleculares, crer ir contra as subjetivações capitalísticas e quando chegasse, definitivamente, na prática, aceitar o medo imposto pela hegemonia capitalística?

> *Caminhar significa enfrentar muitos medos: medo da cidade, medo do espaço público, medo de infringir as regras, medo de apropriar-se do espaço, medo de ultrapassar barreiras muitas vezes inexistentes e medo dos outros cidadãos, quase sempre percebidos como inimigos potenciais. Simplesmente, o caminhar dá medo e, por isso, não se caminha mais; quem caminha é um sem-teto, um mendigo, um marginal (...). Percebi que, nas faculdades de arquitetura, os estudantes – ou seja, a futura classe dirigente – sabem tudo de teoria urbana e de filósofos franceses, acham-se especialistas em cidade e em espaço público, mas, na verdade, nunca tiveram a experiência de jogar bola na rua, de encontrar-se com os amigos na praça, de fazer amor em um parque, de entrar ilegalmente numa ruína industrial, de atravessar uma favela, de parar para pedir uma informação a um transeunte. Que tipo de cidade poderão produzir essas pessoas que têm medo de caminhar?" (CARERI, 2013. p.170).*

Figura 38. Cartografia 1 - interior

Descobri que as portas que não se abriam pela parte externa porque estava todas travadas, não somente trancadas, mas barradas com estacas de madeira. Há uma tentativa de manter o exterior longe. Não tenho certeza de que parte esses bloqueios surgiram, mas eles estão lá, tentando manter a casa isolada (Figura 38).

Ao entrar, tudo parecia um labirinto, a incerteza das possibilidades de encontros era paralisadora, mas eu estava anestesiada pela ideia da resistência: entrei. Todas as janelas fechadas, travadas, as únicas luzes eram por meio de partes de vidro na porta, ou partes quebradas delas. Não havia barulhos de pessoas -o som dos passos no forro: até hoje não sei a origem-, mas a partir daí, o lugar se mostrou ser espaço: ali é lugar praticado (Figura 39).

Figura 39. Interior da casa.

Apesar de todas as travas nas janelas frontais e as barreiras, a rua, os sons e a pluralidade adentra a casa. A todo momento parecia que encontraria alguém ali pois ouvia muitas conversas, mas na realidade, eram as conversas abafadas da rua: a multiplicidade cotidiana atravessava as frestas (Figura 40).

Enquanto seguia descobrindo quartos escuros, depósitos, salas, detalhes, vivências etc. cheguei à parte “central” da casa: a virtualidade do espaço, a potência que ali existe e deve ser ativada, deve ser atualizada. A partir daquele momento, a luz prevalecia, haviam resistências não apenas humanas, mas naturais (a árvore no pátio): A casa é popularmente conhecida como Casa Rosa em função de sua cor, mas ao chegar naquele ponto encontra-se a resistência em cor-de-rosa (Figura 41).

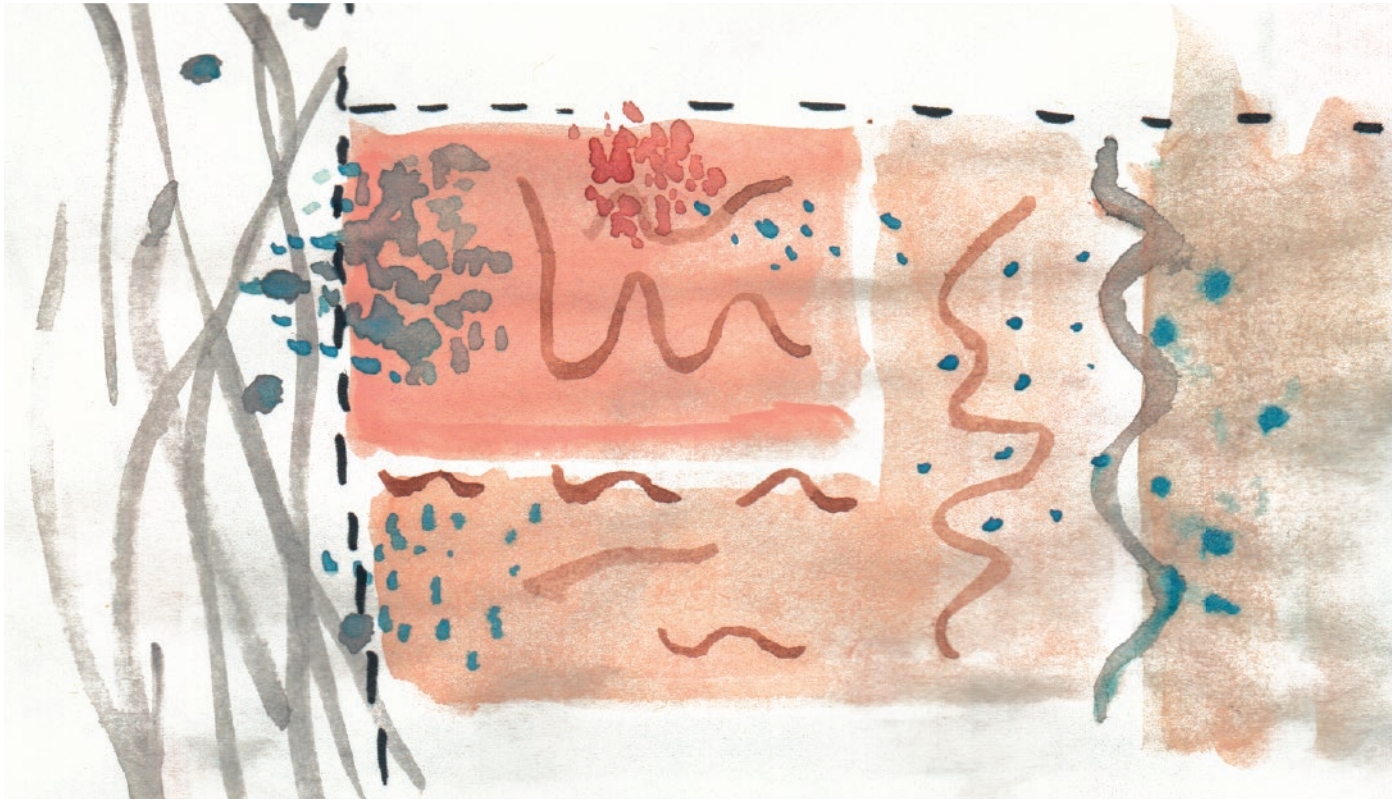


Figura 40. Multiplicidade da rua entra na Casa.

Figura 41. Fluxos do interior.

A partir daí, já era claro que não havia pessoas na casa junto conosco, mas pelas pegadas sabe-se há pessoas se apropriando do espaço para dormir, comer, usar drogas, se reunir etc. resistências ocorrendo no imóvel, que no momento, se encontra fechado a espera (por parte do proprietário particular) ou de algum "acidente", em que ela ceda às pressões capitalistas: o mercado acima da memória -ou o estacionamento acima do patrimônio-, ou da troca por terrenos até então públicos.

Figura 42. Ponto de confluência da Casa

Continuei imergindo na casa, encontrei banheiros, sala de jantar e cozinha. Todos no mesmo estado dos anteriores: degradados, vividos, mas precisando de ativação. As imagens seguintes (Figuras 43 a 63) mostram o estado atual da casa:

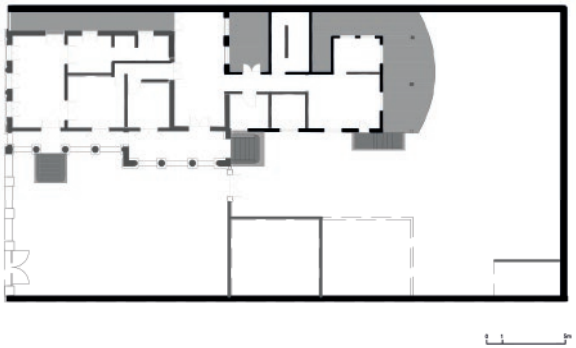


Figura 43. Planta prévia. Fonte: Levantamento métrico cedido à autora pela estudante de arquitetura Ana Isabel Molinari Vieira, realizado pelo arquiteto e urbanista Pedro Paulino, 2017.

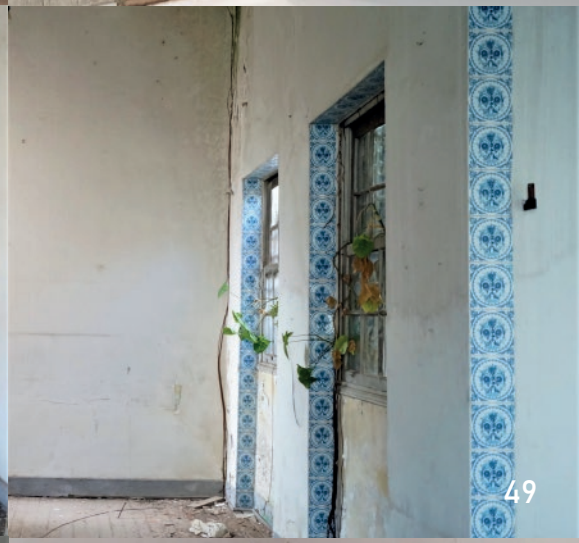
44

45

46

47

48


49

50

51

52

53

58

59

54

55

60

61

56

57

62

63

As plantas que nascem em todos os lugares, introduzem cores vivas aos materiais já desgastados com o tempo. A pátina confere à casa parte de seu valor patrimonial, esteticamente, a transforma, ao mesmo tempo que denota parte de sua história, tão secreta entre os antigos moradores.

Os valores a serem preservados não serão baseados em princípios canônicos clássicos, a pátina, que deve continuar com o processo de ativação, não se mantém em função da "alma" do edifício, como dizia Ruskin (2008), mas sim pela sua representação: como limpar o edifício e torná-lo como foi um dia, escondendo os anos que por ali passaram, além dos anos fadada ao abandono? Como forma de resistência contra a espetacularização da cidade -que se torna genérica com seus edifícios voltados à visão unicamente-, como forma de preservação e incentivo à memória, além do protagonismo de outros sentidos -tato, por exemplo, que, ao entrar em contato com o edifício, percebe sua história em forma física-, a pátina (na medida do possível) deve permanecer como parte do valor simbólico resultante do espaço.

6.3 A Casa Rosa – manifestações externas

Além da aproximação a partir das derivas in loco, foram encontradas também algumas manifestações dos cidadãos da cidade por meio de mídias digitais, como poemas e reportagens relacionados à Casa.

O processo de tombamento do imóvel, entre 2013 a 2015, foi conturbado e provavelmente bem-sucedido apenas em função da pressão popular, como uma forma de resistência, o que denota uma preocupação da população com a Casa -aqui se encontra, de fato, uma revolução molecular-. Após demolição parcial, o Conselho de patrimônio se prontificou e indeferiu o pedido de demolição da construção, inserindo-a no IPACC, mas em 2015, o proprietário conseguiu uma liminar que o autorizava a demolição da residência. Tanto em 2014, quanto em 2015, no momento mais crítico do processo, houveram manifestações populares em prol da salvaguarda da Casa (Figuras 64 e 65).

Figuras 64. Artista no sarau em frente à Casa. Facebook – mobilização pela preservação da Casa Rosa, 2014.

Casa Rosa:

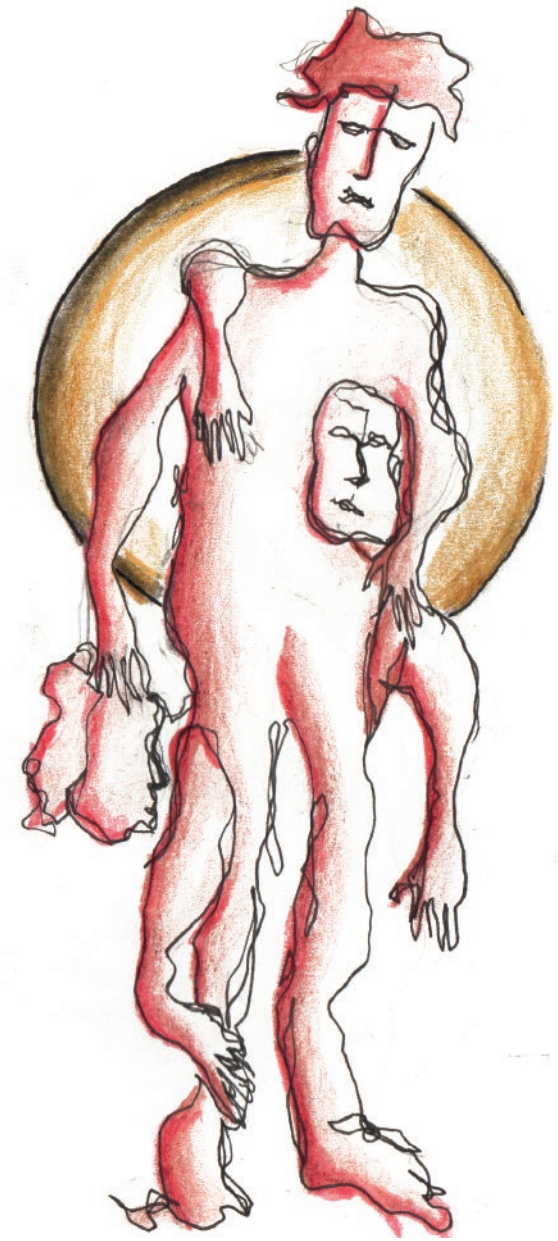
E lá estava eu...extasiada! Diante da famosa construção No passado era bela e admirada. Hoje os boatos...a sua demolição! Na calçada fiquei a divagar... Quantos “causos”, segredos e dores aquelas paredes poderiam revelar? Talvez risos, medos, sonhos, amores. A curiosidade crescia cada vez mais, cenas de filmes antigos passavam pela minha mente, portas e janelas cúmplices. Cavalheiros, damas, belos casais, mulheres elegantes sorriam docemente. Aos poucos fui voltando a realidade, alvoroço de pessoas que passavam apressadas pelo centro da cidade, onde alguns minutos atrás... Reinava a tranquilidade. De repente uma voz estridente, alucinada Gritava: Acabou a crueldade! No rosto de jovens e idosos um semblante de imensa felicidade, sorriam com os lábios e também olhos. Novidade e Realidade. A casa Rosa foi tombada! (CAMARGO, Lila. POETAS INDEPENDENTES. Disponível em: https://goo.gl/Wygw8w. Acesso em 15/06/2018).

Em 2015, houve uma petição pública através do Avaaz (plataforma online) que tinha como objetivo alcançar 1000 assinaturas e conseguiu, até o final do período: 855. Além de que toda a mobilização se iniciou através de um evento na rede social Facebook com o nome #ACasaRosaNãoVaiCair!, onde é possível encontrar várias manifestações visando a preservação do patrimônio.

Entre declarações sobre projetos para novos usos possíveis no local, as pessoas sugeriram: centro culturais, abertura ao público, café, instalação do projeto guri (que atualmente se encontra em outra residência próxima, como já explicado anteriormente), academia jundiaiense de letras, restaurante, acervo de fotos e registro das edificações antigos, sede do Conselho do Patrimônio Histórico (que hoje se encontra em outro local na cidade), museu arquitetônico, cineclube, local para pequenos shows ou saraus, pista de skate (na parte onde não há construção) etc.

Figuras 65. Artista em frente à Casa. Fonte: Facebook – mobilização pela preservação da Casa Rosa, 2014.

7. EXPERIÊNCIA DO DEVIR



A partir das vivências na Casa, das histórias apreendidas, das linhas flexíveis e de fuga ali presentes, a questão que surgiu foi: E agora? Como relacionar as virtualidades que já existem ali, incentivando produções secundárias e possíveis revoluções moleculares; como ativar o lugar presente na cidade genérica, na cidade da espetacularização e se voltar contra a subjetivação capitalística? ainda pensando numa possibilidade plausível para incentivar o poder público a tomar posse definitiva e realizar o projeto na Casa. Como promover a ativação da memória, a efetivação da metáfora vivida, a possibilidade do encontro e dos afetos? Com essas questões em mente, a alternativa aqui é através de experiências, substituir a interpretação pela experimentação: não há intenção de definir impositivamente os próximos 50 anos do espaço (imposição molar), mas há sim, uma tentativa (entre muitas outras possíveis), inerente à estudante de arquitetura de promover uma experiência de ativação das vivências de um pequeno espaço micropolítico inserido na cidade: de se desterritorializar.

Desta forma, não basta apenas se limitar aos princípios canônicos clássicos voltados a patrimônios de outras épocas e de outras sociedades, mas associar as questões patrimoniais às questões contemporâneas que se enfrentam nas cidades/sociedades. Por isso a intenção provinda de MUÑOZ VIÑAS (2004) e BRANDI (2008) de restabelecer a unidade potencial através de traços simbólicos, associada à uma micropolítica de resistência. Daí advém a escolha voltada às experiências, à fluidez: ao plano da imanência do lugar. Assim a linha de virtualidade estabelecida para tal foi o devir-Corpo sem Órgãos (CsO), porém aplicando à prática as potencialidades que o espaço possa incentivar.

Deleuze e Guattari se apropriam da ideia de Artaud e a levam adiante, apresentando-a como uma prática -um

conjunto de práticas-, não um conceito. O CsO (Figura 66) é um corpo livre das hegemonias e das organizações impostas aos corpos, ele não se opõe aos órgãos em si, mas ao organismo –organização orgânica dos órgãos-. Pode ser exemplificado a partir de um ovo pleno anterior à organização dos órgãos, onde ocorrem movimentos: trocas de energia concomitantes

> *Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas. O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. Ele é antes como o Fora absoluto que não conhece mais os Eu, porque o interior e o exterior fazem igualmente parte da imanência na qual eles se fundiram. (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 20).*

O CsO está ligado ao desejo, não expressado como falta (como proposto pela psicanálise), mas como produção do real -construção de agenciamentos/desestruturação molecular para gerar novas formas no plano da imanência-, desejo como movimento “O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (p.18) .

Essa prática não busca produzir um todo, mas partes que não unificam, nem totalizam, sobre as quais são induzidas comunicações transversais, somas transfinitras etc. sobre sua superfície, que permitem a passagem constante de fluxos, incentivando experiências, e criando novas possibilidades de agenciamentos não pré-definidos.

> *O todo não só coexiste com as partes, como também é contínuo a elas, produzido à parte, e aplicando-se a elas: os geneticistas mostram isso à sua maneiro, dizendo que “os aminoácidos são assimilados individualmente na célula, sendo depois arrajandos na ordem conveniente por um mecanismo análogo a um molde, no qual a cadeia lateral característica de cada ácido se coloca na sua posição própria”. Em geral, o problema da relação partes-todo permanece também mal formulado pelo mecanicismo e pelo vitalismo clássicos, enquanto se considerar o todo que como totalidade derivada das partes, que como totalidade originária da qual emanam as partes que como totalização dialética. Tal como o vitalismo, o mecanismo nunca apreendeu a natureza das máquinas desejantes, nem a dupla necessidade de introduzir tanto a produção no desejo como o desejo na mecânica. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.63)*

No entanto, os autores também advertem: é necessário cautela, uma vez que essa prática, quando aplicada a um corpo submetido as subjetivações capitalísticas, fixado na organização do organismo, o grande fluxo de intensidade pode o enrijecer resultando num corpo pré-determinado,

como o drogado, o masoquista etc. Além disso, é sempre necessário manter uma parcela do organismo como estrato, uma vez que “um corpo sem órgãos que quebrasse todos os estratos se transformaria imediatamente em corpo de nada, autodestruição pura sem outra saída a não ser a morte” (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p.29). Isso se faz necessário para que a partir do organismo reestratificado, o CsO encontre uma fuga para fora do organismo, produzindo um novo CsO.

Ele é sempre contemporâneo, não regressivo: leva consigo seu próprio meio de experimentação, tem como princípio de produção a intensidade zero. Os órgãos são intensidades produzidas, fluxos, limiares e gradientes que se distribuem no corpo independente do organismo: Ele é o campo de imanência do desejo. “Não há órgãos despedaçados em relação a uma unidade perdida, nem retorno ao indiferenciado em relação a uma totalidade diferenciável. Existe, isto sim, distribuição das razões intensivas de órgãos, com seus artigos positivos indefinidos, no interior de um coletivo ou de uma multiplicidade, num agenciamento e segundo conexões maquínicas operando sobre um CsO” (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p.32).

Figura 66. CsO

Como produzir para si um Corpo sem Órgãos? Aqui a -possível- resposta é: pelo devir. Se o CsO não é um espaço, ou um lugar, e sim uma prática, como já dito antes, pode ser experimentado através do devir da Casa para que, através do projeto -experimentação-, inicie-se a busca por revoluções moleculares, em que sejam incentivadas as trocas, os movimentos aos que ali habitarem, os fluxos que ali correm, assim como as possibilidades de agenciamentos. A Casa deverá ser tratada como propulsora de desejos no campo imanente, ali devem ocorrer fluxos transversais que prevêem a desterritorialização: isso tudo apoiado nas produções secundárias já existentes no contexto e, somado a isso, a experiência não deve se esquecer da preservação ainda do patrimônio, dos seus valores de incentivo à memória que devem ser ativados. Sobretudo, a partir de agora, deve se ter em mente que será necessário que em pequenos pontos o organismo deve ser mantido, para que a experiência não seja fadada ao nada: parcelas da subjetivação capitalística ainda poderão aparecer, trata-se de micropolítica, não de novas hegemonias disfarçadas de revoluções.

> *Vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide. (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 13)*

8. ENFIM, A EXPERIÊNCIA

O projeto, como já dito antes, procura viabilizar a confluência dos tempos presentes na edificação, associando-se e incentivando as pequenas resistências encontradas. Procura-se aqui fugir de imposições ao local, respeitar o espaço, respeitar o contexto e o protagonismo da Casa. A espetacularização deve se manter distante: a ativação não visa a criação de signos mercadológicos.

Com base no ESPAÇO -conceito de CERTEAU (2003)- apreendido entre derivas, vivências e aproximações, com a residência e seu entorno, entre artistas de rua, pessoas que vão e vem em todas as direções, crianças com seus instrumentos, jovens que passam rindo, conversando, gritando, o pipoqueiro da escola, as mães que buscam seus filhos, as pessoas que saem do espetáculo no teatro ao lado etc. o projeto tem como ponto de partida alternativas: o que pode ser, mas pode não ser. Inúmeras são as possibilidades que podem ocorrer na Casa, o programa que guiou o projeto foi como manter o estrato, para que a experiência fosse possível e não se desfizesse por completo (corpo de nada), mas ele se trata de potencialidades que dependem das pessoas e do contexto para se atualizarem em atos; que até, por vezes, poderão não ter sido imaginados aqui, uma vez não é possível aprensentar todas as possibilidades; isso é o que caracterizaria as singularidades possíveis a partir de sua implementação - as produções de produções através da transversalidade entre as linhas moleculares e de fuga num contexto coletivo onde não haja nem eu, nem o outro.

A partir das derivas e do repertório teórico, a todo

momento procurou-se respeitar a Casa, mantendo sua essência e não descaracterizando os elementos que a tornam o que é, respeitar também seu contexto e criar uma micro-resistência que não se acabe em si: se mantém aberta, sempre contemporânea: tudo depende das pessoas, dos usuários: a possibilidade de suas revoluções moleculares, suas produções secundárias, nada deve ser rígido, imposto, fechado, voltado a uma parcela da sociedade em especial.

O projeto funciona como um ponto no espaço, um elemento que incentiva as coisas "sem preço" localizado no centro comercial: o antro da multiplicidade de territorialidades concomitantes que disputam entre si.

Para isso, foi preciso, de início, começar com intervenções em pontos que impossibilitavam a desorganização do organismo -do espaço funcional tipológico da casa-. O labirinto inicial, a sensação de muitos caminhos delimitados para passagem dos fluxos agora se desconstrói: o desejo há de fluir.

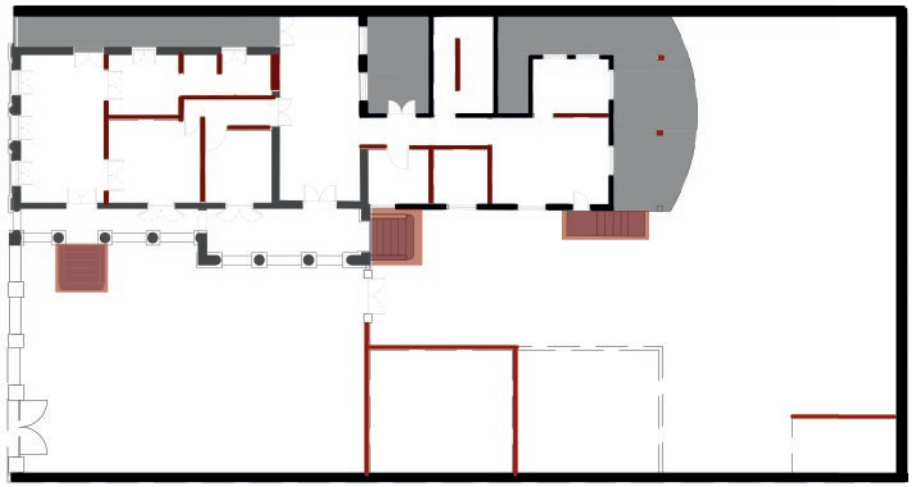


Figura 67. Planta de elementos a serem removidos. Fonte: Produção autoral em levantamento métrico cedido à autora pela estudante de arquitetura Ana Isabel Molinari Vieira, realizado pelo arquiteto e urbanista Pedro Paulino, 2018.

A figura 67 apresenta a planta atual da casa com as paredes (em cor marrom) que, no projeto, serão demolidas, uma vez que não constituem elemento fundamental da essência potencial do local, para que deem espaço à possibilidade da desorganização funcional tipológica do entendimento do elemento "casa".

Figura 68. Ruína verde

As paredes originais que continuam no projeto, em sua maioria, manterão a pátina (Figura 68), através do processo de limpeza, lixamento e envenizamento.

Parte da vegetação que nasce em meio as rachaduras (até criando novas) expressam a necessidade, a vida nascendo em meio à edificação rígida, sentenciada ao abandono, que vai se destruindo aos poucos. Apesar de apresentar forte significado, deve ser limpada, evitando maiores problemas estruturais; no entanto, é necessário manter registros (documentados através de fotos ou vídeos) que demonstram a força da Casa Rosa, que bravamente insiste em se manter de pé.

Entre anos de abandono, a edificação acumulou alguns registros, que serão retirados, como o grafite da figura 69, que descaracteriza a fachada e se mostra fora de contexto, podendo ser substituído em outro local.

O forro, que apresenta deterioração (Figura 70) e esconde parte do pé direito, deverá ser substituído e passará a acompanhar o caimento do telhado, somado à uma camada de manta térmica. Aumentando o grande espaço livre vertical -elemento característico desse tipo de edificação-.

Além do forro, o telhado da cozinha (anexa à edificação original e mantida no projeto) antes de telha de fibrocimento, também deverá ser ser substituído por telhas metálicas, tipo sanduíche com isolamento térmico, por questões de conforto.

Na parte que passará a abrigar os banheiros, atualmente possui estrutura porém sem telhas (Figura 71). Portanto lá deverá ser adicionado telhas de barro e um novo domo para iluminação zenital.

Figura 69. Grafite na fachada lateral.

Figura 70. Forro atual

Figura 71. Estrutura do telhado do banheiro

O tratamento do telhado no projeto é representado na Figura 72. No lugar das paredes removidas, insere-se uma estrutura de aço cortén (material que denota a passagem do tempo sem sofrer efeitos prejudiciais em questões estruturais) que dará apoio ao novo mezanino -o qual foi inicialmente pensado como espaço para leitura, reuniões etc. (mas caso seja pertinente, pode acolher outros usos) e será implantado no espaço vertical liberado em função do forro que passa a acompanhar o caimento do telhado- e suporte as divisórias, em formato “camarão”, que servirão para possibilitar a divisão do espaço, a qual provém do novo programa, que propõe duas salas que possibilitam, através de edital (que estabelece tempo definido, evitando novas apropriações do espaço ou territorializações forçadas) Residência artística, como é possível ver na Figura 73, que apresenta o programa inicial pensado para o projeto.

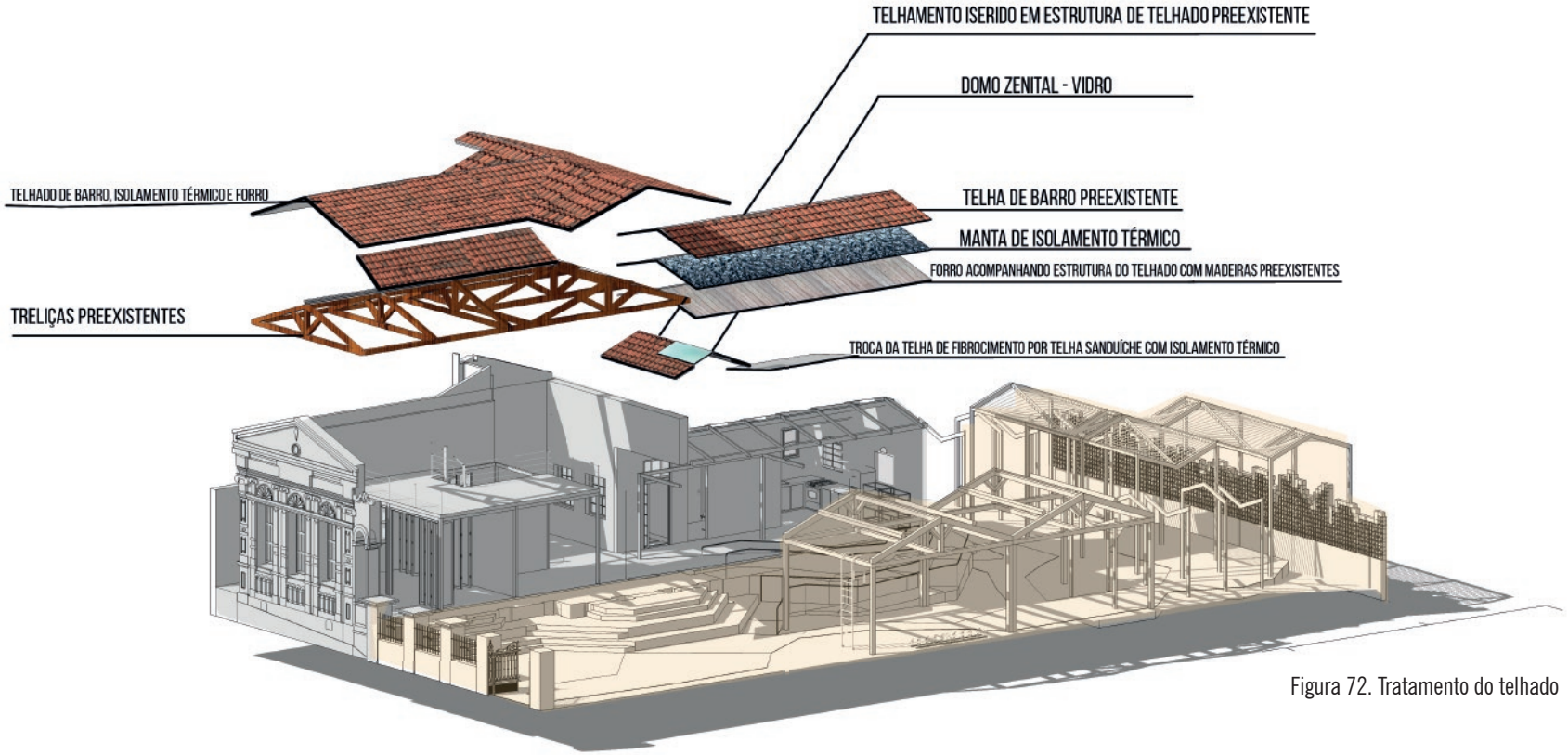


Figura 72. Tratamento do telhado

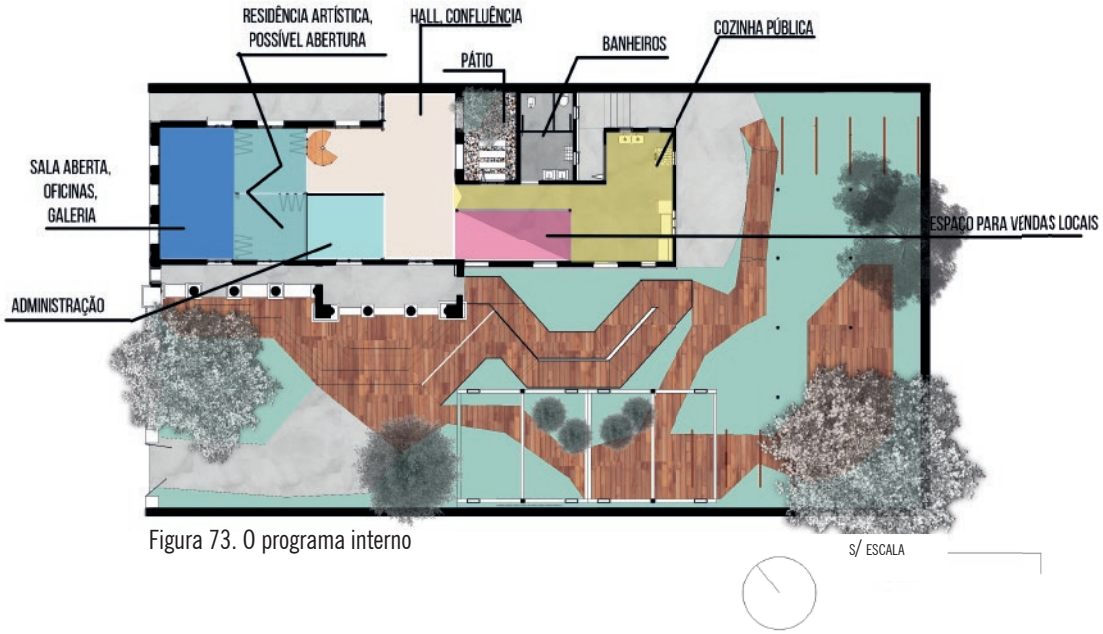


Figura 73. O programa interno

Além disso, a "Sala aberta, oficinas, galerias", servirá como um "suporte" nas exibições dos artistas, como uma galeria, que pode ser aumentada com a abertura das divisórias, integrando todo o espaço entre ela, salas de residência e hall central; além de, quando estiver no meio do processo artístico, pode servir para oficinas (ministradas por esses próprios artistas, ou outras pessoas de fora) assim como uma sala aberta servindo de espaço para deitar, sentar, conversar etc. que mantém contato com a rua.

No entanto, caso a experiência não seja positiva no caso das residências artísticas, as salas poderão servir de apoio a outras atividades, ou se manter abertas configurando o grande espaço integrado entre a Sala aberta e o Hall, tudo depende da vivência: a organização e a desorganização serão processos em aberto, sempre contemporâneos.

É necessário, no entanto manter um local fixo para a administração, que se encontrará próximo à entrada do hall.

Seguindo a estrutura de aço cortén das divisórias, também haverá uma outra, -na parte rosa da Figura 73-, voltada inicialmente para demarcação do espaço de uma loja de apoio com vendas de produtos locais.

Já a parte amarela da Figura 73 será a cozinha pública, pensada para conversar com o programa da própria casa, não se desvinculando de sua essência e que servirá às pessoas que moram por lá, utilizam o entorno, além de outros interessados. A cozinha poderá ser utilizada por qualquer pessoa e funcionará através de doações tanto de pessoas ou instituições que doem alimentos, quanto das pessoas que forem utilizar o espaço e levarem seus próprios apenas para serem preparados lá.

O programa total, como já dito, e agora apresentado, não visa a arquitetura do lucro, não visa novas imagens a instrumentação ou estetização, mas sim a ativação do espaço; o respeito à casa atual existente e; a memória, que se torna física através da pátina em suas paredes, do piso original de madeira, com seus cheiros insubstituíveis, das treliças que são parte dessa estrutura que se manteve forte, segurando a edificação em pé, durante todos esses anos, em especial, quando abandonada, pedindo socorro. Ou seja, o programa não visa signos e sim experiências que se confluam na possibilidade de agenciamento das linhas virtuais: a experiência voltada à desorganização do organismo imposto aos indivíduos pelas subjetivações capitalísticas, à transversalidade: a capacidade de incitar e promover os afetos entre os diferentes, se desterrirorializando a todo tempo e, por ventura, através de revoluções moleculares, transformando potências em atos, como é apresentado na cartografia produzida através das possibilidades do local (Figura 74).

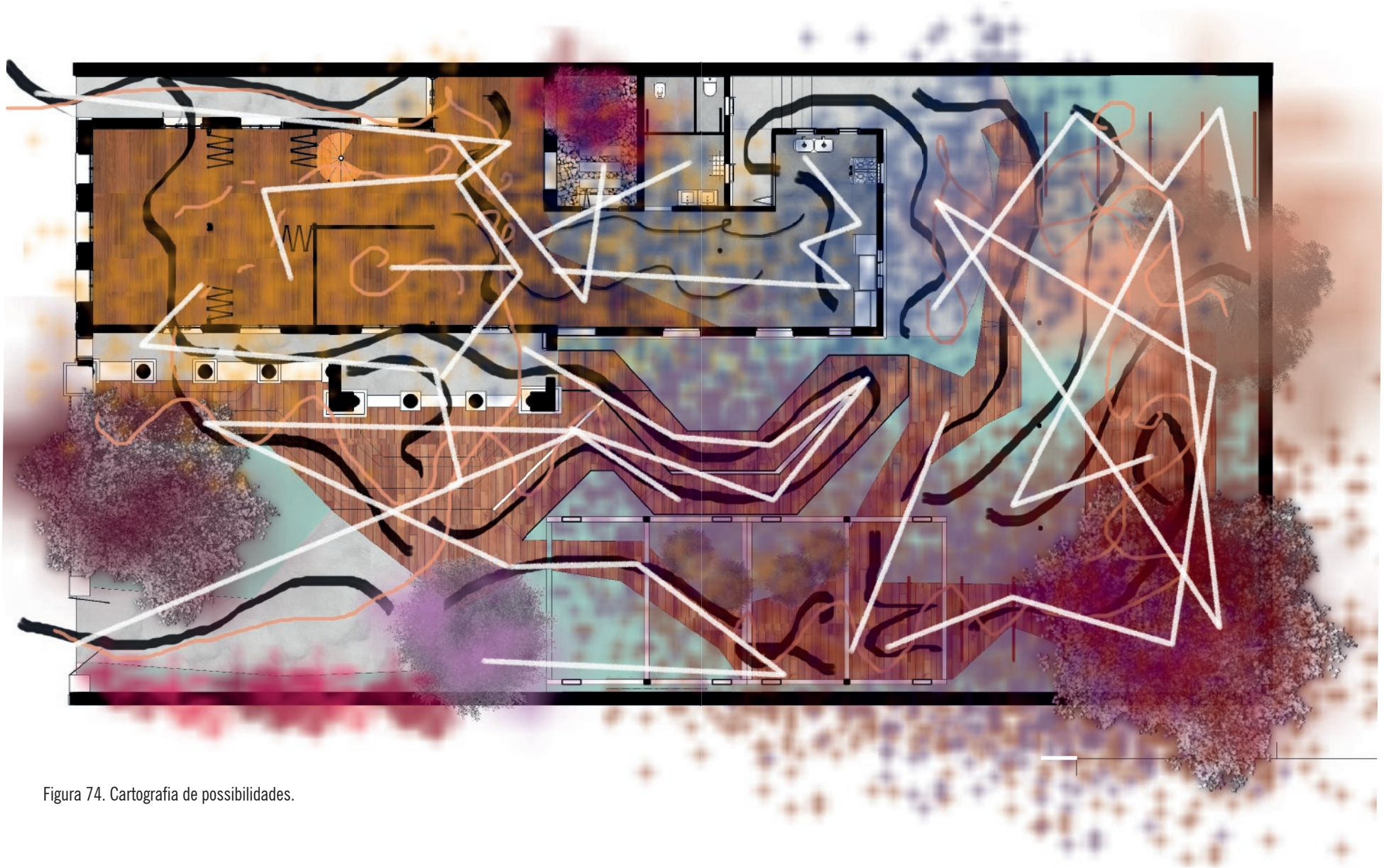


Figura 74. Cartografia de possibilidades.

As plantas do projeto são apresentadas a seguir nas figuras 75 a 77.

Figura 75. Planta humanizada, nível 1.

Figura 76. Planta humanizada, nível 2

Figura 77. Planta humanizada - cobertura.

Como é possível observar nas plantas (Figuras 75 a 77), será mantido o singelo pátio interno da casa (como um jardim de inverno) trazendo luz ao hall e servindo como área de contemplação, além disso, será mantida também sua vegetação (planta primavera) significativa: a vida rosa que resiste.

Na entrada pelo portão de pedestre, será inserido um pergolado que possibilta sombra no corredor, cria um elemento que diminiu a escala vertical da passagem, trazendo a surpresa do grande pé direito, ao entrar no edifício; além de possibilitar o crescimento da mesma vegetação do pátio interno, quase como se trazendo o mesmo rosa forte em contraste com a pintura da casa, convidando o pedestre e dizendo: Entre, a casa rosa vive.

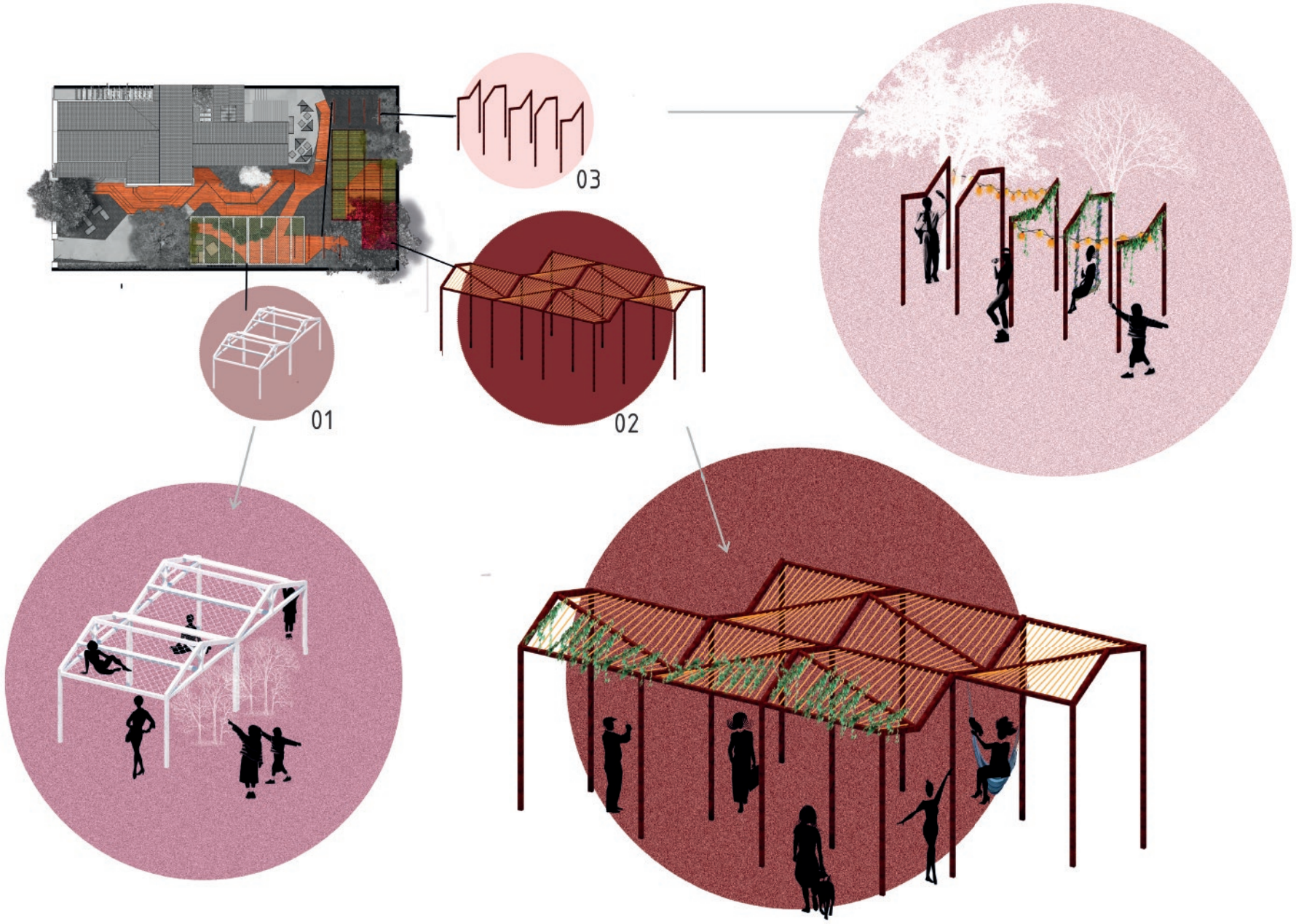
A parte externa será trabalhada através de grande área permeável e um “deck” que faz ligações, porém não se limita a isso: servirá como escada, rampa, passagem, banco, local para deitar, palco menor e palco maior, entre outras possibilidades.

Havia uma estrutura de madeira na parte externa; construída como uma edícula anexa. Ela própria deverá ser mantida, porém suas poucas paredes restantes serão removidas, propondo uma nova possibilidade de uso (Figura 78) - mas nada impede de, se necessário, um dia, voltar a ter paredes e se tornar um abrigo (quem sabe?)!

Pensando nessa estrutura de madeira já existente, serão criadas novas (Figura 79), que conversam entre si, mantendo a distinguibilidade, prevendo uma cobertura, composta por pórticos soltos e interligados de aço cortén (e no caso dos pórticos interligados: cabos de aço, como é possível observar no exemplo n.2 da Figura 79), que não se comportará totalmente como uma cobertura em si, mas como um elemento que tráz sombra e movimento para a parte externa, podendo servir também como estrutura para balanço, estrutura para vegetação etc. e, novamente, não inviabilizando a necessidade de, se um dia precisar, ser fechado e tornar-se um novo abrigo também.

Figura 78. Croqui de ideia para a estrutura extena já existente.

Figura 79. Estruturas de coberturas externas: diferentes possibilidades.



O paisagismo (Figura 80) prevê diversas experiências sensoriais, tanto visuais, cobrindo a parede cega da edificação vizinha e com inserção de árvores de flores rosas, novamente dizendo “A casa rosa vive”; quanto olfativas, através de plantas com cheiros característicos, como a dama da noite; até voltadas ao paladar, com árvores frutíferas, como é possível observar no diagrama:

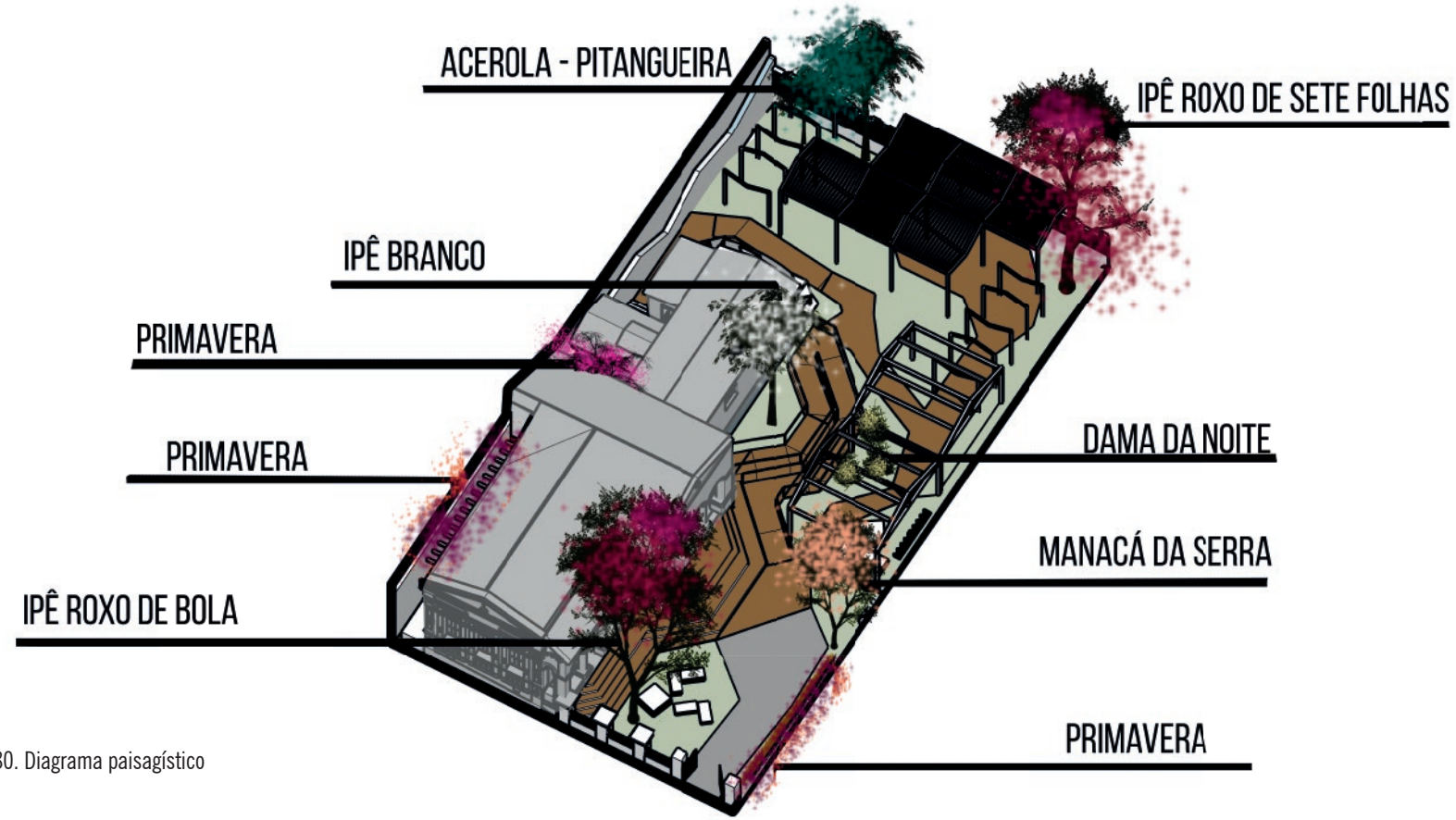


Figura 80. Diagrama paisagístico

O mobiliário foi pensado (Figura 81) de forma a não se tornar um elemento rígido e imposto, propondo diversos usos, em diversas ocasiões, porém com um desenho relativamente simples, possibilitando que as próprias pessoas que utilizam o espaço, leigas ou não em questão de marcenária, construam as peças. Deste modo, resultarão, incialmente, em 3 módulos (Figura 82) que poderão se juntar conforme a necessidade dos usuários (Figura 83), podendo também serem inseridas pernas (no caso pra bancos acompanhando as mesas), além das mesas triangulares (Figura 84) que também poderão ser individuais, ou se juntarem conforme necessidade, configurando diferentes desenhos.

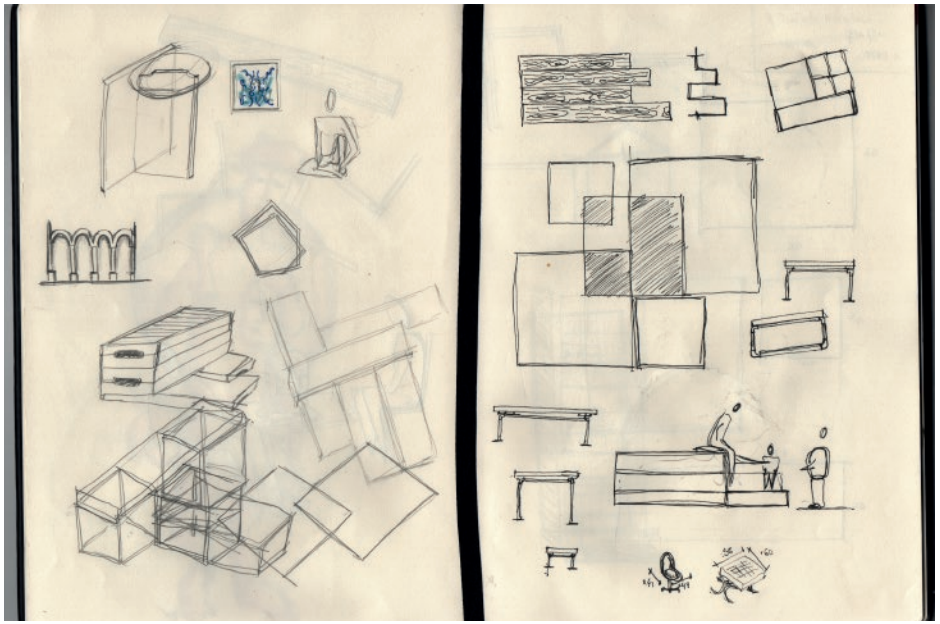


Figura 81. Croquis e ideias para mobiliário.

Figura 82. Mobiliário proposto

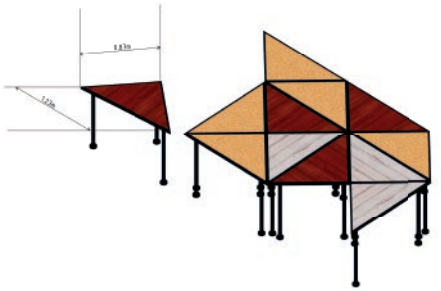


Figura 84. Mesas triangulares

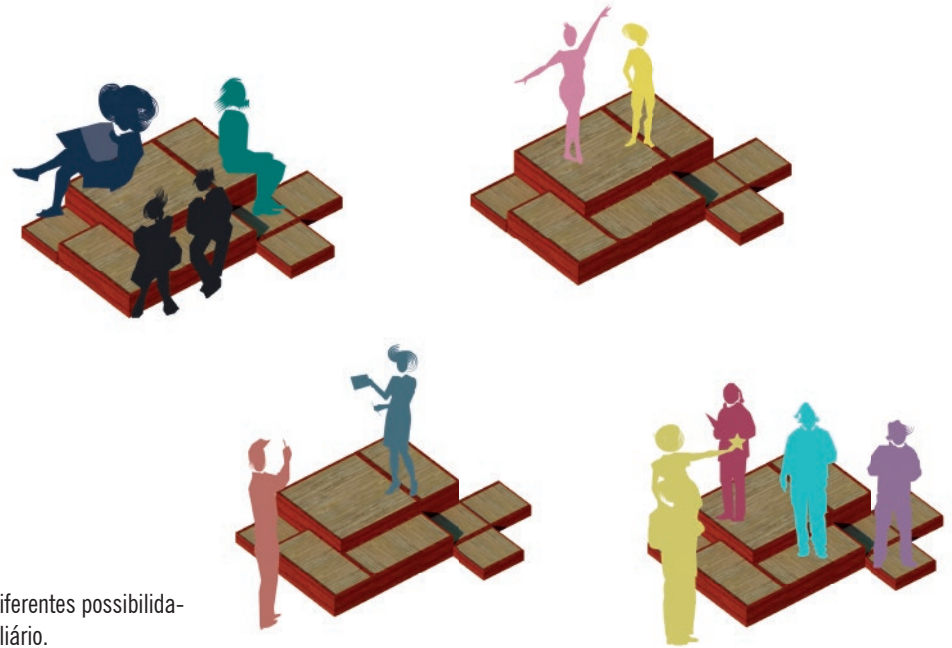


Figura 83. Diferentes possibilidades no mobiliário.

O diagrama a seguir (Figura 85) apresenta a diversidade de possibilidades de diferentes experiências no interior e exterior da casa.

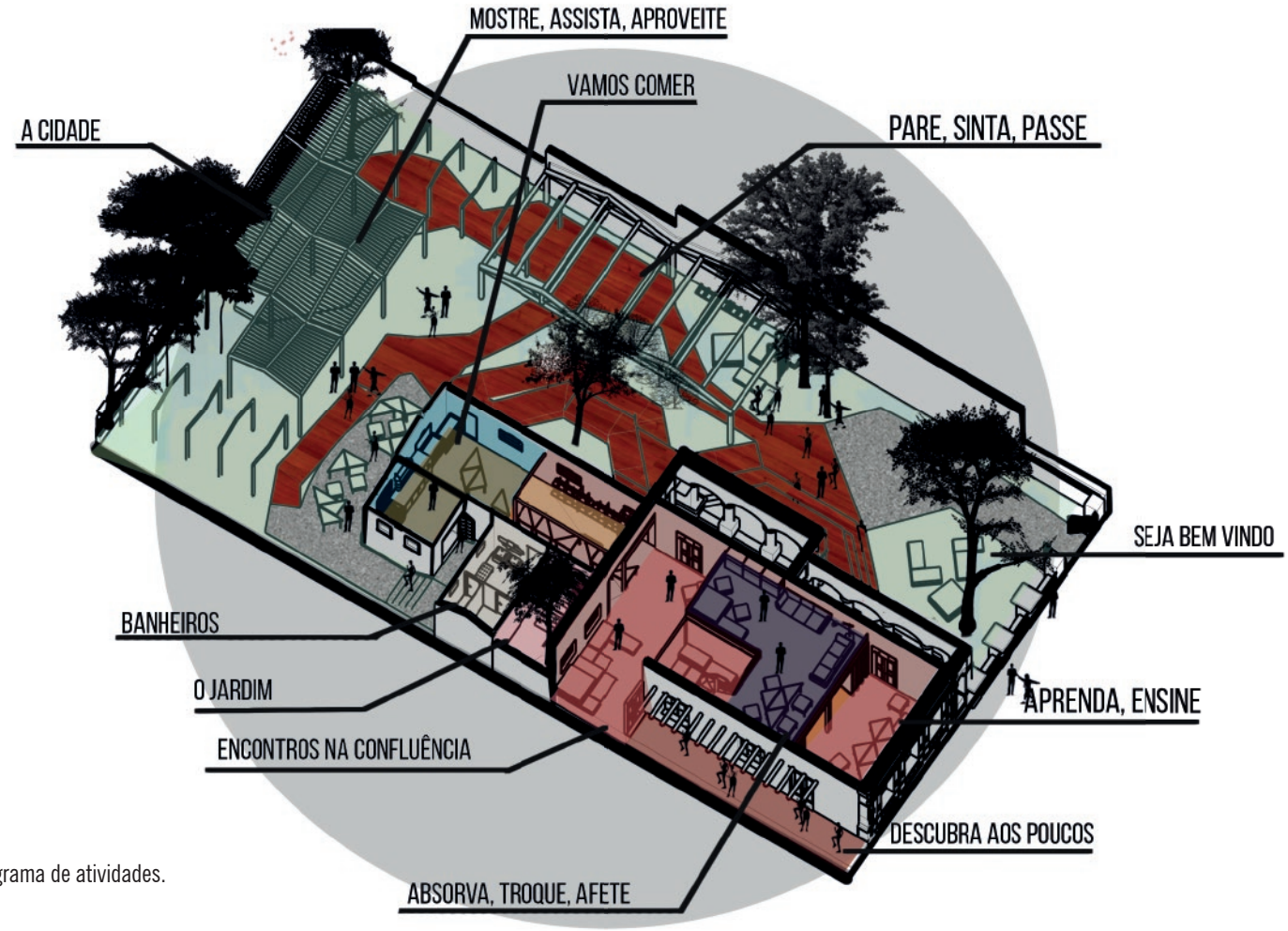


Figura 85. Diagrama de atividades.

Para melhor detalhamento e entendimento do interior e exterior da casa as figuras (Figuras 86 a 90) a seguir apresentam quatro cortes humanizados.

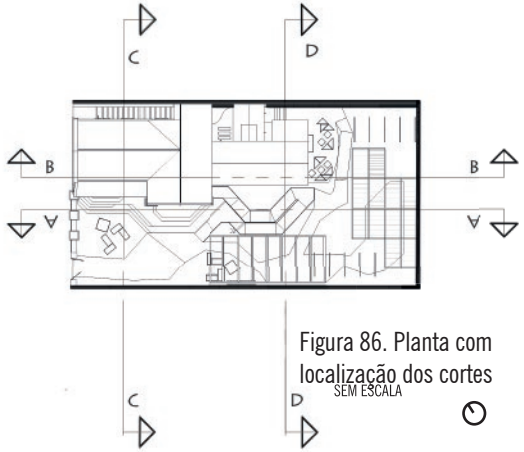


Figura 86. Planta com localização dos cortes
SEM ESCALA

Figura 87. Corte CC

1m. 5m. 10m.

Figura 88. Corte DD.

Figura 89. Corte BB

Figura 90. Corte AA

1m. 5m. 10m.

O muro ao fundo do terreno, foi trabalhado em diversos níveis, quebrando sua linearidade, composto por cobogós amarelos que constrastam com o céu e a vegetação proposta, criando permeabilidade visual, possibilitando ver o outro.

Mais um vez, é necessário reforçar que toda a intenção do projeto é de se comportar como uma potência, que será atualizada pelas pessoas, usuárias do espaço; propondo a desconstrução da organização funcional proposta por subjetivações capitalísticas, tanto da própria casa, como das pessoas, em busca de micro-resistências (muito importante em tempos como o atual contexto político-social) na área da arquitetura, revoluções moleculares, produções secundárias etc. Desta forma, as seguintes imagens (Figuras 91 a 95) ilustram algumas possibilidades dessas multiplicidades concomitantes, mas é necessário ter em mente que, toda essa proposta não se trata de uma ideia fechada em si, conservadora voltada à rigidez de um homem ideal ou à museificação de uma estrutura inserida no contexto urbano: o patrimônio deve se manter, porém seu congelamento total o sentencia ao abandono, como ocorre atualmente. Por isso a desorganização constante de seu organismo, a atualização das diversas potencias deverá ser implantada. A casa não é intocável, a cidade deve ter consciência disso, ela deverá ser vivida, afetar muito com sua história, com sua essência, mas também ser afetada pelos usuários, pela população contemporânea, caso contrário, se enrijecerá tanto que acabará fadada à sua própria morte (contra sua vontade, como se percebe pela sua força e resistência durante os últimos anos).

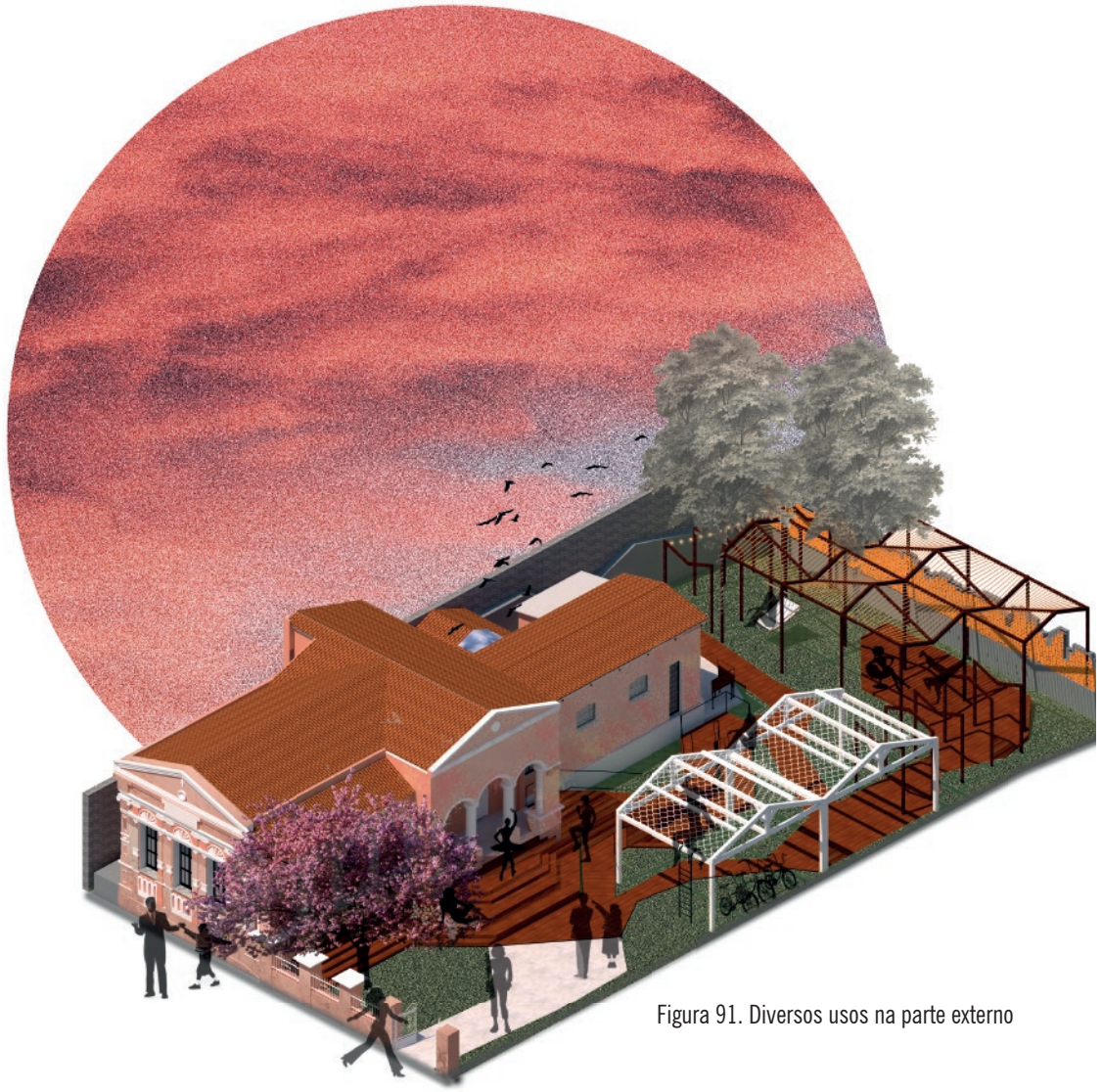


Figura 91. Diversos usos na parte externo

Figura 92. Diversos usos na parte externa 2

Figura 93. Diversos usos internos

Figura 94. Diversos usos internos 2

Figura 95. Uso externo.

9. REFERÊNCIAS DAS IMAGENS.

Figura 1. Teótricos do restauro. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 2. Casa abandonada. Fonte: autoral, 2018
Figura 3. Cidade da instrumentalização e estetização. Fonte: autoral, 2018.
Figura 4. Espelho e instrumento. Fonte: autoral, 2018.
Figura 5. A memória. Fonte: produção autoral, 2018
Figura 6. Múltiplas territorialidades. Fonte: produção autoral, 2018
Figura 7. Subjetivação capitalística sobre os indivíduos. Fonte: produção autoral, 2018
Figura 8. Linhas virtuais. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 9. Subjetividades. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 10. Vila Itororó. Fonte: autoral, 2018.
Figura 11. Cartografia produzida por Guy Debord. Fonte: Lipstickpoon. Disponível em: https://lipstickspoon.wordpress.com/2014/04/14/the-naked-city-guy--debord-1957/. Acesso em: 12/06/2018.
Figura 12. O caminhar. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 13. Localização da Casa no centro. Fonte: Google Earth e produção autoral, 2018.
Figura 14. Casa rosa antigamente. Fonte: cedida a autora pela aluna de arquitetura e urbanismo Ana Isabel Molinari Vieira; Centro de memória Jundiaí-SP.
Figura 15. O centro. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 16. Cartografia síntese. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 17. Cartografia 1. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 18. Cartografia 2. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 19. Cartografia 3. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 20. Vista oeste a partir da praça. Fonte: autoral, 2018.
Figura 21. A cidade invisível acima da altura dos olhos. Fonte: autoral, 2018.
Figura 22. Sanitário da igreja matriz. Fonte: autoral, 2018.
Figura 23. Mobiliário para vegetação. Fonte: autoral, 2018.
Figura 24. Prédio azul e branco. Fonte: autoral, 2018.
Figura 25 Estacionamento. Fonte: autoral, 2018.
Figura 26. Residência ao leste. Fonte: autoral, 2018.
Figura 27. Casa Rosa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 28. Grafite. Fonte: autoral, 2018.
Figura 29. Residência 1922. Fonte: autoral, 2018.
Figura 30 Museu da energia. Fonte: autoral, 2018.
Figura 31. Galeria de arte e teatro. Fonte: autoral, 2018.
Figura 32. Skyline e Serra do Japi ao fundo. Fonte: autoral, 2018.
Figura 33. Casa do projeto Guri. Fonte: autoral, 2018.
Figura 34. Pinacoteca. Fonte: autoral, 2018.
Figura 35. Localização dos edifícios que compõe o corredor do patrimônio na cartografia. Fonte: autoral, 2018.
Figura 36. Paleta de cores. Fonte: autoral, 2018.
Figura 37. Por dentro. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 38. Cartografia 1- interior . Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 39. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018
Figura 40. Multiplicidade da rua entra na Casa. Fonte: produção autoral.
Figura 41. Fluxos do interior. Fonte: Produção autoral, 2018.
Figura 42. Ponto de confluência da Casa. Fonte: Produção autoral, 2018.
Figura 43. Planta prévia. Fonte: Levantamento métrico cedido à autora pela estudante de arquitetura Ana Isabel Molinari Vieira, realizado pelo arquiteto e urbanista Pedro Paulino, 2017.
Figura 44. Entrada. Fonte: autoral, 2018.
Figura 45. Corredor. Fonte: autoral, 2018.
Figura 46. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 47. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 48. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 49. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 50. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 51. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 52. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 53. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 54. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 55. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.

Figura 56. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 57. Interior da casa. Fonte: autoral, 2018.
Figura 58. Exterior da casa. Fonte autoral, 2018.
Figura 59. Exterior da casa. Fonte autoral, 2018.
Figura 60. Exterior da casa. Fonte autoral, 2018.
Figura 61. Exterior da casa. Fonte autoral, 2018.
Figura 62. Exterior da casa. Fonte autoral, 2018.
Figura 63. Exterior da casa. Fonte autoral, 2018.
Figura 64. Artistas no sarau em frente à casa. Fonte: Facebook – mobilização pela preservação da Casa Rosa, 2014. Disponível em: https://goo.gl/XhWDV7. Acesso em: 17/06/2016.
Figura 65. Artista em frente à Casa. Fonte: Facebook – mobilização pela preservação da Casa Rosa, 2014. Disponível em: https://goo.gl/XhWDV7. Acesso em: 17/06/2016.
Figura 66. CsO. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 67. Planta de elementos a serem removidos. Fonte: Produção autoral em levantamento métrico cedido à autora pela estudante de arquitetura Ana Isabel Molinari Vieira, realizado pelo arquiteto e urbanista Pedro Paulino, 2018.
Figura 68. Ruína verde. Fonte: autoral, 2018.
Figura 69. Grafite na fachada lateral. Fonte: autoral, 2018.
Figura 70. Forro atual. Fonte: autoral, 2018.
Figura 71. Estrutura do telhado do banheiro. Fonte: autoral, 2018.
Figura 72. Tratamento do telhado. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 73. O programa interno. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 74. Cartografia de possibilidade. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 75. Planta humanizada, nível 1. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 76. Planta humanizada, nível 2. Fonte: produção autoral, 2018.
.
Figura 77. Planta humanizada – cobertura. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 78. Croqui de ideia para estrutura externa já existente. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 79. Estruturas de coberturas externas: diferentes possibilidades. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 80. Diagrama paisagístico. Fonte: produção autoral, 2018
Figura 81. Croquis e ideias para mobiliário. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 82. Mobiliário proposto. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 83. Diferentes possibilidades no mobiliário. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 84. Mesas triangulares. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 85. Diagrama de atividades. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 86. Planta com localização dos cortes. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 87. Corte CC. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 88. Corte DD. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 89. Corte BB. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 90. Corte AA. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 91. Diversos usos na parte externa. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 92. Diversos usos na parte externa 2. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 93. Diversos usos internos. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 94. Diversos usos internos 2. Fonte: produção autoral, 2018.
Figura 95. Uso externo. Fonte: produção autoral, 2018.

10. REFERÊNCIAS.

BEM, Sueli Ferreira de. Conversa de patrimônio em Jundiaí. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

BOITO, Camillo. Os restauradores. Artes & Ofícios, São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
CARERI, F. WALKSCAPES, o caminhar como prática estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

CASSIANO, Marcella and FURLAN, Reinaldo. O processo de subjetivação segundo a esquizoanálise. Psicol. Soc. [online]. 2013, vol.25, n.2, pp.373-378. ISSN 1807-0310.

CASTELLO, Lineu. A percepção de lugar: pensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo. Porto Alegre: PROPAR - UFRGS, 2007. 325 p.
CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. 2 ed. São paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel De. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. 9 ed. Petrópolis: Editora vozes, 2003. 351 p.

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. In: JAQUES, Paola Berenstein. Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.

DVORAK, Max. Catecismo da preservação de Monumentos. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

GUATARRI, Félix. A restauração da paisagem urbana. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1996, 24, págs. 293-300.

GUATARRI, Félix e ROLNIK, Suely. Micropolítica: Cartografia do Desejo. Petrópolis: Editora Vozes. 2000.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. O anti édipo. 2 ed. São paulo: Editora 34, 2011.

GUATARRI, Félix; DELEUZE, Gilles. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2: volume 3. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2014. 144 p.

IBGE. Jundiaí. Disponível em: <http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=352590&search=sao-Paulo|jundiai>. Acesso em: 28 jul. 2017.

IPHAN. Carta de burra. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/carta%20de%20burra%201980.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2018.

IPHAN. Carta do Restauro. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauro%201972.pdf. Acessado em 27/jan/2018.

IPHAN. Carta de veneza. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/carta%20de%20veneza%201964.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2017.

IPHAN. Declaração do México. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf. Acessado em: 27 jan. 2018.

IPHAN. Normas de Quito. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Normas%20de%20Quito%201967.pdf. Acessado em: 27 jan. 2018.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas. VITRUVIUS, [S.L], v. 053, n. 04, out. 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>. Acesso em: 14 jan. 2018.

JUNDIAÍ PREFEITURA. Historia. Disponível em: <https://jundiai.sp.gov.br/acidade/historia/>. Acesso em: 28 jul. 2017.

JUNDIAÍ PREFEITURA. Audiência pública encaminha tombamento da 'casa rosa'. Disponível em: <https://jundiai.sp.gov.br/noticias/2015/05/07/audiencia-publica-encaminha-tombamento-da-casa-rosa/>. Acesso em: 21 jun. 2018.

KOOLHAAS, Rem. Três textos sobre a cidade. Tradução. São Paulo: Editoria Gustavo Gili, 2014. p. 31-65.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização. São Paulo: Ateliê, 2008.

_____. Gustavo Giovannoni – Textos Escolhidos. São Paulo: Ateliê, 2013.
LANNA, Ana Lúcia Duarte. Cidades e ferrovias no Brasil do século XIX – algumas reflexões sobre a diversidade dos significados sociais e impactos urbanos: Jundiaí e Campinas. 2002. Disponível em: http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/883. Acesso em: 02 fev. 2015.

LEMINSKI, Paulo. Ensaios e anseios crípticos. Campinas: UNICAMP, 2011. 332 p.

MEDIANERAS. Direção de Gustavo Taretto. Produção de Natasha Cervi; Hernán Musaluppi. Roteiro: Gustavo Taretto. Argentina: Eddie Saeta S.a., Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales Pandora, Filmproduktion Rizoma Films Televisió de Catalunya, 2011. (95 min.), son., color. Legendado.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. Teoría Contemporánea de la Restauración. Madri, Editorial Síntesis, 2004.

PALLASMAA, Juhani. Habitar. 1 ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2017. 125 p.

PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele. A arquitetura e os sentidos. 1a edição, Porto Alegre, Bookman, 2011.

PORTELA, Thais de Bhanthumchinda. Cartografias da ação e as grafias [im] possíveis no território usado das cidades contemporâneas. Redobra, Bahia, n. 12, p. 25-35, 2013. Disponível em: <http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/12/redobra12_EN4_thais.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2018.

POETAS INDEPENDENTES. Casa rosa. Disponível em: <http://www.poetaindependente.com.br/profiles/blogs/casa-rosa-1>. Acesso em: 15 jun. 2018.

RUSKIN, John. A lâmpada da memória. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. Preservar não é tombar, renovar não é por tudo abaixo. Projeto, São Paulo n.86, p.59-63, abril 1986.

SEAMON, D. Phenomenology, Place, Environment and Architecture: A Review of the Literature. 2000. Disponível em: <http://environment-ecology.com/environment--and-architecture/113-phenomenology-place-environment-and-architecture-a-review-of-the-literature.html>. Acesso em: 20 jun. 2018.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
VITRUVIUS. Do especular ao espetacular. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/04.042/3156>.>. Acesso em: 10 jun. 2018.

VILA ITORORÓ - CANTEIRO ABERTO. Como habitar a vila. Disponível em: <http://vilaitororo.org.br/como-habitar-a-vila/>. Acesso em: 22 jun. 2018.