


As formas do acolhimento na arquitetura

Fernando Fuão

Related papers

[Download a PDF Pack](#) of the best related papers 



[ESPERRÂNCIA: o lugar da espera e da errância](#) [ESPERRÂNCIA: the place of waiting and wanderi...](#)

Fernando Fuão

[O Teleférico do Morro do Alemão: arquitetura do acolhimento e hospitalidade](#)

Fernando Fuão

[Cartografar e Acolher - Mapping and Welcoming](#)

Celma Paese

As formas do acolhimento na arquitetura

Fernando Freitas Fuão

Passagem

A hospitalidade, a partir de Jacques Derrida apresentou-se como um potente elemento para compreendermos a cidade e arquitetura, não só para percebermos os lugares hospitaleiros e inóspitos, mas sobretudo para nos abrir para uma outro entendimento da arquitetura onde as formas do acolhimento se traduzem em termos de abertura/fechamento, separação/união, recortar/colar, publico/privado, familiaridade/não familiaridade. Enfim, o acolhimento se coloca como uma desvelamento, um *(de)voile*, que nos permite vê-la na arquitetura, na cidade, numa porta, num banco de praça, ou até mesmo nos materiais que empregamos numa obra. Há um sentido de acolhimento em todas as coisas no mundo.

A questão da hospitalidade, hoje, nos mostra quanto as cidades estão se tornando cada vez mais inóspitas, e de quanto a arquitetura que é praticada, - fechando sobre o já fechado- corrobora com um isolamento que insufla mais violência. Não é certamente esfacelando as formas como fez o desconstrutivismo, ou aceitando outros 'ismos' -inclusive do modernismo - que abriremos à questão da hospitalidade; mas sim abrindo para seu sentido, abrindo fisicamente o que deve ser realmente aberto; universalizando o mundo sem torná-lo igual, abrindo e colando em simultaneidade as diferenças produzidas.

O acolhimento pode se dar na arquitetura de muitas maneiras, há um sentido de acolhimento em tudo no mundo, que passa por tudo que se possa pensar. Penso que o primeiro acolhimento é acolher a ideia do próprio acolhimento, incluir o outro, pensar a partir do outro para que se possa reestabelecer uma ética da arquitetura; abrir espaço, dar passagem a chegada do outro. Esse dar passagem adquire muitas formas a partir da ideia de abertura e

ligação como mostrei nos ensaios: “*O Elevador Rubem Berta*”¹, e o “*O Teleférico do Morro do Alemão*”². O dar passagem desloca o projeto para o plano ético da arquitetura.

Essa hospitalidade também pode ser compreendida como a inclusão do outro dentro da prática disciplinar do projeto arquitetônico nas faculdades, incluindo esse 'diferente', essa 'diferença' poderá surgir novos programas de projeto até então inéditos dentro da academia, como por exemplo a ocupações baixios de viadutos para fins sociais. Especificamente, também descobrindo as formas em que o acolhimento se apresenta na arquitetura, assim como as morfologias do acolhimento na cidade.

O tema da hospitalidade mostra que lugares considerados hostis, inóspitos, sinistros são ainda capazes de acolher, que há hospitalidade dentro da inhospitalidade e vice versa. Curiosamente, a hospitalidade coloca o tema do espaço não no espaço, mas no indivíduo, como se ele próprio portasse a hospitalidade, o próprio espaço. Como se o sentido não estivesse no espaço ou na arquitetura, mas sim nas próprias pessoas, nas ligações afetivas, e para além das pessoas, na amorosidade, e esse talvez seja o primeiro sentido da arquitetura.

Esse ensaio se alicerça e se articula nas semelhanças existentes entre *A collage como trajetória amorosa*³ e as questões da hospitalidade e acolhimento apresentado por Jacques Derrida como fundações de uma ética da alteridade.

Procuro mostrar similarmente através da collage que o acolhimento/hospitalidade parecem seguir o mesmo movimento da trajetória amorosa descrita por Barthes em *Fragments de um discurso amoroso*, e da qual me apropriei para explicar os Encontros das figuras na collage.

Esse ensaio é de certa forma também um prolongamento das investigações sobre: *A interioridade da arquitetura*⁴ e *A hospitalidade na arquitetura*⁵ agora refletindo sobre a similaridade existente entre a collage e a hospitalidade/acolhimento, mostrando que as relações entre hospede e hospedeiro são análogas também as essas duas figuras centrais da collage: a espera e a errância, como forma de reunir, colar, encontrar-se, aqui nomeado como *esperrância*, e que tanto a espera como a errância possuem formas e arquiteturas propícias a esses estados.

¹ Fuão, Fernando. *O elevador Rubem Berta* em http://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/10/elevador-rubem-braga-favela-cantagalo-rj_12.html

² Fuão, Fernando. *O teleférico do morro do alemão*, em Anais do 2 ENANPARQ, setembro 2012. Natal. veja-se também em <http://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/05/o-teleferico-do-morro-do-alemao.html>

³ Fuão, Fernando. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2011.

⁴ Fuão, Fernando. *A interioridade da arquitetura*. Cadernos PROARQ, Rio de Janeiro, n.14, p. 99-107. 1997.

⁵ Fuão, Fernando. *A hospitalidade na arquitetura*, em <http://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/09/a-hospitalidade-na-arquitetura.html>

Cabe ainda lembrar que o tema da hospitalidade foi transladado para o campo da arquitetura inicialmente e brilhantemente por Dirce Solis em seu clássico livro *Desconstrução e arquitetura, uma abordagem a partir de Jacques Derrida*⁶, assim como também o fez Beatriz Dorfman em sua tese de doutorado *Arquitetura e representação: as Casas de papel de Peter Eisenman e os textos da desconstrução de Jacques Derrida, anos 60 a 80*.⁷

Esse ensaio toma a forma do que aqui chamo de *derridância*, texto errante que vaga entre poucos autores, onde um suspende a questão o outro vem e completa, se passa de um ao outro como um jogo de prenda que força o outro a falar, indo e vindo, repleto de desvios e fios, como uma trajetória desordenada sem rumo tal qual a collage. *Derridâncias* que escondem no abismo das palavras, estranhos biografemas, tal como a estrutura narrativa de Derrida, uma estrutura que encena uma espécie de “errância” dos gêneros. Esse tecido, esse *voile*, aqui já aparece de entrada remendado, cerzido como o próprio corpo da collage que agora voa, decola sobre o tecido da cidade.

Enfim implicitamente, se abre para outro inquietante questionamento, até que ponto a ética da alteridade, desse outro como surpreendente, o portador da diferença que estabelece a lógica do sentido, não estaria devotada e altamente implicada com a estética e a poética da montagem, da collage, do acaso, do acontecimento? No umbral, a collage aparece como uma solução metafórica de uma ética da alteridade, como arte de acomodar as diferenças conservando-as enquanto diferenças, colando-as mas lançando-as para um sentido além do previsto originalmente para as figuras. (Po)ética.

Derridância que timpaniza uma cadência que move o pensar para uma dança, uma colação entre o francês e português que desdobra o sentido fazendo mais sentido; encadeamento de línguas, da minha e do outro na ‘derridança’. Texto errante dançante, discurso decadente que insiste em falar do amor como conhecimento, ‘decadância’, dança do pensar em volta do amor. Subjetividade última que conecta todos os pensamentos, atos e políticas humanas. Uma homenagem a Derrida, *Políticas da amizade e do amor*.

⁶ Solis, Dirce Eleonora. *Desconstrução e arquitetura, uma abordagem a partir de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. UAPÊ. 2009.

⁷ Dorfman, Beatriz. *Arquitetura e representação: as Casas de papel de Peter Eisenman e os textos da desconstrução de Jacques Derrida, anos 60 a 80*. Tese doutoral. Porto Alegre: PROPAR. UFRGS. 2009.

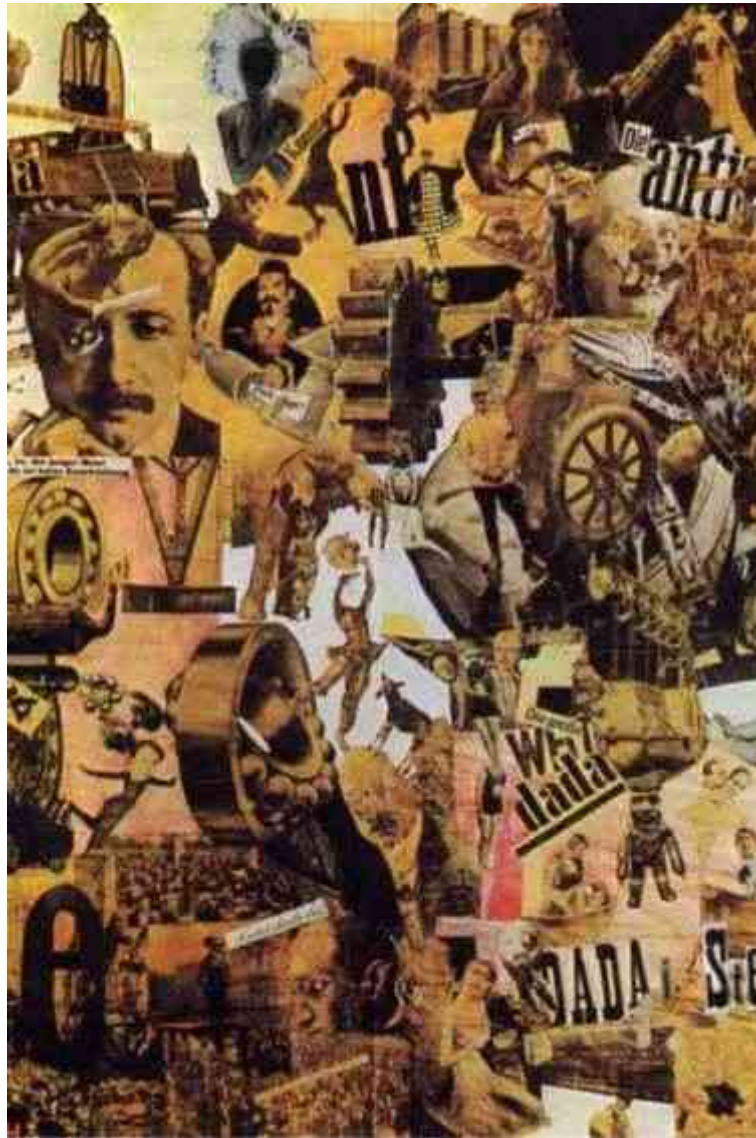


Fig. 1. Hannah Hoch. *Corte feito com faca de bolo*. 1909

Collage e Acolhimento

As maiorias dos estudos da collage sempre trataram de colocar a collage numa antinomia de oposição entre o recortar-colar, rasgar-costurar, desmontar-montar, separar-unir, extrair-embutir, dispersar-organizar, quebrar-colar, ignorando o intervalo significativo que se dá entre essas etapas. Basta olhar nos programas do computador. Até mesmo os linguistas trataram de colocar como uma linguagem de oposição, e não explicando como se dá a articulação das figuras no Encontro delas, exatamente no meio dos dois extremos: entre o cortar e o colar, nesse lugar e instante que guarda seus segredos, entre a separação e o acolhimento.

Na collage, esses encontros se estabelecem no intervalo significante entre os limites posteriores ao recorte e anteriores à colagem, quando as figuras são testadas em suas aproximações e significados, antes que a cola as fixe, 'asfixie', definitivamente sobre o suporte-papel. É o instante em que o movimento da produção se acelera, e as figuras já recortadas agitam-se, dançam totalmente livres e sem compromisso, umas sobre as outras. Umas em buscas das outras.

A collage pressupõe a utilização de determinados materiais e instrumentos, também de certas etapas que devem ser cumpridas ao longo do procedimento.

A primeira etapa da collage consiste na escolha dos elementos, as figuras que se pensa utilizar e recortá-las; esta etapa denominei RECORTE ou ABERTURA. O material resultante desta operação constitui-se no que se denomina por FRAGMENTOS ou Figuras, que são os seres, as figuras da collage. A fase seguinte consiste em rejuntar, justapor, essas figuras com outras distintas de seu contexto original para que surja uma nova significação. A esta ação costumo utilizar a expressão ENCONTROS, que serve para designar toda sorte de aproximações que as figuras costumam realizar. Finalmente a última etapa, a que dá nome ao procedimento, é a utilização da COLA, e tem por objetivo o contato de uma figura à outra.

Chamo de 'Encontro' a relação recíproca envolvente entre figuras, objetos e corpos, ou do próprio ser frente ao outro, ou mesmo de sua representação.

Como disse Sérgio Lima,

“É o ‘encontro’ e seu espaço mágico, que permite à collage delatar o desejo que constitui (...) Equivale a uma mecânica de articulação de imagens que são reconjugadas. É, por sua própria dinâmica, um descobrimento íntimo (desvelação, recorte), onde o fluir original acaba por gerar novas imagens que são fruto de realidades anteriores ao nível do imaginário.” (LIMA,1984, p.54)

Todo ato de hospitalidade pressupõe um Encontro. O “encontrar-se” caracteriza o estado aberto e receptivo de todas as figuras. Seu conhecimento poético é também dado por um outro “encontrar-se”.

O fantástico dos encontros na collage é que se conjugam quase sempre em termos topológicos divergentes: a visão do outro, a minha e a dos demais podem coexistir em uma multiplicidade de referentes perceptivos espaços-temporais próprios das figuras fotográficas. É possível coexistir, assim diversos tempos num mesmo tempo.

Entretanto, a teoria dos Encontros não se mostrou suficiente para explicar como se dá essa aproximação/afastamento entre as figuras, e sobretudo a atração que cada uma despertava sobre a outra no encontro, na conjugação de significados onde a beleza isolada já não importava. Encontrei esse 'movimento' em *Fragmentos de um discurso amoroso* de Roland Barthes. Assim, me apropriei literalmente da explicação dada por ele para a trajetória amorosa, cuja estrutura do livro praticamente também se assemelha a uma collage, incorporando citações de Sócrates, Platão, Verlaine, Goethe entre outros.

Barthes coloca o Encontro, como um momento dentro da trajetória amorosa:

“Encontro: a figura se refere ao tempo feliz que se seguiu imediatamente ao primeiro raptio (recorte), e antes que nascessem as dificuldades do relacionamento amoroso.” (BARTHES, 1981, p. 84).

Diz ele, ainda:

“Se bem que o discurso amoroso seja apenas uma poeira de figuras que se agitam segundo uma ordem imprevisível, como uma mosca voando, num quarto, posso atribuir ao amor, pelo menos retrospectivamente, imaginariamente, um movimento organizado: é por essa fantasia histórica que às vezes faço do amor: uma aventura. O trajeto amoroso parece então seguir três etapas (ou três atos): a primeira é instantânea, a captura (sou raptado por uma imagem); em seguida vem uma série de encontros (encontros pessoais, telefonemas, cartas, pequenas viagens), no decorrer dos quais exploro, extasiado, a perfeição do ser amado, ou melhor, a adequação inesperada de um objeto ao meu desejo: é a doçura do começo, o tempo do idílio. Esse tempo feliz adquire sua identidade (sua limitação) pelo fato de se opor (pelo menos na lembrança) a continuação: a continuação é o longo desfile de sofrimentos, mágoas, angústias, aflições, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas dos quais me torno presa, vivendo então, sem trégua sob a ameaça de uma decadência que atingiria ao mesmo tempo o outro, eu mesmo e o encontro prodigioso que no começo nos descobriu um ao outro.” (BARTHES, 1981, p.56)

A descrição do trajeto amoroso em seus três tempos reflete os mesmos movimentos que se produzem no interior da poética da collage e do acolhimento:

1. **O corte- recorte** que produz **os fragmentos**-figuras liberados pela passagem da tesoura. (A abertura ao outro)
2. **O encontro** dessas figuras, o acolhimento.
3. **A cola**, sua aplicação como cola, união, ligação.

A Collage é pura hospitalidade, a casa que recebe as figuras, recebe transformando, transfigurando; collage é o hostel das conjugações de imagens e tempos distintos.



Fig. 2. Fernando Fuão. *O processo da collage*. 2011

Para Derrida esse receber, termo proposto aqui como sinônimo de acolher, “só recebe na medida - uma medida desmedida- em que ele recebe para além da capacidade do eu. Essa desproporção dissimétrica marcará a lei da hospitalidade” (DERRIDA, 1997, p. 43)

Derrida e Emmanuel Levinas apresentam uma possibilidade de desdobramentos da trajetória amorosa da collage, entretanto levadas e elevadas a outro nível através dos princípios do acolhimento/hospitalidade. O acolhimento assim como a hospitalidade não são somente gestos, mas um movimento comparável à amância. A hospitalidade é a própria Política da amizade e do amor, enquanto 'política' (polis, público/privado) ela requer também necessidades e configurações distintas das atuais dentro das nossas cidades.

Totalidade e infinito (1961) de Levinas; *Da hospitalidade* (2003) e *Adeus Levinas* (1997) de Derrida se pudéssemos reduzi-los a uma palavra seriam grandes tratados sobre o amor, mas tanto Levinas como Derrida não se utilizaram da palavra amor como chamada, ela permaneceu oculta quase todo tempo na tecitura do acolhimento e a da hospitalidade, quíça, porque o termo amor estava em desuso e saturado de sentido comum nos anos 60-70, e talvez ainda permaneça. *Fragments de um Discurso Amoroso* (1977), de certa forma, foi uma resposta corajosa de Barthes aos seus contemporâneos que haviam marginalizado completamente a linguagem do amor da esfera do pensamento, das suas concepções artísticas, filosóficas, e científicas. Ela foi reputada como algo pertinente ao passado, excessivamente subjetiva, sentimental. Ela foi, digamos assim, soterrado como discurso pela modernidade e da ciência. A necessidade do *Fragments de um Discurso Amoroso*, diz Barthes,

"se apoia na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão. Esse discurso talvez seja falado por milhares de pessoas, mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, desprezado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos ciência, conhecimento e arte. Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação."(BARTHES, 1981, p.1)

O discurso amoroso, a partir de Barthes, se torna possibilidade de se expandir para todas as esferas do conhecimento, inclusive para a arquitetura.

Existe um interessante ensaio de G. Baird, produzido nesse período, nos anos 70 em contido no seu livro *O significado da arquitetura* escrito junto Charles Jencks, chamado a "*A dimensão amorosa da arquitetura*", no qual Baird já reclamava por esse sentido que a arquitetura possui, para tanto se apoiava em Barthes a partir da questão da língua e da fala. Baird reviu alguns pontos básicos da estrutura da significação arquitetônica. Inicialmente, se a arquitetura como um todo tinha seu análogo na língua, então seu modo particular de construir, projetar tinha seu análogo na fala. Assim a arquitetura poderia ser comparável a um texto e os parâmetros legíveis dessa retórica operariam dentro de um certo compartilhamento das expectativas sociais, tal como nomeou: numa dimensão amorosa com o leitor, dimensão essa que, infelizmente, cairia no discurso das tipologias divulgado por Aldo Rossi, Rafael Moneo, Colquhoun, Gregotti, entre outros.

Tanto para Levinas como para Derrida o movimento de acolhimento é sempre um ato ético, para eles esse 'outro' enquanto hóspede será o errante, o estrangeiro, sempre o diferente, o impensável, hóspede nem sempre desejável de se receber na casa do saber. Hospitalidade tal como concebeu Derrida a partir dos fundamentos do acolhimento em Levinas, pressupõe duas figuras centrais: o hospede e o hospedeiro, o convidado e o anfitrião (*host, hoster*).



Figura 3. Kurt Schwitters. *Vitoria*. 1947

Em Barthes encontrei essas mesmas duas figuras do hóspede e do hospedeiro, porem situadas poeticamente como 'o ser da espera' e o 'errante'.

Espera e errância, um em direção ao outro, figuras próprias de uma aporia topológica, nem dentro nem fora, dentro e fora simultaneamente, interioridade que se realiza na exterioridade da outra, exterioridade na interioridade outra.

Em Barthes o errante é também 'esse 'outro'', o irreconhecível, compartilhando também as mesma características desse 'outro' em Levinas e Derrida ; diz Barthes:

"se desgastar, se esforçar por um objeto impenetrável é pura religião. Fazer do outro um enigma insolúvel do qual depende minha vida, é consagrá-lo como deus; não decifrarei nunca a pergunta que ele me faz, o enamorado não é Édipo. Só me resta então converter minha ignorância em verdade. Não tenho que conhecer o outro; sua opacidade não é de modo algum

a tela de um segredo, mas sim uma espécie de evidência, na qual fica abolido o jogo da aparência e do ser. Experimento então essa exaltação de amar profundamente um desconhecido, que sempre: movimento místico: tenho acesso ao conhecimento do desconhecido." (BARTHES, 1981, p.135)

Assim como a collage que não se explica pela simples oposição recortar/colar; a hospitalidade também não pode ser explicada unicamente pela presença do 'eu' e do 'outro', do hóspede e do hospedeiro, pela separação/acolhimento. O acolhimento/recebimento é a primeira aproximação para essa compreensão, para escutar o que acontece no mistério do encontro, entre o hóspede e o hospedeiro.

Quem é esse hospede? quem é esse ser que espera, quem é quem chega sem muitas vezes se anunciar? Quem é esse que evito colocar na ordem do discurso arquitetônico? O que é essa coisa que chega errando, assustando; e mais precisamente como o discurso do acolhimento se reflete na arquitetura?

A hospitalidade é uma questão muito mais de abertura, vazão, espera, do que de território ou cercamento. A hospitalidade só pode ser oferecida por alguém, segundo um aqui e agora, numa situação específica. Não é possível pensar a hospitalidade só em sua relação com o lugar, que a funda, como fundação. Mais que isso, não é possível pensar a hospitalidade sem o hospedeiro e hóspede, sem essa pessoa que espera a chegada do outro, a figura da espera, e desse outro que não vê a hora de chegar, as vezes desesperadamente: a figura do errante. Essa é a mesma situação que funda a relação amorosa, a collage como trajetória amorosa.

É 'como se' o lugar que estava em questão na hospitalidade fosse um lugar que não pertencesse originalmente nem aquele que hospeda, nem ao convidado, mas ao gesto pelo qual um oferece acolhida ao outro mesmo, e sobre tudo se este outro está sem morada. Hospitalidade, em termos físicos arquitetônicos, concretos, é dar lugar ao lugar, abrir o lugar, dar passagem, dar passo ao outro, abrir, acolher a diferença.

Curiosamente a hospitalidade coloca o tema do espaço não no espaço, mas no indivíduo como se ele 'portasse' a hospitalidade, o próprio espaço.

Não se deve pensar a hospitalidade, como muitos acreditam, tomando o lugar como um apriori que a fundaria como fundação mesmo. A hospitalidade nunca é um terreno vazio, um loteamento do espaço e de um lugar, a hospitalidade é uma relação entre as pessoas, os 'ambi(entes)', o lugar que edifica o lugar. A pré-figuração do espaço, o projeto é um ponto de partida que pode dar certo ou não, nunca um ponto de chegada.



Figura 4. Mercado Aberto em Angla, na estrada em direção à Luanda.

Na collage assim como na hospitalidade frequentemente ocorre deslocamento de uma figura para outra provocando mudança, andança para acolher. A amorosidade da collage se constitui na mudança de significado de cada uma das figuras, entretanto guardando sua singularidade. Sentido sem sentido, figuras que renunciam a si, querendo transportar-se velozmente para outra figura, morar na figura do outro.

Collage é indefinição, indecidibilidade, conjugação sem fim. Na trajetória amorosa cada figura sai fora de si, ao invés do objeto vir a mim sou eu que vou ao objeto e desejo permanecer nele. Percebo cada figura destituída de sua casa ao ser arrancada de seu contexto anterior.

Nossas cidades estão concebidas e organizadas através da segregação, separando grupos e classes sociais, agrupando e afastando as diferenças através dos mais requintados artifícios. O abandono é uma dessas formas de afastamento. A organização que caracteriza a cidade formal é basicamente a segregação espacial, a definição de usos; mas quando a 'diferença' se desloca e entra no outro território, e começa a participar da vida do outro, aí então ocorre realmente uma mudança do espaço e da arquitetura; quando ele desafia essa ordem, não só em seu sentido e uso, mas sobretudo na estrutura física desse espaço, aí então começa a hospitalidade e o 'deslocamento' dos sentidos, a destituição.

Derrida, fala sobre essa destituição a partir do próprio ser:

"De outra parte, seríamos remetidos a esta implacável lei da hospitalidade: o hospedeiro que recebe, aquele que acolhe o hóspede, convidado ou recebido, o hospedeiro, que se acredita proprietário do lugar, é na verdade um hóspede recebido em sua própria casa. Ele recebe, e a

hospitalidade que ele oferece na sua própria casa, ele a recebe de sua própria casa -que no fundo não lhe pertence. O hóspede casa, o sem si da casa não se apresenta com um sentido, mas apenas como representação. O hospedeiro como host é um *guest*. A habitação se abre a ela mesma, a sua 'essência' sem essência, como 'terra de asilo'."(DERRIDA, 1997, p.58)

O sentido da hospitalidade, como nos propõe Derrida, é o que realmente funda as cidades, relaciona-se não só à hospedagem e ao hotel, mas também ao acolhimento, a relação entre hóspede e hospedeiro, e tudo que possa advir disso. Nesse sentido deveria-se rever todos os livros de História das cidades e da arquitetura que apontam para outros elementos ditos objetivos para a fundação das cidade como o comércio, por exemplo.

A Hospitalidade fala enfim de uma primeira morada, e também de uma última. As meditações de Derrida sobre a hospitalidade e seus correlatos são sinais endereçados sempre a essa questão do lugar, convidando o sujeito a reconhecer que ele é, primeiramente, e antes de nada, um hóspede nesse mundo, está de passo.

A Hospitalidade como se refere Derrida no pequeno livro *Da hospitalidade*, escrito junto com Anne Dufourmantelle:

“(...) é esse dar lugar ao lugar, a hospitalidade nos faz entender a questão do lugar como sendo fundamental fundadora e impensada da história da nossa cultura.” (DERRIDA, 2003, p.16)

A hospitalidade e a interioridade são construídas por uma relação de abertura ou recorte, a qual é feita de fora por aquele que chega para o outro, de fora para dentro, ou de dentro para fora, ou simultaneamente de dentro e de fora, para constituir assim a interioridade, como muitas vezes parece atestar a construção do edifício.

Em francês *hôte* designa tanto a pessoa que oferece quanto aquela que recebe hospedagem. Hospedeira e hóspede ao mesmo tempo. Dentro e fora ao mesmo tempo, nem dentro nem fora em nenhum tempo.

A questão da hospitalidade aqui não é tratada desde um ponto de vista romântico ou turístico, mas de sim de uma afetividade perdida no tempo, fundadora do espaço da arquitetura e da cidade; e que se desvela e se reinventa hoje também no espaço da informática, no mundo internet. Em palavras mais diretas, é a hospitalidade que funda a cidade e a rede de comunicação, tanto de direito quanto absoluta: a internet nos abre esse campo ao denunciar a figura do *hoster*, do *host*, do hóspede, do hospedeiro. Hospitalidade não só da hotelaria, dessa hospitalidade exploratória da indústria do turismo, como prática comercial, como mercadoria, mas de uma hospitalidade atrelada ao cuidar, ao amar. Hospitalidade tal como pensou Derrida, uma hospitalidade incondicional, da necessidade de uma política da hospitalidade dos países com relação aos estrangeiros e exilados, da pobreza e miséria nas cidades.⁸

⁸ Sobre a questão da Hospitalidade veja-se também o extenso livro sobre a hospitalidade organizado por Alain Montandon *O livro da hospitalidade, acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo: Editora SENAC. 2004



Figura 5. Paul Citroen. *Metropolis*.1923

Hospitalidade na raiz da palavra está também a antiga *hospitália* romana, que era simplesmente o lugar onde se cuidava e tratavam os seres. *Hospitalares*, o lugar onde se trata do outro, morada dos acolhimentos.

A hospitalidade é o lugar que faz repensar a arquitetura, a casa, o abrigo. O lugar que dá lugar ao lugar. O sentido sem lugar que dá sentido ao sentido. O lugar onde se deveria receber, cuidar do outro sem perguntar seu nome, seu *id* ou mesmo de receber aqueles que não têm papel na sociedade. No entanto, a cada dia mais nossos lugares em vez de se abrirem para os outros, de se prepararem para receber os outros, serem hospitaleiros, fecham-se em campos, em verdadeiros campos de reclusão, os quais necessitam de senhas, *logins*, e *ids* e minados de câmeras para entrar.

Esse 'outro' já não é mais aquele outro, que outrora batia na porta, como no mito grego, mas sim um 'outro outro', agora, impossibilitado de até mesmo bater na porta. Nossas cidades,

nossos bairros e casas se tornaram mais hostis. Os muros, as paredes, as grades, as senhas, as câmeras de controle, os seguranças, as identificações, os monitores, as senhas são alguns desses elementos arquitetônicos que promovem essa hostilidade, esse apartheid que vai do real ao virtual.

As cidades com suas ruas e seus labirintos de anonimatos perderam a confiança, o pacto que se estabelecia para a convivência, para o sentido da hospitalidade se foi ou está se perdendo. Entretanto, devemos crer que esse pacto que funda a convivência, a cidade seus segredos e leis, deve ser muito mais forte que os parricídios cometidos, a fim de que ela possa continuar.

Já não é só esse pacto que funda a hospitalidade que deve ser re-acolhido, mas sim, em simultaneidade, 'hospitalizar' a cidade como um todo. Não colocar dentro de um hospital; cujo termo hoje está muito longe do sentido de acolhimento; mas tratá-la, cuidá-la, devolver aquilo que lhe foi retirado pela violência, saná-la abrindo, colando.

A abertura é condição da hospitalidade, assim como o recorte é condição para collage, um lugar fechado nunca é hospitaleiro para quem fica de fora. O acolhimento é sempre abertura que se faz colando. Unindo. Acolhimento já é em si a abertura ao outro, esse primeiro sim já é abertura.

Abertura é abertura para a possibilidade.

Abertura não significa separação. Ao abrir não necessariamente separo, apenas faço a abertura, deixo passar, um *laissez pass*). Um passe livre para a vinda do outro, para minha saída. Essa abertura é a que dá passagem a vida. A casa não se torna casa enquanto não houver uma abertura, uma porta. Ou, por exemplo, a importância da abertura de um túnel que comunica um lado ao outro do morro, como os tuneis da cidade do Rio de Janeiro. O túnel, tal como uma ponte, abre unindo duas realidades que estariam antes separadas pelo abismo do morro. Abertura dá o sentido, o sentimento.



Figura 6. Túnel Sá Freire Alvim. Copacabana. Rio de Janeiro. Copacabana, Rio de Janeiro.

Não existe casa ou acolhimento sem porta, sem abertura. Há alguns anos atrás, Vilém Flusser já fazia uma distinção brilhante entre a porta e a janela com relação ao espaço público, ele dizia que a porta é o elemento de comunicação, participação direta entre o público e o privado, enquanto pela janela observamos a vida pública sem sofrer as intempéries. A janela torna-nos observadores, mas não atores. Talvez fosse por isso que os revolucionários e as crianças adoravam atirar pedras nas vidraças.⁹

O tema da hospitalidade, nos mostra que o 'campo' ou 'cercamento controlado', o *park* é por natureza um gerador de hostilidade. O campo separa, isola excluindo tudo o que está fora e não tem acolhida, como a pobreza periférica; exclui esses outros que estão de fora e não podem entrar e nunca entrarão, os fora do fora. Multidões empobrecidas pelo medo se fecham em seus barracos ou nos condomínios para protegerem-se.

Todo campo é hostil em seu gesto de fechamento para os que ficam de fora, mas isso não quer dizer que não haja tolerância dos mesmos em seu interior, assim atestavam as muralhas da cidade medieval e dos condomínios de hoje. Nossas cidades, nossos bairros, nossas casas se tornaram mais hostis, individualistas e ou fechadas em grupos conformam o que chamaríamos a infelicidade da 'cidade da tolerância'. Não acolhemos de fato, apenas toleramos.

⁹ Vilém Flusser, Depoimento em LIMA, Sergio, *Collage em nova superfície*. São Paulo: Editora Parma. 1984, p.37.

Os elementos arquitetônicos dessa triste hostilidade todo mundo conhece e os arquitetos mais ainda. Os arquitetos são educados a perpetuar desde cedo nas escolas esses modelos, criando paredes e mais paredes, cercas e mais cercas, linhas e mais linhas. A linha define, separa: os de um lado e os do outro lado, os de dentro e os de fora.

Desde o ponto de vista do acolhimento não é mais possível pensar a cidade em termos de colagem, de colisão de utopias, 'de acomodação' como propôs equivocadamente Colin Rowe, em seu livro *Collage city*¹⁰, de acomodação de diferenças através de estilismos formais (ismos e modernismos), contextualistas e não contextualistas, de colagem de fragmentos murados, sem conexões verdadeiras, de cheios e vazios, acomodando formas arquitetônicas e não vidas.

Não é mais possível pensar a cidade como uma 'arte' de acomodar utopias sem ter que vivenciá-las, transformando as diferenças em indiferenças, pensando uma cidade a partir da estética, negligenciando o ético.

O conceito de colagem proposto Rowe está mais próxima a idéia de *papier-collés* dos cubistas do que propriamente da *collage* tal como foi proposta pelos surrealistas: Andre Breton, Max Ernst, Duchamp, entre outros; uma anti linguagem. A *collage* não é uma arte de acomodação, a *collage* assim como a política da hospitalidade é sempre uma ética de desacomodação, uma incomodação, retira tudo do cômodo, da acomodação para re-estruturar de um outro modo para receber o outro.

A cidade não é uma *collage*, ela é muito mais que forma, formalismos, significação de linguagem. Sem dúvida, se pode trabalhar sobre a cidade sob alguns aspectos poéticos da *collage*, mas ela em si nunca será uma *collage*, ainda que opere instrumentalmente através de recortes, disjunções, montagem, cola, união.

¹⁰ ROWE, Colin; Koetter, Fred. *Collage City*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981



Figura 7. Nils Ole Lund. *Collage City*. 1990.

Cada vez mais se faz emergente estudar o tema das aberturas, dos recortes tão peculiar a collage, do esburacamento e abertura ao mundo, do acolhimento e da hospitalidade no espaço.

Cada vez mais se faz emergente estudar o tema da desacomodação da cidade pré-configurada para receber esses outros. Não é possível imaginar uma cidade cercada de grades, impermeável, ou de uma arquitetura de portas cerradas sem passagens. É preciso a abertura. Não existe casa ou interioridade sem a porta, o buraco, o umbral.

As intervenções de Gordon Matta-Clark sobre as pequenas casas familiares americanas; são exemplares nesse sentido, seus projetos como o *Splitting* e *Bingo*, davam passagem à luz, ao inusitado, deixavam entrar, iluminavam o ambiente impregnado por valores sedimentados, domesticados.

Matta-Clark, com seus cortes iluminava o sinistro, conjurava os fantasmas, revelava o não familiar em cada casa, a *unheimlich*, o oculto (*okus*), desvelava o não-familiar contido no familiar, no lar. Seu trabalho era revelar o inóspito dos lares, venti-lar.

As fissuras que ele provocava nos edifícios correspondem as fissuras no pensamento ocidental, são revelações desse abismo que despeja o sentido na lógica do não sentido. Essas fissuras na edificação eram rombos na edificação do ser, e na própria edificação, também de outro modo na arquitetura da filosofia, no discurso filosófico.

A questão do corte e do recorte apontam para a relação interioridade-exterioridade, assim como para uma poética do habitar, para um estranho tipo de memória que se ativa ao produzir o corte, o sentimento que se produz ao serrar ou destruir com o martelo como ele fazia.

Daniela Cidade nos explica sobre *As poéticas dos recortes em Gordon Matta Clark*:

"O trabalho de Matta-Clark traz presente dois desses elementos: a iluminação, como se fosse uma iluminação sublime, e o abismo, ou a sensação de queda iminente no abismo. Além da memória, memória de um lugar, e seu esquecimento." (CIDADE, 2010, p.143)

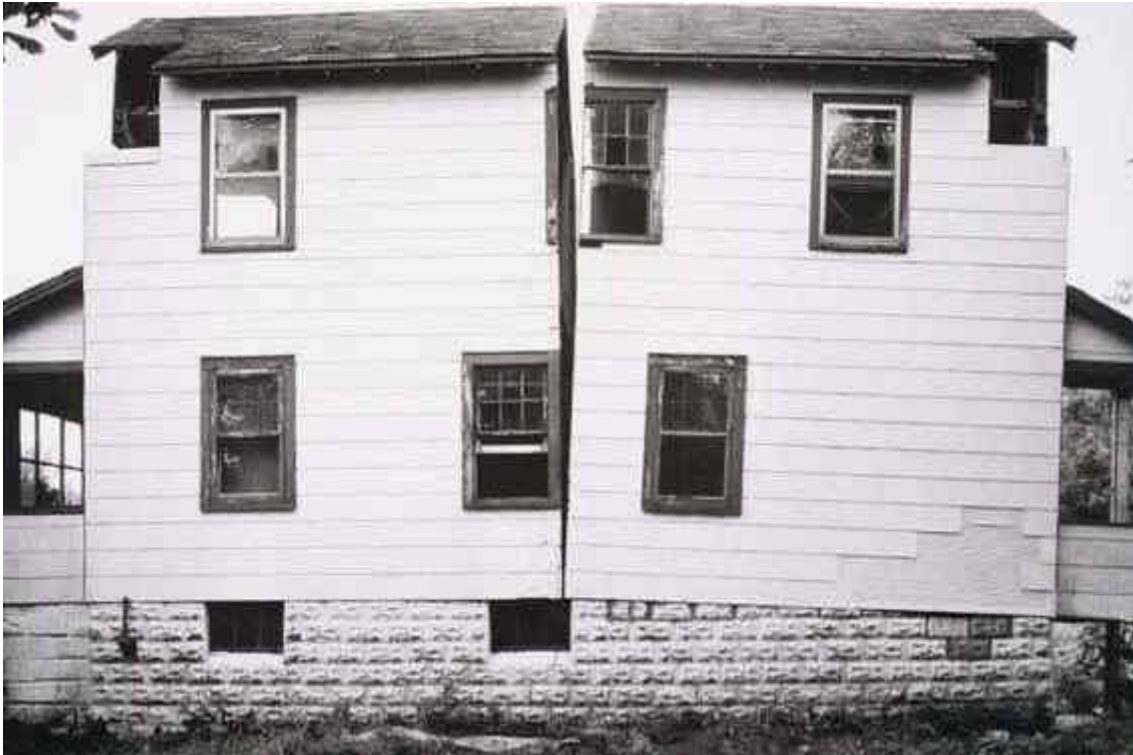


Figura 8. *Splitting*, Gordon Matta-Clark. 1974.



Figura 9. *Bingo*, Gordon Matta-Clark. 1974.

Hospitalidade quer dizer alteridade. Esse 'outro' pode ser recebido tanto como hospede (*hôte*) ou como inimigo (*hostis*) em sua origem esta o temor ao diferente, ao estranho; e a própria história atesta que 'hospitalidade e hostilidade caminham juntas', uma não vive sem a outra, tanto que Derrida criará a expressão '*hostipitalidade*'. Como nos explica Dirce Solis:

"A hospitalidade, combina então, *hostis + pets* (*potis*, potes, potencia). Configura-se, então uma questão de poder. Assim, há o hospedeiro, aquele que exerce o poder e recebe o estranho, o dono da casa, digamos. E há o hóspede, aquele que é recebido. Mas ao mesmo tempo, há uma disposição originária, há uma quebra da simetria, essa expropriação originária acaba por fazer do sujeito um anfitrião, mas também o hóspede se converte em refém." (SOLIS, 2005, p.72-73)

Essa hospitalidade, no universo dos arquitetos dos urbanistas não deve ser pensada em termos comerciais, de estimular a economia, de uma arquitetura comercial voltada para estimular a hospitalidade hoteleira, repleta de formas regionalistas, reenvios pitorescos e contextualistas, como o que aconteceu nos anos 80, principalmente na Itália e na Espanha que se apropriou dos discursos das tipologias para incrementar a economia do turismo difundindo pelo mundo afora quase como uma doutrina formal. A hospitalidade é a hospitalidade da cidade como um todo, mas antes de nada, é a hospitalidade com que cidadãos se acolhem uns aos outros independentemente da forma. Hospitalidade é capacidade de receber o outro, os outros, para além da própria capacidade, o estrangeiro, o estranho, o que vem do outro do lado, e para isso não é necessário dar nada. A hospitalidade não se funda na dívida, mas na dívida, na incerteza, na indecidibilidade, e principalmente na impossibilidade de uma

retribuição. O que funda a hospitalidade é o lugar, como disse Derrida, e o lugar não pede nada em troca, a não ser a presença do que chega e de quem espera.



Figura 10. *Morador de rua no Viaduto da Conceição*. Porto Alegre. 2010

A hospitalidade sempre foi atributo de pessoas e espaços e não de empresas, mas porque a maioria dos estudos insistem relacionar a hospitalidade com oferecer abrigo e comida? Que hospitalidade é essa? Que hospitalidade é essa que teima em dirigir-se aos mesmos? Que sentido pode haver em oferecer abrigo a quem tem uma casa, que sentido tem oferecer comida a quem tem de sobra? Que hospitalidade é essa do Estado que governa nossas vidas desde o nascimento até a morte, e não oferece morada, acolhimento a quem precisa? Mas o que esperar em troca quando não se tem nada para dar, muito menos uma casa para retribuir sua acolhida, o que esperar dos sem-teto, dos errantes, quando não se tem sequer comida pra compartilhar.

Entretanto, a hospitalidade é mais visível e mais bela ali onde falta tudo. Quando não há quase nada para oferecer, nem mesmo uma casa, só importando apenas os vínculos de solidariedade, antes mesmo de qualquer possibilidade de retribuição.

Como nos esclarece Solis,

"O habitável está frequentemente ligado a idéia de acolhimento, abrigo, e conforto. Habitar está associado a idéia de bem-estar, de receptáculo confortável, hospitaleiro, e o exterior como sendo o lugar se não do inóspito, ao menos daquilo de certa forma desconhecido, o

estranho. O estável, o contido é o familiar, o domiciliar, o estar dentro faz a idéia de intimidade, particularidade e em grande parte a propria subjetiva. O fora é a instabilidade, o aberto.” (SOLIS, 2009, p.139-141)

O conforto não é medida, regra de hospitalidade, talvez em ultima analise um rastro de uma possibilidade. O acolhimento, hospitalidade não necessariamente tem seu espelhamento no conforto ambiental, no conforto que uma casa pode proporcionar. O mito da hospitalidade se manifesta também ali nas piores condições humanas de habitabilidade quando não há quase nada para oferecer. O acolhimento pode se dar mesmo na falta de uma habitação, como é o caso dos moradores de rua. Acolhimento não quer dizer interior ou casa, a rua ou a varanda no verão é o atestado da inversão do dentro fora, do desconforto interno e do acolhimento pela exterioridade.

A lei da hospitalidade endereça, num primeiro momento, a questão da morada, a um lugar, mas dentro dessa questão, em seu núcleo, no interior do interior, está a negação mesmo dessa morada, desse lugar, como um lugar sem lugar, um lugar que reenvia constantemente a uma ausência da morada na nossa existência.

Parafrazeando Derrida, ‘não há nada fora da casa, não há nada desse fora que não esteja dentro da casa. Não há nada dentro da casa que não esteja fora. Só há dentro. Só há fora’.

A inospitalidade de uma cidade tem um alto custo, e quanto mais se colocam dispositivos de controle e repressão mais hostil ela se torna. Jane Jacobs estava certíssima em seu livro clássico *Vida e morte das grandes cidades* (1961), que pode ser lido quase como um manual de como trabalhar a hospitalidade nos bairros, nas ruas das grandes cidades através da arquitetura e de pequenas práticas sociais. Jacobs mostrava a importância das aberturas, das portas, das janelas como os olhos da cidade, da pequena economia e das relações interpessoais. Reivindicava a necessidade da diversidade de usos urbanos, atividades que gerassem constantemente a presença de pessoas nos mais diversos horários.¹¹

A hospitalidade fica ameaçada numa cidade em que um grande número de pessoas não tem moradia, ou vivem em condições extremas de miserabilidade, e todas as portas que se poderiam abrir para elas estão fechadas, principalmente as portas das políticas públicas de habitação popular. Uma cidade como o lugar onde reina a individualidade só pode se tornar hostil.

A ética da hospitalidade afeta a arquitetura de muitas maneiras: no Programa de necessidades elaborado a partir dialogo om o outro, de pré-dispôr um espaço de acolhida; nas aberturas, na concepção dos espaços públicos como lugar de acolhimento das diferenças. O acolhimento na arquitetura, enfim, deve ser pensado desde o giro da maçaneta que abre a porta até a questão do habitar a terra.

Dirce Solis explica que,

¹¹Jacobs, Jane. *Vida e Morte das grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

“a tal desconstrução na arquitetura não pode se restringir ao olhar do arquiteto, mas é fruto também das experiências das outras pessoas. Estas leem, olham, entram e se movem no espaço de modos distintos. Fruto de uma experiência, a desconstrução em arquitetura irá estabelecer, então, duas espécies de contrato: um, frente ao binômio familiar/não familiar e outro, frente ao binômio hospitalidade/inospitalidade. Todos os dois remetem à questão da morada.” (SOLIS, 2009, p.56)

A hospitalidade, segundo o que nos explica Solis,

"se apresenta como a última possibilidade de viabilização de uma ética de caráter mundial, uma ética das gentes. Mas esse acolhimento no lar, a familiaridade (*heimlichkeit*), na verdade apresenta-se aporéticamente, ao homem. Do mesmo modo que engendra o *heimlich* (familiar, confortável) engendrará o *unheimlich* (o estranho)". (SOLIS, 2009, p. 69)

O acolhimento é sempre uma abertura, que abre ao ser que foi rasgado a possibilidade de novas conjunções. Toda abertura carrega em si o movimento a ação do acolhimento. Essa abertura aos outros é análoga ao recorte da figura, da fotografia que a collage produz. Essa separação não necessariamente pressupõe encontro ou acolhimento. Parece não haver possibilidade de acolhimento sem a existência prévia de uma abertura, a abertura do um para outro, de um corte, de uma fissura para que esse encontro ocorra. O que qualifica a collage é aproximação do distanciado colando o separado. Aonde há separação, haverá trabalho de reunião.

A collage só pode existir em um mundo despedaçado, fragmentado , por isso é expressão de nosso tempo. A verdade é que não pode haver collage em um mundo intacto, onde não existam pedaços para serem colados. Collage é um gesto sobre um mundo destroçado. Quem faz collage não pode contentar-se com um mundo em ruína, recolar esses fragmentos é construir um mundo novo.

Esperrância

Esperrância é o nome que entrelaça a espera e a errância, *esperrância* da simultaneidade da espera na errância, e da errância na espera, do um no outro. Esperar na errância, errar na espera. Bordas, limites de uma situação em intermitente deslocamento.

Esperança já colada, nativa na errância, *esperancia* que só se realiza na atividade da errância. Esperrância. (R) que se repete prolongando a espera, afrancezando para revelar.

Acento, tom, que revela a relação entre *espérance* e *espoir*. Em francês a palavra espera, *attendre*, não guarda a relação com a esperança. No latim a palavra esperança, que é *sperare*, se mostra muitas vezes como simples espera.

'Esperança' em português pode-se perceber que guarda ainda esse encontro da espera com a errância, 'esper(a)nça', da espera com a *andância*, a dança da espera.

Pandora, na mitologia grega é a figura da espera. A mitologia da espera arrasta a errância do desespero da espera feminina. Assim também faz o discurso falocêntrico colocando a culpabilidade na mulher, a responsável pela grande errância, o erro de contrariar. Tal como o mito de Pandora, Eva também cometera o erro de contrariar, ela assim teria sido a primeira errante. Outra interpretação da Caixa de Pandora ainda sugere que este último mal, ao sair da caixa, seria o de conhecer a hora de sua própria morte e a depressão que se seguiria por faltar a esperança. Todas as mitologias em torno a espera sempre de alguma maneira nos mostram que o mundo esta sempre a espera, e que na existência devemos hospedar o mundo e não se hospedar no mundo. Não há espera sem errância, e não há errância sem espera, não há esperança sem caminhada, sem um andar avançando, mas simultaneamente também um avançar esperando.

Penso a '*esperrância*', também como um modo errante e errado de pensar a arquitetura, um pensar suspensivo, onde o mundo todo poderia ser traduzido através dos locais de espera e dos locais de errância, deslocamentos.

Infelizmente em nossa trajetória, os arquitetos erram, vagam em seu saber de forma em forma, divagam na geração das formas que geram forma, tudo o que criam se transformam em 'ismos', e esses ismos se transformam em expressão da época; acreditam na autonomia da arquitetura, na arquitetura por ela mesmo, e de seu ofício de construção, mas se esquecem que o verdadeiro objeto da arquitetura é o humano que se esconde nela, ela inclusive em seu fazer está a serviço da *ekonomia* do homem. Eis o trabalho da arquitetura, abraçar a espera, envolve-la, guardar, guardar a vida, para ela aguardar e guardar o errante, os que estão por vir.

A *esperrância* tem um sentido próximo ao conceito de 'espera' de Heidegger; o 'não mais' (a morte), opõe-se um 'ainda não', que é exatamente o tempo do possível e, enquanto tal, o tempo da esperança. Pois a morte é a impossibilidade do *Dasein*, porque quando ela acontece, não há mais tempo, e o tempo é constituinte do *Dasein*. Retardar o tempo, como diria Derrida, retardar a hora. Em *Uma arquitetura onde o desejo possa morar*, ele comentou que: "Talvez o pensamento arquitetônico não exista, mas se tivesse que existir um, somente se poderia expressar com as dimensões do elevado, do supremo e do sublime".

A errância: o hóspede

"E eu encontrei-o na encruzilhada. Tinha apenas uma capa, um cajado e um véu de dor sobre o rosto.

Trocamos cumprimentos e eu lhe falei: 'venha a minha casa e seja meu hóspede'. E ele veio. Minha mulher e meus filhos encontraram-nos à porta da casa, e ele lhes sorriu, e eles amaram a sua chegada.

Em seguida, sentamo-nos à mesa e ficamos felizes em contar com a companhia daquele homem, porque havia nele uma quietude e um mistério. Após o jantar reunimo-nos junto ao fogo; e perguntei sobre suas andanças. Ele então contou-nos muitas histórias naquela noite, bem como no dia seguinte.

Mas o que eu escrevo agora se originou na amargura de seus dias, não obstante ele mesmo fosse meigo. E quando ele nos deixou, passado três dias, não sentíamos que o hóspede havia partido, mas, sim, que um de nós estava lá fora no jardim, e ainda não tinha voltado." (GIBRAN, 2003, p. 9)

Tal qual a lei da hospitalidade, o Encontro na collage manifesta-se quando há uma reciprocidade de abertura entre dois tipos de indivíduos: o anfitrião, que está "dentro" desse relativo dentro, na interioridade de algum espaço, na interioridade de seu ser, sempre a espera, aguardando; e desse outro 'lá fora', propenso a chegar, mas que na maioria das vezes nunca chegará, porque sua porta continua lacrada.

Hospitalidade é 'lugar sem lugar' que recebe o hóspede que vem de outro lugar, fora de tudo que conheço, do fora de minha circunscrição; sabe lá deus de onde.

O errante é sempre aquele outro que está normalmente de 'passo', na situação de passagem, pronto para partir a qualquer momento, mas também propenso a permanecer definitivamente independentemente da vontade do hospedeiro.

O errante, esse 'outro', para a arquiteto deve ser entendido como aquele que não vejo, não consigo ver, não quero sequer ao menos entrevê-lo, está fora do meu mundo de trabalho, da minha circunscrição comercial; na realidade ele está fora de tudo que penso conhecer sobre ele, ele é literalmente um estranho, 'o estranho' para quem não costumo trabalhar, e nem penso contemplá-lo no exercício do projeto.

Ele é o incomodo que faltava no cômodo da casa do ser, a peça em questão, como se mostrou a filosofia até Levinas, ao propor uma ética da alteridade, uma ética e um pensar a partir do outro e não de mim. Na arquitetura ele é o que desorganiza a lógica da academia, do ensino, ele faz repensar o espaço, os lugares, o próprio conceito de casa, morada. Ele é um apagador por excelência de minha escrita.

Como definiu Barthes:

"O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, à espera, ficando no lugar, não resgatado (*en souffrance*) como um embrulho num canto qualquer da estação. A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica -e não de quem parte: eu, sempre presente, só se constitui diante de você, sempre ausente. dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar." (BARTHES, 1981, p.27)

O Encontro do errante e daquele que espera, o encontro dos dois, das diferenças conservando as diferenças é o que faz o lugar. É o encontro dos dois, dos três, dos quatro...que cria o novo lugar. Não é o lugar que propicia o encontro, mas o encontro em sí das pessoas que cria o lugar, a coalescência: a ciência do grude da vida.

Haveríamos que pensar ainda de como se dão, se configuram os espaços da espera e da errância dentro dos acolhimentos da cidade.

A princípio, o acolhimento pode ser entendido como uma Espera, parte da espera, é sobretudo e antes de nada 'o espaço de espera que acolhe', e esse espaçamento pode ser uma simples fissura ou um grande abertura,, mas essa espera não se realiza sem a presença dos outros; essa é a essência da cidade: esperar da chegada dos outros. A cidade vive nessa eterna espera.

Na cidade são muitos os lugares que acolhem. Mas acolhimento não significa necessariamente um lugar de encontro. Os lugares de encontro são os lugares públicos que acolhem as diferenças. O lugar de encontro não pressupõe barreiras, ele é aberto incondicionalmente a todos e deve estar preparado para receber aquele estranho.

A hospitalidade passa também por uma questão de pré-paro, de pré-parar, esperar para receber, mas esse receber pressupõe a preparação prévia das aberturas para dar passagem ao outro. Curioso, por que essa 'preparação' passa pela formação do arquiteto; e por um questionamento do âmbito público, do privado, do semi-público, do semi privado, e todas as nuances e indefinições dessa zona cinzenta de domínios. É na indefinição, nas bordas, nas bordas do tempo, exatamente nesse cinza onde se localizam as potencias dos lugares do acolhimento. É nas bordas que se faz a junção, a costura.

A arquitetura, de certa forma, enquanto signo e ao formalizar a casa, ao erguer as paredes, ao ocultar, ela própria cria a separação, a 'diferença'. Entretanto devemos entender essa 'diferença' no bom sentido da singularidade, e mesmo em sua singularidade de riqueza e ou prosperidade ela deve estar aberta receptiva a chegada do outro, assim como o inverso deveria ser verdadeiro.

Exatamente nos limites dos limites entre uma figura e outra na collage, no limite das diferenças, na disjunção de um lugar e outro que esta a possibilidade de conexão e articulação, a criação do novo lugar.

As comunidades dos pequenos povoados entendem esse sentido de acolhimento em sua plenitude a partir do conceito de identidade, da repetição e diferença, entre as poucas variações de diferenças das casas de seus habitantes, que acabam constituindo um harmônico conjunto.

Peter e Alison Smithson e outros arquitetos durante os anos 60-70 (Aldo Van Eyck, Candillis, Yona Friedman, Bofill), compreenderam a ideia de comunidade e identidade a partir dos assentamentos dos povos primitivos ou nas arquiteturas vernaculares, de onde retiraram os conceitos de *cluster*, da adaptabilidade, da repetição da pequena casa com a ideia de formar um conjunto de singularidades similares que garantiam a identidade da comunidade, através das pequenas variações. Foi na crença da importância dos espaços públicos, da rua como lugar dos encontros, e na configuração das dobras e articulações como acolhimento que foi baseado o projeto *Golden Lane* dos Smithsons.

Por exemplo, na collage, não é a folha em branco onde despejo as figuras que estabelece um lugar de base para elas, uma posição para as figuras, ao contrario, as figuras ao se juntarem fazem seu próprio lugar e existência, uma analítica da existência na conjunção das

singularidades das figuras. Os lugares acolhedores são os espaços que conseguem juntar as grandes diferenças reduzindo-as à pequenas diferenças, a singularidades.

É 'como se' o encontro se realizasse dentro, no interior da figura da espera, na casa do hóspede, mas também aporéticamente também 'como se' realizasse no interior da figura do errante, no transbordamento do um no outro, no dentro do fora, no fora do dentro. O um no outro, em nenhum, simultaneamente.

O lugar é 'doutro', do outro de outro lugar, do sem lugar.

A hospitalidade é lugar sem lugar, lugar que dá lugar, nem meu nem do outro, simultaneamente meu e do outro. A abertura da hospitalidade não significa fazer do lugar um lugar que não pertence a ninguém, um 'sem lugar'; ao contrário, esse lugar, uma vez aberto, pede um certo disfarce, um colocar-se a vontade, uma certa distração atenta de pertencimento, uma guarda desguardada, uma prudência, um cuidado para que o outro se torne e pertença ao lugar, se faça pertencido e esperante. O lugar é espera do errante, do inesperado

A espera faz lugar. Pré-para.

A situação da espera e da errância, do hóspede e do hospedeiro são temporais, situacionais; da errância se pode passar facilmente para a condição de espera, da hospitalidade se pode passar para a hostilidade num piscar de olhos. Essa inversão de papéis é frequente, e se passa do verso para o reverso, e até mesmo ao perverso.

O errante erra por sua condição de abandono, abandono dos outros, abandono de si mesmo. E o errante acolhe, muitas vezes, mesmo sem morada, sem esperar, acolhe não esperando, acolhendo esperando quase nada.

Nunca se sabe bem quem realiza quem, quem oferece espaço ao outro, se a espera ou o inesperado. São os dois em simultaneidade que criam o espaço da existência. Esse 'sin', contido em simultaneidade, é o mesmo de *syn* e *tobalein* que no grego significa 'ir juntos', esse sim é o mesmo de sincronia, sintonia, sinfonia. O mesmo 'sim, sim' utilizado muitas vezes por Derrida.

No encontro tudo é indecidibilidade, 'im-pré-cisão', abertura. Tudo no encontro está desdobrando-se, invaginando-se, colando-se, interpenetrando-se utilizando uma terminologia própria de Derrida, utilizada em *Glas* e *Disseminação*.

Abertura que abre colando, sentido que se faz sentido abrindo-se na outra figura. No acolhimento as formas estão sempre se fechando e abrindo-se como num jogo de dobras e desdobramentos, como o caso da enseada na natureza.

A espera é o lugar do acolhimento, mas esse acolhimento não se efetua como lugar enquanto o inesperado não chega, como se a errância viesse destituir a espera, um lugar destitui o outro para co-formarem um lugar sem lugar, um 'ambiente' único. Um novo lugar.

O hóspede uma vez acolhido no interior - na 'casa' ou embaixo da ponte- se imobiliza, pouco se meche, fica onde quer que o hospede quer que ele fique, tenta se acomodar sem

incomodar seu acolhedor, não pede quase nada. Os papéis se invertem o anfitrião se agita para lhe agradecer, e ele fica a espera de seus (a)gradados.

'Deixo a porta aberta, não moro mais em mim' (Adriana Calcanhoto)

Vivo no outro, vivo na loucura de não habitar em mim mesmo.

A hospitalidade é abertura, vazão, interioridade, porta aberta, entre aberta.

Collage é indefinição, amorosidade que não tem fim, geração, movimento de aberturas e grudes. Diz Derrida:

"O hospedeiro toma e acolhe, mas sem tomá-los. Assim se entra do interior: o senhor do lugar está em seu lugar, mas ele também acaba de entrar em casa graças ao hóspede - que vem de fora. O senhor, então, 'entra de dentro' como se viesse de fora." (DERRIDA, 2003, p.11)

Ele entra em casa, entra no jogo do sentido, se faz existência graças a seu hóspede. Tal como a porta que se abre para dentro, para o de fora adentrar-se.

Uma figura mora na outra, 'na mora da' outra.

Impossível realizar a hospitalidade sem a presença do hóspede, desse que esta por vir. Impossível pensar a hospitalidade sem a figura da espera, o hospedeiro, sem essa pessoa que espera às vezes desesperadamente a chegada do outro.

O que nos mostra, tanto Derrida como Levinas é que somos hospedes e hospedeiros ao mesmo tempo sem lugar nesta vida. E a casa não passa mesmo de uma ilusão, um efeito de superfície. A filosofia tem se servido da metáfora da casa, do lugar para explicar o ser, mas simultaneamente, a casa é a própria condição da existência, a condição humana. Não há ser sem lugar, não há lugar sem ser.

A casa do fim do mundo está no meu lado, na minha frente. Nas minhas costas. Essa casa que não é minha nem dela é a nossa paixão. Essa casa que não é espelho de ambos é o lugar. Essa casa que não é só eu, mas um eu transbordado e estendido no pequeno outro.

Assim descobri o significado do *(a)lague!*. Sem lugar, desocupado, vazio, disponível, aberto ao outro.

De outro modo: a hospitalidade pode ser compreendida como um lugar que não requer um "lugar" propriamente dito, um espaço planejado, pré-parado, imobilizado como uma foto de arquitetura que posa para a revista. A casa é sempre um *homing*, um 'casamento'.

O outro não é um ocupante que esta submetido a disposição do espaço pré-parado, disciplinado, o outro nunca é o controlado. O outro arrasta sempre em seus passos o outro lugar, o indomesticável, 'seu lugar', seu modo de vida.

O outro é o lugar. O errante, o errado, seu corpo e seu tempo. Agora, é o tempo do outro que assalta a modernidade e suas velocidades.

O outro tempo, outrora. 'Outra-hora' não quer dizer passado, mas simplesmente outro tempo, que nada mais é que, o 'tempo do outro', que chega para desestabilizar a lógica da geração. O tempo já é outro.

O acolhimento é uma po-ética da arquitetura, uma pró-ética, mas essa poética não é a poética das formas arquitetônicas, mas as formas dessa pró-ética. E essa ética é sempre uma ética de religião de singularidades dos lugares e das pessoas, do mundo.

O outro é sempre um outro espaço, um outro lugar, um outro tempo, um *singulo*. Tal como um fragmento na collage que arrasta sua imagem/espaço e seu tempo.

O errante é sempre um outro tipo de ocupação, de temporalidade, um desvio na origem do uso de um espaço já programaticamente definido. Uma fissura do tempo, um *Kairós*, um 'acontecimento', uma inespera.

Pobre errante louco esse da collage, tal qual o andarilho de Nietzsche que carregava a loucura em seus pés como um condenado a des-significar o mundo da época.

A figura errante na collage é sempre um desvio, um *detournement* no uso do espaço.

Na collage a figura errante visita às casas dos outros, as outras figuras que já estão a espera, as salas, as cenografias da espera. O hóspede, o estrangeiro, é a outra linguagem, o outro é a presença que revela a figura como ser aberto. O errante percorre, cruza os espaços da errância.

Quando o errante chega, quando se encosta, quando se cola ao lado, desdobra o sentido da coisa em outra coisa, transborda. Enlouquece e vira do avesso tudo, tal qual o hóspede no romance *Teorema* de Pasolini, que chega para libertar através do *Eros* a família burguesa de suas convenções .

O outro sempre assusta ao ser que não está aberto, sempre assusta ao chegar no espaço aberto. Por isso o fechamento não é signo da violência, mas antes dela chegar ele já signo do medo do espectro, da sombra. O outro e seu umbral, sua porta.

O discurso da errância, de certa forma, revive o espectro do mito do 'judeu errante', o *Ashverus* um dos nomes dados ao judeu errante. O *Ashverus* é o símbolo da tragédia dos judeus; o sapateiro que negou água para Jesus em sua trajetória ao calvário, e que por isso foi amaldiçoado até o final dos séculos a vagar sem ter sossego nem paz. Talvez por isso que todo errante carregue o espectro do 'mal-dito', a condenação e que vejamos a errância como algo condenável a nossa sociedade, assim também olhamos os moradores de rua, os mendigos como signo desse infortúnio. Talvez no fundo essa figura é metáfora do desejo de errar, vagar para quem espera, assim como o desejo modificar essa situação para quem vive errando, situando-se, parando. O errante vive sempre a esperança de modificar a situação em que se encontra, e o 'esperante' sempre a espera que alguém lhe modifique a situação em que se encontra.

Todo errante, tal qual uma figura recortada na collage é uma figura dupla, frente e verso. Verso e reverso, às vezes perverso. Duas entidades distintas, ou mais, ocupando o mesmo

espaço, mas em superfícies opostas, como no *Anel de Moebius*, ou como na *unheimlich* freudiana.

A figura do outro costuma dar pouca importância aquilo que julgo ter importância, e torna importante aquilo que não tem importância. Ele destitui os valores e crenças. A loucura do errante começa quando bate a porta, ou melhor: já começa quando se faz avistamento no horizonte, despertando a espera.

A questão de quem chega e de quem sai é relativa a destituição. Entenda-se destituição como a retirada da figuração, seu papel, seu sentido. A figura da espera também pode destituir a figura do hospede, pouco a pouco, na medida em que permanece em sua casa.

Subestimar a duplicidade e cumplicidade nesse jogo, entre a espera e a errância é cair no acolhimento romântico. Não é só o errante, o enlouquecido em questão, mas também a figura da espera na collage esta sempre enlouquecida, desesperada, fixada no tempo e no espaço, colada, imobilizada em sua loucura.

Quando ele abraça mesmo o outro, quando ele abraça a loucura sorrindo, quando a loucura abraça a loucura, quando se abre recebendo, quando se rasga desdobrando-se, quando vira abraço: aí então se cria o lugar.

A hospitalidade assim como a collage quer unir tudo, recolher tudo, mas simultaneamente vai recortando tudo para poder viver, tal qual *Eros e Thanatos*. Um reúne o outro separa. Um separa unindo, o outro cola separando como a abertura de um túnel.

Unicidade: conjugação desses tantos *síngulos* fragmentos que não se dissolvem congelando-se nas bordas do tempo.

Errância, diz Barthes, é a capacidade humana de errar, vagar em busca do corpo amado, da figura amada. Na collage é a eterna errância das figuras de papel, lado a lado, uma sobre a outra, uma dentro da outra, sobre a folha o que possibilita toda a sorte de encontros. Essa figura errante, graças ao trabalho da mão de quem faz collage, visita as casas dos outros, as salas, as cenografias da espera, tal como o hóspede, o estrangeiro.

O errante é o que traz a outra linguagem, a língua e a fala indefinida, a presença que revela a figura como ser aberto, modificando o lugar e a arquitetura. O outro é o mundo (*autremonde*). O fim do mundo do eu é a partida do outro, o abandono provocado pelo retirante. O hospede as vezes mora no fim do mundo, vem de outro mundo, é um espectro, um retornante. Pode-se entender essa errância de muitas formas. Na arquitetura, por exemplo, é frequente as recorrências, e reviveres de determinadas arquiteturas. Nos *revivals* ou nas releituras da arquitetura há uma espécie de desagradável *ritornelo*, utilizando um conceito de Deleuze. Peter Eisenman explorou significativamente, ao longo de seus trabalhos como *Diagramas and diaris*¹² as relações de semelhanças e diferenças das tipologias ao longo dos séculos, entretanto a ele lhe interessava, nesse *ritornello*, o que cada uma trazia de diferente nessa

¹² Eisenman, Peter. *Diagramas and diaris*. Thames & Hudson, 1999.

repetição, para ele essa diferença representava o elemento de inovação para o qual derivaria a possibilidade de geração de novas formas.

Do errante e do estrangeiro não se pode esperar muito, muito menos uma retribuição de uma hospedagem num lugar longínquo, que provavelmente nunca iremos, e tampouco saberemos se é acolhedor ou não. A figura errante na collage jamais retorna a seu ponto de partida, e quando volta, volta com um novo sentido, significado. Há muitas maneiras de se interpretar esse errante, o estranho, o desconhecido, o *unheimlich*, esse sentido de errância não guarda relação com o *nomadismo* globalizante, mas um talvez com o discurso da mobilidade dos 60 (Smithsons), com a *Arquitetura Movil* de Yona Friedmann ou com a Deriva Situacionista.

O estrangeiro não é só o que vem de fora e pode ser hostil, mas também o estrangeiro pode ser aquele que é rejeitado, o jogado fora, o abandonado. Tanto o acolhimento como a collage trabalham com o abandono, o abandonado, reciclando, re-significando. Eduardo Rocha em *Arquiteturas do abandono*¹³ procurou mostrar as varias faces desse abandono na arquitetura e na cidade, desde a ocupação de prédios abandonados e ocupados por moradores de rua, a favela/vila como lugar de abandono, e as formas como esses 'outros' transfiguram de uma maneira positiva o abandono.

Para o abandonado o mundo termina porque o outro e sua possibilidade de ocupação se foram, curioso porque faz de todos nós solitários errantes jogados na existência. Assim o lugar, para o abandonado, o morador de rua, se desfaz tornando-se abismo, deserto difícil de ser transposto. Do retirante ao delirante é só um passo. Como disse Bataille,

“O amor, ou a cólera infantil, ou a vaidade de uma herdeira provinciana, ou a pornografia clerical, ou o solo de uma cantora, fazem di-vagar, os personagens esquecidos nos apartamentos empoeirados. Se esforçarão em buscar avidamente uns aos outros: mas nunca encontrarão mais que imagens paródicas e voltarão a dormir tão vazios como os espelhos.” (BATAILLE, 1970, p.15)

A errância configura-se como uma intenção, uma busca obsessiva do encontro, entretanto, muitas vezes sem metas, sem um destino fixo.

Errância é a capacidade humana de errar, vagar em busca do corpo amado, da figura amada. Vago em busca de minha felicidade, vago pela cidade, vago em mim mesmo.

Como disse André Breton :

“Hoje ainda sigo sem esperar nada, o que não seja somente de minha disponibilidade, dessa sede de errar (vagar) ao encontro de tudo, assegurando-me de que me mantenha em misteriosa comunicação com os demais seres disponíveis, como se estivéssemos por ser chamado de repente a reunir-nos” (DUROZOL, G.; LECHERBONNIER, B.; 1974, p.137)

Heidegger em *A essência da verdade* nos apresenta um outro sentido da errância; em Heidegger a errância é a 'não verdade'; a não verdade é errar, vagar. A verdade assim estará,

¹³ Rocha, Eduardo. *Arquiteturas do abandono*. PROPAP. UFRGS. Porto Alegre. 2010

em certo sentido, no sentido da espera, no ser que espera na espera, ciente do abismo da espera, aguardando na existência, aguardado pela natureza.

Essa inquietude do homem, que se afasta do mistério para volcar-se no acessível, e que o faz passar de uma coisa acessível a outra, passando ao longe sobre o mistério, é que o que Heidegger chama de 'errar'. O homem anda errante. Não é que ele caia no errar. Se ele está sempre propenso a dito errar é porque, *ex-sentindo*, *in-siste* e, desse modo já está errando. Assim a errância que atravessa o homem não é algo que se limite só ao roçar do homem, algo parecido a um fosso que as vezes se pode cair, mas sim que a errância, o errar, faz parte da constituição humana íntima do ser no qual se acha imerso o ser histórico.¹⁴

Ao errar, o homem se esquia do umbral, se esquia de toda escuridão que lhe precipitaria no abismo, o *dasein* nada mais é que o *falling*, o *cutting*. Essa errância é uma forma de condenação na própria solidão do *Dasein*, de um encobrimento de seu ser em abandono para morte, entre uma revelação e ocultamento. Para Heidegger o desgarramento é o nível mais profundo da errância, e representa a queda e a impotência que sempre envolve o homem; esse desgarramento atrela-se também ao esquecimento do mistério. Heidegger nos mostra que a errância é uma componente essencial da abertura do *Dasein*, mas também é uma forma de encobrimento da verdade da espera. Talvez seja por isso que, todo errante parece encobrir algo, parece carregar o mistério em seus rastros. Essa espera não se configura somente como a espera da morte, esperar-se nos limites, isso não bastaria, mas sim a espera do outro que espera na espera, como bem analisou Derrida em *S'attendre à l'arrivée*.¹⁵

Mas a hospitalidade de fato, a hospitalidade dentro da cidade, a que ocorre no dia a dia, distante da teoria, mostra que 'quem' realmente hospeda o errante, o estrangeiro, não é o ser da espera que tem sua casa própria, seu *chez moi*, mas ao contrario: são os errantes, os estrangeiros, os clandestinos, os estranhos que ali chegaram antes e fizeram um lugar que hospedam o novo estranho, mais um estrangeiro.

O errante assim acolhe o errante, o errante que agora já se tornou espera, está colado ao lugar, se fez espera na borda, na periferia, quase em sua impossibilidade.

Devemos entender a hospitalidade não só a partir dessa relação direta e simples entre hóspede e anfitrião, entre espera e errância, mas também de uma possibilidade de substituição, de uma inversão perversa: de uma figura assumir a figura da outra, o errante, de pronto, se vê espera, ou ainda de como a espera se volta errância.

Assim, toda a errância contem uma espera e toda espera contem uma errância. De um se passa para o outro com muita facilidade.

Se observarmos, o mapa de nossas cidades veremos que são exatamente aqueles forasteiros, os de fora da cidade, os migrantes que receberão os novos migrantes, os novos estrangeiros,

¹⁴ Heidegger, Martin. *De la esencia de la verdad*, em www.heideggeriana.co.ar/textos/essencia-verdade

¹⁵ Derrida, J. *S'attendre à l'arrivée* em *Apories*, Galilée Paris. 1996

fazendo com que o verdadeiro lugar da hospitalidade dentro da cidade seja exatamente aqueles bairros e vilas da periferia que são desprovidos de quase tudo, o lugar que muitas vezes tachamos como violento, hostil.

A hospitalidade inesperada nunca é preparada, a verdadeira hospitalidade vem carregada de um sentido muitas vezes, catastrófico. O jogo da inversão de papéis é frequente e deve ser considerado, e do estrangeiro, do forasteiro, do 'alienado' se pode passar facilmente para a figura do invasor.

O errante, o hospede pode ser um hospede convidado, mas pode ser um intruso um hospede não convidado, mas o hospede convidado pode também se tornar um intruso de um momento ao outro; da amizade passar facilmente a inimizade. Mas o intruso não está na ordem da hospitalidade, ele rompe com os princípios da hospitalidade, deixando de haver qualquer possibilidade imediata de hospitalidade.

Para as políticas das relações entre países, o não convidado o que não tem a permissão de entrar é preocupante. Para isso o cine e seus fantasmas fomentam a xenofobia distorcendo a figura do estrangeiro. Há uma situação exemplar e terrivelmente sinistra onde o hospede é transformado num parasita, esse 'forasteiro' entra sem permissão, entra como invasor, parasita, tal como no filme *Aliens* de Ridley Scott, onde o alienígena usa o corpo humano para se reproduzir, para se esconder e incubar, e uma vez gestado, abandona-o como uma carcaça. Haveríamos de pensar de como muitos desses filmes americanos jogam com o imaginário no sentido de promover a inospitalidade e o medo do mundo, a perda de confiança no estranho, no estrangeiro, no *alien*. Na língua americana a palavra *alien* joga com esse duplo sentido, estrangeiro e alienígena ao mesmo tempo. (*Permanent Resident Alien*)

Todo errante é uma espécie de *unheimlich*, um desconhecido, um oculto que tem o dom de brotar a qualquer momento dentro de nós um sentido diferente. Assim como toda *unheimlich* freudiana parece ser uma espécie de errante (um ser desconhecido) que só esta momentaneamente aguardando para brotar de dentro. Derrida em *Políticas da amizade*¹⁶ desenvolve a ideia de uma possibilidade de amizade com um amigo desconhecido, ou do inimigo conhecido que se aloja no amigo conhecido, e para tal vai se servir dos conceitos da *inquietação estranha* em Freudiana, ou do amigo oculto em Heidegger.

A espera, o hospedeiro

O mundo a(guarda).

Tudo esta errantemente esperando.

¹⁶ Derrida, J. *Políticas da Amizade*. Porto: Campo das Letras, 2003.

"Espero uma chegada, um regresso, um sinal prometido. Pode ser fútil ou terrivelmente patético: na '*erwartung*' (espera), eu não espero senão um toque do telefone, mas a angústia é a mesma. Tudo é solene: não tenho o sentido das proporções."..."A espera deseja uma confirmação quando nas mãos tem apenas possibilidades, o que sublinha a diferença entre ter um mapa e conhecer a direção certa. Por isso a espera é sempre solene, ou seja, é sempre um estado de suspensão, porque a espera é a mais devota aprendizagem." (BARTHES, 1981, p.94)

Se a errância existe é porque algo alguém espera ou 'vai esperar'. Se existe errância é porque alguma coisa foi deixado para trás, foi separada, abandonada.

Não existe errância sem espera, todo errante espera chegar em algum ponto; assim como não há espera sem a esperança da chegada de algo ou alguém. Ambos compartilham no ponto comum da chegada.

O *clinamen* é a chegada, o ponto de chegada, a estação. O estacionamento. Espero no estacionamento; a sinaleira me faz esperar, parar; espero na sala de espera, no consultório, no escritório, na fila, na parada de onibus. Me esperam, me faço esperar, espero sempre.

A espera coloca o homem numa certa interioridade, num certo interior, fixa dentro de uma economia, disciplinarizando não só o corpo, mas o espaço. A espera disciplina a própria condição para esperar. Aguardar, guardar, a espera é um banco. A disciplina é feita de espera. A espera molda o comportamento retira o lado selvagem através do cessar da agitação. A espera domestica, ela é controladora e controlada.

Rufino Becker em seu texto-imagem 'O banco como acolhimento' nos explica brilhantemente como os bancos acolhem qualquer coisa que se possa colocar, depositar; o banco é uma casa sem telhado ou portas, ele se torna um lugar um ambiente, ele faz do espaço um lugar, nele o mundo se torna um recinto, ele fecha abrindo, ele faz o espaço abrindo um tempo. O banco não é somente espaço mas também um tempo, um elemento pré-disposto à pausa que é sempre um convite a parar, parar no tempo, parar o tempo. O banco é uma parada e não por acaso há bancos em paradas de ônibus.

O banco é lugar de controle; o sujeito, o arquiteto que coloca o banco determina o lugar de sentar, controla e determina o que ver e ser visto. Assim pode tornar o lugar acolhedor ou inóspito. Os bancos interferem na poética do livre sentar, do sentar na natureza, enfim o problema do banco é também o da arquitetura, ou seja, de como colocar, dispor, onde e quando.



Figura 11. *O banco do Park Guell*, Gaudi. Barcelona

Barthes, nos mostra que a espera é uma condição que só a mim me aflige ou toca,

"o outro parece não esperar nunca. Às vezes, quero representar aquele que não espera; tento me ocupar em outro lugar, chegar atrasado; mas nesse jogo perco sempre: o que quer eu faça, acabo sempre sem ter o que fazer, pontual, até mesmo adiantado. a identidade fatal do enamorado não é outra senão: sou aquele que espera." (BARTHES, 1981, p.96)

Descobri esse sentido da espera fazendo collages, nela também existe uma cenografia da espera: a figura papel, figura de fundo, a primeira figura que se coloca como chamariz, figura destinada a esperar a chegada de outra para se fazer sentido, sentimento. Ela é uma querência, uma sala de espera para as demais. A figura da espera é um argumento narrativo, pequena mola propulsora, do grande drama da collage. Território, campo, pano de fundo quase nunca neutro, onde as figuras errantes desfilam em busca de uma conjugação poética, de uma casa. Figura inicial, receptáculo das demais, corpo anfitrião que hospeda os demais corpos, que hospeda a si mesma ao situar-se.



Figura 12. Edward Kienholz. *The wait*. 1964

O hospedeiro, a hospedeira é ser esperando, encantado, imobilizado. Ele não faz nada, só aguarda, guarda, res-guarda, agua(r)dando e aguar()dado como uma ilha. Uma isola, isolada como uma idéia fixa, como uma arquitetura. Ele fica a espera do outro como um naufrago até se desesperar por sua chegada, correndo o risco de abandonar sua própria condição e partir como um errante desesperado.

A espera é sempre um delírio, é 'embrulhada', envelopada, sofrida. Faz-se de tudo para disfarçar esse estado de agonia da espera.

Diz Derrida, em uma das mais belas passagens *Da hospitalidade*:

"O dono da casa 'espera com ansiedade sobre a soleira de sua casa o estrangeiro que ele verá despontar no horizonte como um libertador. E do mais longe que ele vir chegando, o senhor se

apressará em gritar-lhe: 'entre rápido, porque tenho medo de minha felicidade.'" (DERRIDA, 2003, p.107)

"Entre rápido, rápido, quer dizer, sem demora e sem esperar. O desejo é a espera daquele que não espera. O desejo mede o tempo desde sua anulação no movimento de entrada do estrangeiro, o hospede esperado, não é apenas qualquer um a quem se diz 'venha', mas 'entre', entre sem esperar, faça uma parada entre nós sem esperar, venha para dentro, venha a mim, não apenas para mim, mas em mim: ocupa-me, toma lugar em mim, o que também significa tome o meu lugar."(DERRIDA, 2003, p.107)

Derrida comenta ainda: "estranha lógica, mas tão esclarecedora, essa de um senhor, ou de uma senhora impaciente que espera seu hospede como um libertador, seu emancipador. É como se o estrangeiro tivesse as chaves".



Figura 13. Max Ernst. *Prancha da novela collage. Uma semana de bondade*, 1934

Essa libertação pode ser interpretada como o desenraizado do sentido comum, a possibilidade de mudança, o 'deslucamento' mesmo sem se mover. A mudança dentro da imobilidade, do parado, opondo-se a modernidade que mudança é movimento.

'Não faço nada', é exatamente esse sentido convencionalizado que a figura da espera carrega, enquanto elemento de familiaridade, doméstico, domesticação, controle, campo, cercamento que assegura a lógica do sentido, e também a possibilidade do espaço do acontecimento do impossível.

'Não fazer nada até que.... me desespere'. É como se o estrangeiro tivesse as chaves, o segredo para realizar a mudança, a *an-dança*, a *derridância*.

O hospede, é justamente aquele que encontra a fissura do hospede, que pode desestruturar toda sua lógica, virá-lo do avesso. Parece que por si só a espera, o hospede é incapaz de se modificar, ele fica e permanece à espera do hospedeiro como um encanto que espera o desencanto do feitiço. Imaginar que o ser da espera é um eterno ser da espera é subestimar a lógica do encontro amoroso, esperar que o hospedeiro seja um eterno anfitrião é subestimar a lógica da hospitalidade.

Gadamer na *Atualidade do belo* nos explica que 'símbolo', significa também em grego (*tablita* de recordação), o anfitrião, o hospedeiro dava de presente para o hóspede a chamada '*tessera hospitalis*', quebrava uma tablita em duas, conservando uma metade para si e a outra metade dava para o hóspede para que, por acaso um dia voltasse, ou se depois de trinta ou cinquenta anos voltasse um descendente do hóspede poderiam se reconhecer mutuamente juntando os dois pedaços. Uma espécie de passaporte da antiguidade; esse era também o sentido mais técnico original da palavra símbolo. Gadamer nos conta também que no Banquete de Platão, Aristofanes narra uma história, sobre a essência do amor. Conta que os homens originalmente eram seres esféricos, e como se comportaram mal os deuses cortaram em dois. Agora cada uma dessas metades vai buscando pelo mundo afora sua outra metade, seu complemento. No encontro se cumpre a esperança que alguém seja o fragmento complementar que nos reintegre. Essa profunda parábola de encontro de almas e afinidades, nos diz Gadamer, podemos transferir para a experiência do belo na arte.¹⁷

¹⁷ Gadamer, Hans-Georg. *La atualidade do belo, el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós. 1981, p.39



Figura 14. *Tessera hospitalis*

A *tessera hospitalis*, assim, funcionava como uma espécie de senha, um cartão de visitas, uma carta de recomendação, que reconhecia a hospitalidade recíproca entre hospede e hospedeiro.

Às vezes, a angústia da espera é tão forte, tão apertada, que é preciso fazer alguma coisa. A espera também tem necessidade de errar. E é justamente esse desejo de errar, que faz com que o hospedeiro se torne hóspede do hóspede, o hóspede, o errante cansado de tanto errar que suspender seu movimento, quer tornar-se ainda que por momentos o hospedeiro do hospedeiro, o senhor da espera, o controlador como bem observou Derrida, referindo-se a Édipo enquanto hospede de Teseu.

"É como se o estrangeiro qual Édipo pudesse salvar o senhor e libertar o poder de seu hospede; é como se o senhor estivesse, enquanto senhor, prisioneiro de seu lugar e de seu poder, de sua *ipseidade*, de sua subjetividade (sua subjetividade é refém). É mesmo o senhor, o convidador, o hospedeiro convidador que se torna refém -que sempre o terá sido, na verdade. E o hóspede, o refém convidado (*guest*), torna-se convidador do convidador, o senhor do hospedeiro (*host*). O hospedeiro torna-se hóspede do hóspede. O hóspede (*guest*) torna-se hospedeiro do hospedeiro."(DERRIDA, 2003, p.109)

"O que acolhe é sobretudo acolhido em-si. Aquele que convida é convidado por seu convidado. Aquele que recebe é recebido, ele recebe a hospitalidade naquilo que considera como sua própria casa, até mesmo em sua própria terra." (DERRIDA, 1997, p.58)

A raiz da espera se afunda na terra mesmo, pondo suas pedras, suas fundações lá no fundo da terra, no pertencimento, na fixação, na propriedade, na religião, na igreja, no direito, nas leis criando a ilusão da casa como o mais próprio do próprio.

A casa enquanto lugar de espera oculta seu papel de ocultar, ela é *okus*. A espera, a casa despeja toda sua sombra na figura do que passa, do errante, do que vem ver, bisbilhotar, com seu olhar desviante e desviado. Assim associamos ao errante o ser destituído de sua terra, e de qualquer propriedade, o desterrado. O mesmo desterrado que carrega a terra em seus pés. O errante é quase sempre um despavimentado, se não vem como messias vem como desnorteado. O errante, o outro, o sinistro não quer dizer só o que vaga, erra, mas também o que chega e está por chegar, o 'por vindo'.

O desejo da espera é acabar com essa situação absorvendo esse outro, aguardando, para guardá-lo, retê-lo. A espera sempre é puro desejo, e o desejo não vive sem a espera. A espera é uma fissura, e a fissura nunca não quer aguardar, ela consome, devora o próprio ser, a situação.

Mas a inversão pode acontecer. O que deveria ser espera, se inverte obrigando o outro a esperar também, através do *seducco*, o errante paralisa como enfeitiçado pela medusa, congela, '*glasifica*', louco apaixonado se imobiliza, e vira espera na espera do outro. Ele não faz nada, só aguarda. Fica a espera da espera primeira, até se desesperar por seu momento de libertação, correndo o risco de não suportar e abandonar sua própria condição, e partir como um errante desesperado. Estranha hospitalidade que transforma o outro em sua própria condição.

A espera é sempre um delírio, assim retratou Barthes com o pequeno conto do mandarim.

"Um mandarim se apaixonou por uma cortesã. 'Serei tua, disse ela, depois que passares cem noites me esperando sentado sem um banco, no meu jardim, sob a minha janela.'. Mas na nonagéssima nona noite, o mandarim se levanta, pega seu banco e se vai." (BARTHES, 1981, p.96)

Essas 'substituições' são também características da retórica da collage, como o jogo de inversões e aberturas de significados, como diz Derrida são as 'Dificuldades' de *Robert ce soir*, retratadas no *Da Hospitalidade*.

Essas dificuldades, percebe Derrida, podem ser formalizadas sim, e segundo uma antinomia de aparência bastante simples. "A saber, a simultaneidade, o 'ao mesmo tempo' de duas hipóteses incompatíveis: ' não se pode ao mesmo tempo tomar e não tomar, estar e não estar aqui, entrar quando se está no interior. A impossibilidade desse 'ao mesmo tempo' é ao mesmo tempo o que chega. Um tempo e cada tempo." (DERRIDA, 1997, p. 73)

Resta perguntar se não estaríamos similarmente na lógica da produção da collage? Não seria então, quase que por óbvio a hospitalidade uma relação de amorosidade? onde uma figura adquire nova significação em simultaneidade a sua anterior, sem perder seu sentido original, sua singularidade? Não estaríamos no ilógico do tempo na collage, onde não existe um só tempo, mas uma simultaneidade de tempos distintos intrínsecos a cada imagem, onde o tempo de cada figura é sempre assegurado, ainda mesmo que submetida a um novo tempo do

outro? Não estaríamos no discurso do congelamento, da pompa fúnebre, da coroa de flores, da flor, do entame, da invaginação, do botão, da vela, do véu, do *voile*, do tecido, do enxerto, da cola, proposto por Derrida em *Glas*¹⁸?

O hospedeiro 'toma e acolhe' a figura errante, mas 'sem tomá-lo', sem negligenciar seu significado, lhe dá um novo sentido sem apagar o anterior. Características essas todas inerentes ao jogo das figuras no encontro da collage. Tempos dentro de tempo. Lugares dentro de lugar, deslocados de seus lugares originais colocando o hospede e o hospedeiro nas "bordas do tempo". No limite do limite de cada um.

Há diversas formas da espera, Barthes comentou algumas como: a espera pelo telefone, a espera da carta, etc. Há pessoas que adoram esperar e fazem disso sua vida. Mas há também as falsas esperas, aguardo o outro para capturar como objeto de meu desejo, minha vítima, mais que grudá-lo a mim: acorrentá-lo.

"E assim ele aguardava na frente de sua porta, a sua vítima....atraindo com seu sorriso terno". O falso acolhimento. Na literatura há uma série de romances que tratam da figura da espera como ardilosa, um desses romances é *A intrusa*, de Jorge Luis Borges.

Na espera é que se criam as fantasias, os fantasmas, do *guest* se passa facilmente ao *ghost* que justificariam a espera, o atraso.

O êxito do encontro depende da presença e da articulação de dois ingredientes ativos: o elemento de familiaridade, que é necessário para iniciar o processo e colocar as coisas em movimento, e o ingrediente ativo do novo, do estranho, do diferente, do não familiar. Em termos freudianos: *heimilich*, *unheimilich*.

¹⁸ Derrida, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée.1974



Figura 15. Richard Hamilton. *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes e tão atraentes?*. 1956

Mas essa espera é familiaridade porque há trabalho secular de domesticação sobre a errância, sobre a loucura. Essa familiaridade, característica do *okus*, dos **Lares**¹⁹, é também o lugar do

¹⁹ **LARES.** A questão da hospitalidade atrela-se ao lar, ao culto aos mortos (deuses **lares**), aos monumentos. Fustel de Coulanges em seu celebre livro *A cidade antiga* nos explica detalhadamente sobre a origem e significado da palavra **lares**, a qual está diretamente associada ao fogo sagrado. "Todas as casas dos gregos ou dos romanos possuíam um altar; neste altar devia haver sempre restos de cinzas e brasas. Era obrigação sagrada do dono de cada casa conservar o fogo, dia e noite. O fogo só deixava de brilhar sobre o altar quando toda família havia morrido; lar extinto, família extinta, eram expressões sinônimas entre os antigos." Esse fogo, diz Coulanges, tinha algo de divino, adoravam-no, prestavam-lhe verdadeiro culto, davam-lhe como oferendas: flores, frutas, incenso, vinho. Dirigiam-lhe fervorosas preces para dele conseguirem saúde, riqueza e felicidade. O culto dos mortos era oculto, era praticado dentro das próprias casas pelos membros da família. Cada casa tinha os seus deuses. O lar, os **lares** eram os deuses protetores da casa, da família. Os deuses eram os próprios antepassados. O homem nunca saía de casa sem antes dirigir uma prece ao seu lar, assim como quando voltava. O fogo do lar era a providência da família, e se o fogo se extinguísse deixava de existir o deus. Até hoje, tanto na língua espanhola como portuguesa podemos observar esse fenômeno associado a palavra *hogar* em espanhol, que designa tanto o lar como a lareira; ou mesmo em português na palavra 'lareira' que contem o prefixo lar. Aqueles a quem os antigos chamavam **lares** ou heróis eram somente as almas dos mortos, a que o homem atribuía um poder sobre-humano e divino. A lembrança de algum destes mortos sagrados achava-se sempre ligada ao lar. Na Grécia e Roma antiga enterravam-se os mortos nas casas das familiares, e assim se estabelecia não só a relação entre o culto dos mortos e o lar, mas também com a propriedade da terra. O culto dos mortos representava também culto dos antepassados, ao passado, e na versão contemporânea: culto a História, o culto aos monumentos. O vivo não podia passar sem o morto, nem este sem aquele, foi exatamente essa relação que Derrida apresentou nos *Espectros de Marx*, ao analisar a questão dos espectros, no final do século XIX, em Max Stirner *O eu e sua propriedade* e Karl Marx. Esta religião só podia propagar-se pela geração, geração após geração. O pai dando a vida a seu filho transmitia-lhe, ao mesmo tempo, com a vida, a sua crença, o seu culto, o direito de manter o lar, e a obrigação de oferecer a refeição fúnebre. Entretanto devemos observar como Coulanges que essa geração era masculina, falocêntrica e acabaria resultando no direito privado e na constituição da família. E a mulher seria a estranha na família do esposo, deveria perder o direito ao culto a seus próprios antepassados, ao seu lar, e deveria, a partir do casamento cultuar, adorar, os lares da nova família. Há três coisas que, nos explica Fustel de Coulanges, desde os tempos mais antigos se encontram fundadas e estabelecidas solidamente pelas sociedades gregas e itálicas: a religião doméstica (os **lares**), a família e o direito da propriedade. A idéia de propriedade privada estava na própria religião, estava atada a família, cada família tinha o seu lar e os seus antepassados. O lar, o altar era o símbolo da vida sedentária. Uma vez assente nunca mais deveria mudar de lugar. O Deus da família queria ter morada fixa. Assim é o morto que toma posse do solo, apossa-se desta parte de terra, se enterra, e ficará sendo, assim, sua propriedade. O lugar pertence-lhe, é a sua propriedade,

secreto e do oculto, do culto, que faz nos recordar dos perigos da hospitalidade, dos perigos de estar submetido na casa do anfitrião, não só as suas regras de hospitalidade, seu *nomos* mas os horrores impensáveis que estão ocultos, e pululam na imaginação do hóspede.

Uma mescla de temor e aventura está por trás da hospitalidade. O medo atravessa essa relação. Talvez a hospitalidade deveria explicar-se não só por sua '*hostipitalidade*' termo acunhado por Derrida, mas sim, por algo anterior a hospitalidade, e que se a utiliza dela para seus fins últimos. É talvez o 'gesto sincero' por assim dizer que diferencia a hospitalidade da hostilidade. Refiro-me a hospitalidade como armadilha, e todos os horrores que dela podem advir, que são bem mais que uma questão de inóspito. O inóspito é uma percepção, um sentido que nos avisa do perigo, mas uma vez no lugar, as vezes não há possibilidade de retorno, virá refém em seu próprio cativeiro. Enfim, nunca haverá hospitalidade ou acolhimento se não há entrega mutua, uma 'co-fiança', um 'co-espaço', um pacto silencioso e secreto.

propriedade não de um homem só, mas de uma família, cujos membros devem vir, um após o outro, geração após geração, morrer ali, guardar-se ali. O morto consagrava e consagrava a terra, a propriedade, e ninguém poderia vendê-la, a terra não era ainda mercadoria, ao contrário, o morto sagrava, consagrava a terra, fazendo com que ali fosse o lugar de toda a família. Assim os mortos eram enterrados geração após geração na propriedade da casa. A terra dos índios é exatamente assim. Abandonar um lar significava abandonar seu Deus, não significava somente abandonar a família ou a casa, mas sim abandonar seus deuses. O lar era coisa sagrada, expressão essa popular, que chegou até aos nossos tempos. Toda essa religião se limitava ao interior da casa. O culto não era público, não deveria ser visto. O lar, o fogo sagrado, nunca estava colocado fora da casa, ou nem mesmo junto a porta externa, donde qualquer estrangeiro pudesse ver com facilidade. Os romanos escondiam-no no próprio coração da casa. A todos esses deuses chamavam-lhes deuses ocultos (*okus*), ou deuses domésticos (*domus*.), porque sua prática de culto era de fato oculta. Por isso ainda encontramos expressões que dizem que a lareira é o coração da casa. Esse oculto será justamente, algo relacionado não só ao reprimido, corroborando com Freud. Mas também daquilo mais íntimo que deve ser preservado guardado. Le Corbusier observou a dificuldade da desconstrução dos mitos contidos na casa, no lar, e talvez pela terminologia empregada ele conhecia o livro de Coulanges. Assim descreve Le Corbusier: "...os homens vivem em casas velhas e ainda não pensaram em construir casas para si. Gostam muito do próprio abrigo, desde os tempos imemoriais. Tanto e tão fortemente que estabeleceram o culto sagrado da casa. Um teto! Outros deuses lares. As religiões são fundadas sobre dogmas; as civilizações mudam; as religiões desmoronam apodrecidas. As casas não mudaram. A religião das casas permanece idêntica há séculos. A casa desabarará" (Le Corbusier, Por uma arquitetura, p.5). O que oculta a casa? se não sua própria condição de oculta, de um recolhimento de uma espécie de esconderijo? Como afirmou Hannah Arendt em *A condição humana*, Arendt observou a duplicação que se gerou a partir do surgimento da cidade-estado. "Segundo o pensamento grego, a capacidade humana de organização política não apenas difere, mas é diretamente oposta a essa associação natural cujo centro é constituída pela casa (*oikia*) e pela família. O surgimento da cidade-estado significava que o homem recebera, além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*). O próprio será sua casa e comum a vida pública. Contudo, a antiga santidade do lar, embora muito mais pronunciada na Grécia clássica que na Roma antiga, jamais foi inteiramente esquecida. O que impediu que a *polis* violasse as vidas privadas dos seus cidadãos e a fez ver como sagrados os limites que cercavam cada propriedade privada tal como a concebemos hoje, mas o fato de que, sem ser dono de sua casa, o homem não podia participar dos negócios do mundo porque não tinha nele lugar algum que lhe pertencesse. Como disse Coulanges: "o verdadeiro significado de família era propriedade: designa o campo, a casa, dinheiro, escravos. Mas essa 'propriedade' não é vista como ligada à família; pelo contrário, a família é ligada ao lar, o lar ligado à terra. O homem é que passa e morre." O lar fica e permanece a espera do que estão por vir. É a terra, a propriedade que tem a propriedade sobre o homem, sobre aquele que habita a casa. De alguma maneira isso expressa a inversão do cosmo mundo hoje, onde o homem se sente possuidor da Terra, e não mais a Terra é que possui o homem. É como se fossemos gerados fora da Terra. A esfera doméstica residia originalmente no fato de ser o lar. Arendt nos explica em outras palavras que, "O caráter sagrado dessa privatividade assemelhava-se ao caráter sagrado do oculto, ou seja, do nascimento e da morte, o começo e o fim dos mortais que, como todas as criaturas vivas, surgem e retornam às trevas de onde vieram"... A feição não-privativa da esfera do doméstico residia originalmente no fato de ser o lar a esfera do nascimento e da morte, que devia ser escondida da esfera pública por abrigar coisas ocultas aos olhos humanos e impenetráveis ao conhecimento humano." A religião dos mortos, não era só um culto aos mortos, mas simultaneamente uma religião também dos vivos, um *nomos*, uma lei que organizava tanto a vida dos vivos quanto a dos mortos. O que está por trás da casa é a mortalidade. O que a casa oculta entre tantas coisas é a própria morte. A linha que divide o público e o privado é exatamente a linha da vida, analogamente, âmbito do público, a linha da morte, entre o meu oculto e o outro oculto. Não é o privado que está no âmbito do público, tampouco seu inverso, mas uma relação que parte do oculto.

A hospitalidade é sempre relativa, percebê-la nos lugares é um exercício que exige prudência, cautela, o que é inóspito para muitos pode ser justamente a o lugar de hospitalidade para outros.

A errância, como observou Heidegger, é um desvio não um erro, todo erro é um desvio daquilo que deveria ser mas não foi. Não há nada de errado na errância. Não é só o hospedeiro que espera, o errante também espera, numa simetria quase equivalente, a ambos esperam a chegada em algum lugar. O eu e outro esperam. Hospede e hospedeiro esperam cada um a seu modo. Tudo espera. Tudo espera errando.

Tudo espera e não espera simultaneamente, há espera dentro da espera que espera, há também errância na espera que espera; o errante carrega a espera em seus pensamentos, tudo que deseja é a suspensão do movimento de errar. Assim os lugares tem a propriedade de apresentarem a familiaridade dentro da não familiaridade, a hospitalidade dentro do inóspito; assim como dentro dessa mesma hospitalidade poderemos encontrar a hostilidade, e dentro dela a sua vez ainda mais uma vez a hospitalidade, a familiaridade, o acolhimento.

A espera vaga em seus pensamentos, erra de pensamento em pensamento, sem cessar. Eu mesmo me espero, eu mesmo tenho que me esperar, antes de nada. Segundo Derrida,

"esperar-se nos limites, esperar-se a encontrar com os limites e esperar-se um mesmo nos limites, estar citado consigo mesmo nesse lugar, nessas paradas que se denominam 'os limites da verdade', nas proximidades desses limites."...

"...um mesmo se espera na morte esperando o um ao outro até a idade mais avançada em uma vida que, de todos os modos, haverá sido muito curta." (DERRIDA, 1996, p. 117)

Deveríamos falar também de uma hospitalidade esperada e de uma hospitalidade inesperada. Na espera parece que existe sempre uma crença na iminência do excepcional. Uma esperança de que ainda irá acontecer, algo messianicamente ativo. Para André Breton a espera nunca devia ser passiva, e era através das disposições das "iscas" que se tornava ativa. As iscas fomentam o sucesso do encontro. Uma figura se desilude ao não encontrar aquilo que esperava e isto é o que faz nascer a novidade. O hospedeiro se desilude com seu hóspede num primeiro momento, até que se acostuma. A diferença entre um encontro procurado, premeditado, e esse outro inesperado, encontra-se no fato de que a lógica do primeiro é muito inferior a do segundo.

Há algo de demiúrgico em fazer esperar, assim a espera se faz uma prerrogativa do poder, 'fazer esperar', 'dar chá de banco', testar a domesticidade e subserviência de quem espera. E quem espera, espera porque precisa. Assim as duas partes esperam, mas não há uma simetria nessa disposição, mas somente um jogo de poder, de diferenciação. Esperar o patrão e esperar o médico não é a mesma coisa.

Ernst Bloch, no *Princípio Esperança*, disse que em a espera nada nos poderia causar horror, nem estremecer-nos com um susto. A espera provoca, sem dúvida, aturdimento, deslumbramento, susto, entanto que shock. O efeito negativo da espera é o desespero e a angústia. O efeito positivo é a esperança. Essa espera não elimina o caráter da surpresa de seu

objeto até o ponto em que o sentimento do surpreendente - tanto em seu sentido negativo como positivo, maravilhoso - não acontece sem a disposição preliminar da espera.

Como disse Bloch:

"O que importa é aprender a esperar. O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso. O afeto da espera sai de si mesmo, ampliando as pessoas, em vez de estreita-la ." (BLOCH, 1977, p.13)

O desespero da espera, o estreitamento, a angustia, a angostura, a '*anseada*'.

Ha espera dentro da espera que espera dentro da espera que espera e assim sucessivamente.

A surpresa nunca pode surgir pela inexistência de um sentido. O surpreendente surge do aparecimento de um sentido inesperado. A existência desse sentido que surge de repente destrói o sentido primeiro esperado. Decepcionar a espera é colocar a possibilidade de um sentido razoável como horizonte, e surpreendê-la logo com outro sentido que não encaixa nos limites da razão que justificava o fato de esperar. O pensamento da espera é todo previsível.

A espera é toda possibilidade. Só trabalha com possíveis. A quebra do encanto da espera é a impossibilidade, a impossibilidade do espaço, do lugar, se desenraizar dos pré-conceitos, quebrar e disjuntar o lugar da espera é jogá-la no horizonte do improvável, construindo uma nova relação. O exemplo clássico: as salas de espera de consultórios, escritórios ou de qualquer repartição, são projetadas não para as pessoas se encontrarem conversarem, mas sim literalmente esperarem solitárias -mesmo que a sala esteja abarrotada- em seus dramas íntimos; nesses espaços nada parece que abrande o drama da espera. Desviar o sentido desses espaços de desesperança seria importantíssimo para a arquitetura, instalando uma outra lógica, um desvio na função original desses espaços. Basta recordar o mobiliário desses ambientes clichês: mesa para revista, um sofá ou cadeiras lado a lado, em espaços minúsculos, apertados sufocantes, alguns com tv, uma secretaria que se esconde detrás de um balcão - guichê, as vezes uma cafeteira atrás desse balcão, um bebedouro, eis o que consiste hoje esperar nesses recintos fechados da espera. O mesmo poderia ser transposto para as praças, estacionamentos, salas de rodoviárias e aeroportos, sinaleiras, etc.

A espera não suporta o ar da indisciplina, indomesticável. Por exemplo, há alguns anos atrás quando da inauguração do novo aeroporto de Porto Alegre, colocaram no salão de espera, poltronas reclináveis, nas quais as pessoas podiam esperar confortavelmente e podiam até tirar um cochilo. Após um tempo retiraram as poltronas. Obviamente porque o fato de dormir incomodava a disciplina do aeroporto, a disciplina da espera com compostura. A espera nunca pode ser confortável, agradável.

O mesmo ocorre com a utilização publica dos bancos das praças, que os moradores de rua utilizam para dormir, incomoda tanto aos controladores do espaço que são capazes de dividir o banco com separações individuais para que eles não possam dormir, conseqüentemente com essa atitude retiram toda a essência do banco.

Decepcionar o hospedeiro, decepcionar a figura da espera é colocar a possibilidade de um outro sentido impossibilitado pela espera. Em termos derridianos: uma impossibilidade que deve acontecer.

A imaginação da espera é normalmente previsível, lógica, geralmente baseada na justificativa do porque da própria demora. Tudo é clichê, familiar, costume. Na espera penso em dizer tudo o que passa na minha cabeça para o outro quando chegar. Diz Derrida: "entre rápido, entre sem esperar tenho desejo de contar-lhe",

"Se não se espera, não se encontrará o inesperado, pois ele não é encontrável e é sem acesso". como afirmou Heráclito de Éfeso. A espera sem o acontecimento do imprevisível, do aparecimento do acaso, é desespero, desesperança. Sem esperança é o mundo da melancolia.

Como disse Zeferino Rocha, sintetizada numa frase contundente: "Esperança não é esperar, é caminhar na escuridão da noite."²⁰

Esperança não é esperar, é andança, esperar andando, ainda que na própria espera da espera. A espera nunca é passiva, imóvel como pressupõe o senso comum, o que transforma a espera em esperança, o impossível no possível é justamente o movimento, a abertura, a caminhada.

A ideia de inadequação observa-se quando existe um desvio em qualquer aspecto da imagem ou no objeto, um desvio em relação a espera em relação à função que deveria cumprir originalmente, enquanto costume.

Espera e errância, familiar e não familiar, hospede e hospedeiro estão sempre, ao mesmo tempo, bem e mal situados, isto porque o jogo das identidades, das afinidades, deve ser encontrado a partir de uma análise entre a identidade e a diferença, ou seja, perceber quais as relações de semelhança no dessemelhante, a semelhança na diferença através da simpatia e da analogia. Entre uma figura e outra se estabelece uma união aparentemente ilógica, muitas vezes de sentidos contrários, que nada mais é de que o próprio processo de identificação.

É o elemento do inesperado que provoca a colisão (*colli-são*), a cola. A 'contradição justaposta' muitas vezes implica um tratamento de *shock*. O conflito muitas vezes faz parte do processo de acomodação, acolhimento. Este *shock* deve ser buscado como estímulo para uma mudança de conduta, e ainda parece ser o melhor meio de acabar com a inércia, a apatia da espera e iniciar uma transformação. Sergio Lima em *Collage em nova superfície* descreveu que "A collage como *rencontre* é a expressão plástica de fragmentos expostos em simultaneidade de shock de recortes."²¹

Entretanto, a estética do shock, coloca um forte contra-argumento, que é o da possibilidade de se manter durante um longo tempo esse efeito. Com a repetição, ele se transforma rapidamente, e torna-se esperado. O *shock*, quando é absorvido, de certa forma institucionaliza-se, deixa de ser uma arte de denúncia e passa a ser uma arte de renúncia. A

²⁰ Rocha, Zeferino. *Esperança não é esperar, é caminhar*, em Revista Latino americana de psicopatologia fundamental, ano x, n.2, junho de 2007, p 131

²¹ Lima, Sergio. Op.cit.; p.34

novidade pela novidade não é nenhuma novidade. O que fica é só o caráter enigmático do produto, sua resistência contra a intenção de captar seu sentido.

Com a revolução dos meios de comunicação a intensidade do outro, do diferente já não nos causa tanto estranhamento, ao totalmente diferente. A teoria do *shock*, ou o tremor não deve ser pensado em termos formais como o 'desconstrutivismo' e o Moderno, mas esse surpreendente deve se manifestar como maravilhoso ou sublime por suas propriedades, pelo papel que cumpre enquanto articulação da vida, das pessoas.

No mundo da collage, o acaso não cansa de faiscar. A matéria da collage é essencialmente acaso, acontecimento, *event*. Em todo fenômeno do acaso existe algo de divino, providencial, no sentido de acabar com a angústia da espera, da expectativa. Por isso o acaso relaciona-se com a esperança. A esperança de que o acaso, o inusitado aconteça, atravesse a porta.

O acaso, o acontecimento pode ser provocado, basta ser descuidado. Salvo casos particulares evidentes, deve-se estar quase todo o tempo despertando e provocando a "sorte" para que o "azar objetivo" se manifeste, para que o outro apareça.

E, para que o acaso ocorra é necessário em algumas situações empregar a regularidade e a repetição para provocá-lo, pois a diferença não aparece sem a repetição. Será justamente esse um dos temas que Deleuze tratará em Repetição e diferença.

E como se efetuam tais provocações? Como já foi dito anteriormente, uma delas é a "espera", que é a sua vez, crença na eminência do excepcional e da surpresa. Portanto, a figura de fundo, como contexto primeiro para a narrativa da collage, é o ser que por excelência vive a espera de que o acaso venha bater a sua porta.

A hospitalidade sempre começa por ela. A impossibilidade dentro da possibilidade, ou a possibilidade dentro da impossibilidade começa nela, na espera. A hospitalidade sempre começa pelo sentido da espera, ao ponto de pensar que a hospitalidade é uma das formas da familiaridade da espera, do acolhimento absoluto. A espera carrega a dualidade, em seu verso e reverso, o desejo daquilo que ela espera e também daquilo que ela não espera. Espera e inesperado são partes da mesma coisa. Não há nada fora da espera.

O sentido da espera, e do acolhimento por tradição tem sido acorrentado à figura do feminino, e o errante ao masculino. Tradicionalmente é o feminino que espera, a gravidez, o tempo da espera e cultivo. O feminino é esse outro que espera, desde a antiguidade, ou pelo menos esperava. Para Emanuel Levinas será precisamente a feminilidade da 'mulher', a interioridade como feminilidade e como 'alteridade feminina' que configura o interior, envoltório do acolhimento.

Mas a lógica moderna das relações masculino-feminino e todo leque que esse abre entre os dois extremos tem demonstrado que se alternam constantemente entre sexos, não há um ser predefinido por uma feminilidade que espera, tampouco um ser destinado a errância por sua masculinidade.

Curioso por que Barthes também observou desse errôneo atributo:

"Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela mulher: a mulher é sedentária, o homem é caçador, viajante; a mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela encanta; as tecelãs, dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado." (BARTHES, 1981, p.45)

Essa espera que se atribui ao feminino remonta a antiguidade grega, época na qual a mulher quando casava era obrigada a abandonar seus antepassados, recusava seus deuses lares, e passava a cultivar os antepassados do marido. Na nova morada, ela era a responsável pela lareira, por manter acesa a chama dos lares, a lareira. Ela ficava atada à casa quase como uma condenada cuidando do fogo sagrado, tornando-se pura espera. Tornando-se ela própria o oculto, o *Okus*, o "re-colhido".

O primeiro acolhimento é o da mãe natureza, da terra, como bem observou Heidegger, o ser nunca será uma casa exatamente, o homem é um ser destituído de morada, sua morada é ser ponte, conexão, cola.

O ser da espera, do acolhimento, não é a mulher, ou o que se atrela a ela como: a fenda, a invaginação, o útero, a enseada, a dobra ou porta; o que permite o acolhimento é o ser 'em-si' que acolhe em sua nudez, que gesta (o gesto, *gest*) o outro de alguma forma. A mulher e a terra se 'com-fundem'. O ser que acolhe é aquele que se situa na porta, no vão dos sentidos e sentimentos, no recortado de seu sorriso, nos braços abertos, a mão estendida, 'en la mano' estendida, *en lo (hu)mano*. E será justamente o sorriso o vestígio da última hospitalidade em Derrida.

As formas do acolhimento na arquitetura

A cola e acolhimento

O espaço e as formas do acolhimento partem do sentido de acolhimento contidos na palavra 'cola', expressão adotada por mim para designar esses vários sentimentos de união e contato que o acolhimento pressupõe, e que aparecem em várias palavras derivadas etimologicamente da palavra 'símbolo' como: *collé*, *colli*, a(colher); enfim, que podem ser entendidas como 'a(feição) que acolhe'.

A concavidade primeira e ulterior que recebe; uma espécie de ulterioridade. Refiro-me inicialmente, para melhor apresentar a ideia contida nessas feições, a potencia mesmo das formas concavas, as dobras, encontradas com grande expressão nos limites da natureza, nas bordas da natureza que suscitam 're-flexões', no encontro da água e da terra, como por exemplo: as enseadas e as baías que se diferenciam das praias extensas (As bordas do tempo).

Essa curvatura da natureza faz a abertura para outro tipo de pensamento e abre a possibilidade de se ingressar o estudo das formas, das formas arquitetônicas e urbanas em nova leitura.

O acolhimento, a ação de colher, deriva de 'colher', esse *colli-gere* latino tem relação justamente, com a origem da religião, e Heidegger empregou *colli* como ligação, como ponte mesmo para explicar o *dasein*.

Acolhimento (*accueil*) é ação da colher, da cola, do colar e da collage. Mas não só esse sentido: esse 'colher' enquanto sufixo também designa uma 'ura', um cultivo (agrícola, vinícola), uma cultura, um trato; refere-se portanto à colheita, a criação, o cuidar, e a colaboração.

Colher, morfologicamente, é a concavidade, a dobra, a dobra do corpo tensionado que se dobra e se desdobra continuamente para acolher o outro. O recipiente aberto, tal qual a colher mesmo (utensílio).

A palavra collage tem também suas origens nesse *colli*; ela deriva do verbo francês *coller* que significa literalmente 'colar'; e *colle* que significa cola. Em seu sentido mais antigo, na palavra latina *colligare* que significa unir, colar, do qual também deriva o conceito de coleção, coligação, colaborar, coligir (reunir o que está esparso, disperso). Mas, quando se passa da palavra ao verbo, da cola ao colar, suas contas se estendem, remetendo-nos ao próprio colar como insignia que circunda guardando.

Assim também poderíamos nos remeter ao verbo imaginário *colegare* (*colligare*), verbalizar os colegas, os amigos, aqueles que andam juntos. De certa forma o significado da cola vem do próprio 'símbolo'. *Symbolum*: unir, congregar, conectar o acima-abaixo, ligar todas as coisas. A linguagem simbólica permite a circulação de um nível a outro, integrando todos estes níveis, mas sem fundi-los. Etimologicamente 'símbolo' do grego (*syn e tobalein*) significa, também, ir juntos, aventurar-se juntos tal qual o sentido da collage. Em qualquer caso, a palavra 'cola' carrega, em todos os seus derivados, um sentido de elemento que aglutina, reúne, o que foi disperso.

A collage aparece aqui como expressão metafórica de uma ética da alteridade, e procura-se mostrar que essa ética da alteridade tem fortes implicações com seu modo de produção: sua (po)ética. Ou seja: a collage mostra-se como arte de acolher (*colli*) diferenças conservando-as enquanto diferenças. A arte do acolhimento lança para um sentido além do previsto originalmente para as figuras, assim entendo e vejo-a também como a arte de uni(r)cidade. A cola enquanto grude é pura fixação do acolhimento.

A dobra aparece como a arte de produzir as formas da espera para que o acolhimento/hospitalidade se realize. O gesto, a gestação.

O acolhimento e suas feições de acolher não se dão nem num lado e nem outro da dobra, não estão nesse ou naquele lado dela, ela definitivamente esta nos dois ao mesmo tempo em suas bordas, e se olharmos mais de perto nem no um nem no outro, mas no meio, no entre, sua aparência sempre será de um fractal, um refletido.

No espaço d(a)colher, se pode transbordar o sentido da cola para o *colli*. A dobra já é o primeiro intento de colar ou descolar um lado do outro, de guardar, resguardar, rejuntar o distendido, ou separar, deixar passar, abrir. A dobra enquanto cola é indefinição entre a abertura e o fechamento.

É a abertura que cola e acolhe, o colar (peça de ornato) literalmente assegura, guarda a possibilidade do envoltório. A dobra em si ainda não é o acolhimento, o acolhimento não está na dobra, mas ela é expressão do acolhimento, ela é uma abertura, uma profunda abertura por menor que possa ser, uma possibilidade para a chegada dos outros, Levinas diria que essa abertura, essa separação já é o acolhimento.

Também o acolhimento estará próximo do conceito de *khora*, de receptáculo, útero (Platão, Derrida) lugar sem lugar de onde saem todas as coisas. É nesse 'entre', nem dentro nem fora, em lugar nenhum físico, entre o um e outro que se abre o acolhimento; ou mesmo no gesto da mão que se abre que acolhe o ir-mão, como na '*mano de lo humano*', no *humain*, no humano toque, no *toucher*, na máxima da collage: contato, 'com-tato'.



Figura 16. A mão do *hu mano*.

Cola e o 'Comtato'

Esse movimento, essa *curvância* da dobra é a abertura à dimensão humana, ao *hu main*. Da dimensão de sua puerilidade, da abertura e do fechamento.

A mão, ela e sua palma, sua planta e seus dedos, sua concavidade de recebimento e recolhimento, sua abertura e fechamento. No entre dedos, no V e no U, em suas cavas, no entrelaçamento dos dedos das mãos, no agarrar das mãos, nessa espécie de invaginação - usando um termo de Derrida- que se abre constituída de pontas, de extensões se gruda um ao outro. A questão do 'hu-mano' passa pela questão da mão, do *toucher*, nas dobras da mão também a lógica dos fractais, e a mesma dobra encontrada em Leibniz.

A mão e sua conformação pontas que se abrem para a cavidade do acolhimento. Na totalidade da mão, na demonstração e em seus movimentos de abertura e fechamento se estabelece a poética dos limites das bordas, e as configurações do acolhimento.

Na totalidade da mão, o movimento da dobra, uma espécie de totalidade do infinito. A mão é criação.



Figura 17. Michelangelo. A criação do homem. 1511.

O que a mão produz mascara seu próprio significado, seu sentido. A mão produz a casa, a cidade, mas a casa e a cidade ocultam o trabalho da mão, oculta a própria natureza do ser. O sentido, o sentimento da mão se dá no movimento de abertura e fechamento, entre o esconder e revelar, entre a hospitalidade (aberta) e a hostilidade (fechada), a mão tal qual o trabalho do pestanejar da visão, da janela exterioriza- interioriza.

Em sua palma a planta baixa registra a existência, representa, demonstra, a mão significa.

Como disse Levinas: "A posse realiza-se pela tomada de posse ou pelo trabalho, que é destino da própria mão. (LEVINAS, 1980, p. 141).

"O movimento da mão é um movimento rigorosamente econômico, de captação e de aquisição, mas que é dissimulado pelos vestígios e pelos 'restos' e pelas 'obras' que a aquisição deixa em seu movimento de retorno, para a interioridade da casa. As obras como cidade, como campo, como jardim, como paisagem, recomeçam sua existência elemental." (LEVINAS, 1980, p. 142).

A modernidade poderíamos caracterizá-la pela cultura da mão cerrada, do sem mão, um aniquilamento do tocar e um privilégio do ocular. De alguma maneira, metaforicamente nossos edifícios colocam toda interioridade do mundo no interior da mão fechada e no olhar de superfície, ao contrário de serem abertos e acolhedores. Conformer uma arquitetura a partir da abertura, da mão aberta é uma total inversão e isso não significa virar a arquitetura e nossas casas do avesso literalmente.

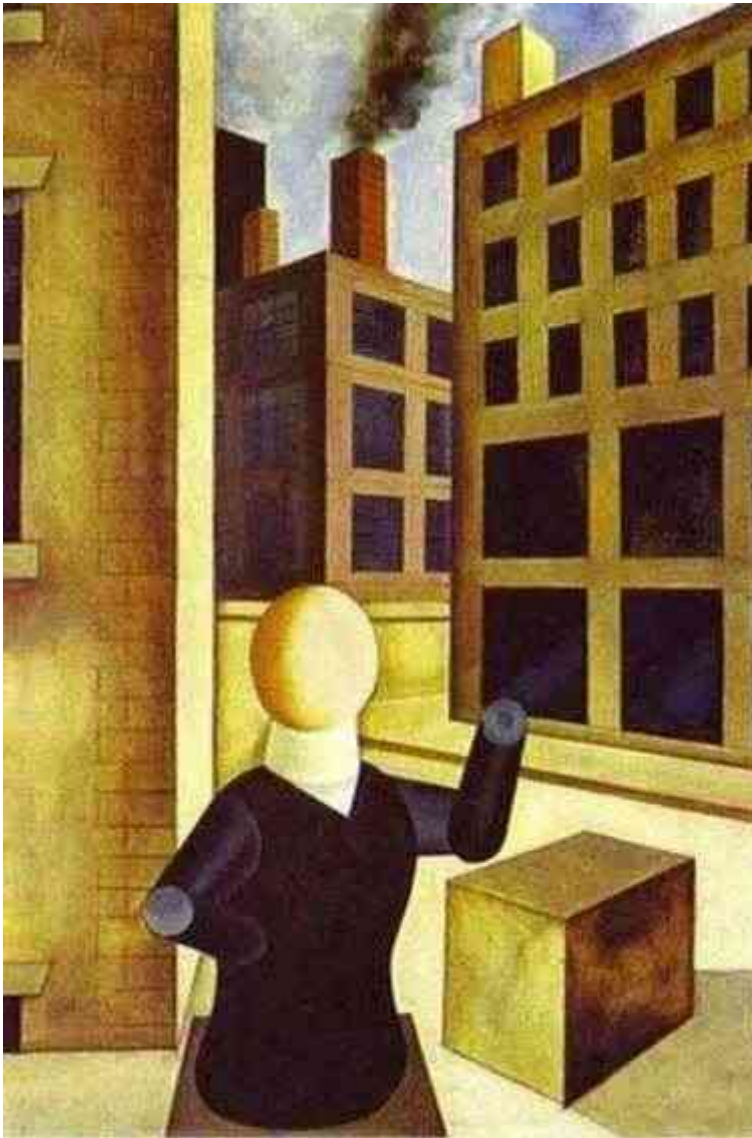


Figura 18. *George Grosz. Sem título, 1920.*

Uma pintura de George Grosz, de 1920, retrata exemplarmente a questão da perda da humanidade na modernidade através da perda das mãos. Sua pintura é uma contundente crítica à cidade e a arquitetura moderna da 'Nova objetividade', assim como a mecanização, industrialização, e a perda da manufatura. Grosz coloca em primeiro plano uma figura meio humana meio automata, sem as duas mãos e com a cabeça sem rosto, em meio a uma cidade moderna sem pessoas, desumana, numa estética metafísica chiriqiana. Esses dois temas (rosto e mãos) seriam tratados com destaque na filosofia da alteridade de Levinas. Mais recentemente Derrida escreveria um livro onde trataria o tema do tato e do contato sob o título de *Le toucher* dedicado a Jean Luc Lancy,

A mão é o sentido, o sentimento do humano, e o trabalho que ela realiza é a própria economia, a própria casa, a própria morada. A morada passa pela mão, pela economia e política da mão. O mais próprio do próprio esteja talvez também na mão. A mão é uma espécie de senha única, uma identificação, um envio ao ser e sua morada, a sua propriedade.

O exercício de aplicá-la, calcá-la sobre uma superfície, ou o exercício de contornar seus dedos a lapis, como se fosse um território do proprio, configura-se a primeira cartografia, mapa. É no espaço dos entre dedos que a criança começa a se conhecer e conhecer o mundo. A mão mesmo antes da fisionomia do rosto é portadora da identidade, a maneira mais imediata de auto-representar-se, as sim como nas pinturas rupestres da antiguidade.

A mão em seu sentido de abertura é uma das formas de acolhimento. Na figura da mão o humano, encontram-se uma serie de formas, de curvaturas que são também encontradas na natureza, na natureza do acolhimento, na abertura do toque. Dependendo do grau de abertura essas dobras, curvas podem se apresentar quase como imagens de uma estranha geográfica das concavidades: a baía, a enseada, a fenda, o V, o U, a abertura, a angustura, o estreito, a meia lua, o *croisaint*, a invaginação.



Figura 19. A mão: aberturas e conexões.

A ESPERA: a enseada, a dobra

A natureza nos dá exemplo de acolhimento entre o mar e a terra, na relação das bordas que configura a enseada, o estreito ou a angustura.

A enseada se configura como um delicado e suave trabalho das flexões das dobras da natureza. A enseada se compreende na relação entre abertura e fechamento sobre si próprio, a configuração da enseada apresenta duas leituras ou visões: um intento de fechar-se sobre si mesma, ou como uma fratura, ou de uma abertura para a entrada do mar; ela é sempre uma indefinição entre abertura e fechamento.

O sentimento de recolhimento que a enseada proporciona vem de sua intensidade de fechamento, mais ou menos fechado, ou mais ou menos aberta, e de quando e quanto podemos perceber de estarmos em sua interioridade, assegurados, uma gesto ação.

A enseada quando se fecha totalmente se torna lago, um gesto supremo do recolhimento e da guarda da terra 'aguardando' a água. Seu inverso se encontra na ilha (*isola*), a água que (a)guarda a terra. Circunda tal como um colar guardando, tal como um cocar comunicando.²²

Esse aguardar é o mesmo sentido que a espera contém, seu desejo de contenção.

²² A compreensão do acolhimento nos proporciona uma visão distinta da ilha enquanto desgarrado do continente. A ilha assim como o continente está amarrado ao conceito de limite e de fim, em *Viagem ao fim do mundo*, se mostrava a ideia de que os limites da matéria são borrosos, e que a matéria tem seus desejos no outro. Normalmente se pensa a ilha como um pedaço de terra desgarrado ou flutuante, oposta a visão que o acolhimento proporciona, ou seja: dela se apresentar como o mesmo sentido de um lago, mas ao reverso, da terra guardada pela água, envolta pela água. Essa visão tem implicações éticas, de um território que pertence ao mar, ou seja, de um território que não pertence a nação nenhuma. Em uma conferência de Derrida intitulada *Faxitexture*, lida no Japão, Derrida se aproximou da temática do insular, insulares, da casa isolada, ao que ele chamou de 'uma certa política da terra', para ele a ilha é um território da imanência entre seus dois polos aleatórios: a água e a terra. A diferença, existe entre esses dois polos ambíguos, onde a arte da espera nega a hospitalidade para esse outro que vem de algum lugar. A tragédia da ilha reside que distintamente do continente, sempre resiste a outro espaço, ficando assim numa espécie de reclusão nela mesma, sem abertura de fronteiras, essa violência insular corresponde segundo Derrida a uma violência de essência contra o outro.

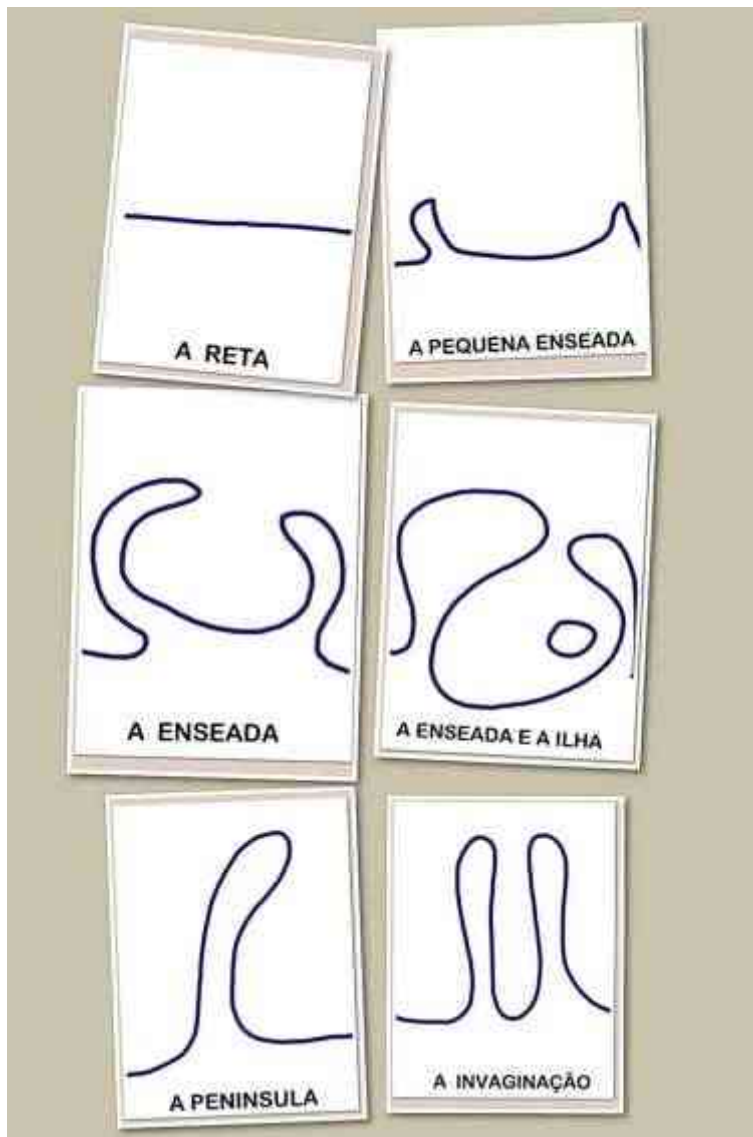


Figura 20. As Dobras do acolhimento . Fernando Fuão

Na visão do acolhimento, todas as coisas da natureza de alguma forma se veem reunidas e guardadas umas em relação as outras. Esperadas e aguardadas umas dentro das outras. A natureza é o acolhimento incondicional, acolhe sem ao menos perguntarmos da possibilidade de acolhida.

Na concavidade da enseada podemos observar tudo o que esta ao nosso lado, desde o mais próximo até ao mais distante, todos elas participam da minha visão de um golpe só, diferentemente da reta na qual só posso perceber todas as coisas, uma após a outra no trajeto.

Dentro da concavidade da Enseada compartilhamos da mesma dobra, da mesma visão ainda que de distintos pontos de vista, a compomos, de alguma forma somos ela e nela estamos, tal como as monodas de Leibniz. Talvez, por isso, a concavidade seja o espaço do comum quando focamos num centro, do coletivo, da lateralidade comum num mesmo campo, enquanto que a

reta ou a senda se apresenta como uma forma frontalidade/dorsalidade, frente costas, o caminho é característico da errância. A reta nega a dobra, assim como a errância nega a espera, ainda que uma esteja contida na outra.

As vezes parece que esse entendimento do que significa o acolhimento, só se dá a partir de uma situação vivencial da compreensão mesmo de estar dentro da enseada mesmo, percebendo os limites e configurações. Foi assim também que o professor Paulo Afonso Rheingantz percebeu a importância da Enseada de Botafogo no Rio de Janeiro, e a força que ela produz sobre todas as coisas que dali, em seu estado natural vivem, o poder de sedução que ela produz ao ponto de escrever sobre ela. Mostrou em seu texto de como a arquitetura ali colocada não considerou em nada a poética e a beleza da natureza, implantando-se a revelia, e sob os estímulos de um capitalismo cego e selvagem, gerando assim uma construção de uma paisagem esquizofrênica, que não dialoga a paisagem circundante.²³

Na concavidade da enseada podemos observar todas as coisas que estão ao nosso lado e simultaneamente sermos observados, sem constituir-se necessariamente em instrumento de controle, mas essa mirada nos envia direto a compreensão que pertencemos a um todo, parte de um todo dessa mesma curvância. Na borda sempre enfrentemos o limite do um e do outro. Ao contrário do caminho, da caminhada, da errância no qual passo a me deslocar, a enseada me propicia a contemplação, o recolhimento.

²³ Rheingantz, Paulo Afonso. *Observação incorporada da Enseada de Botafogo*, em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/246>, ano 07, maio 2007.

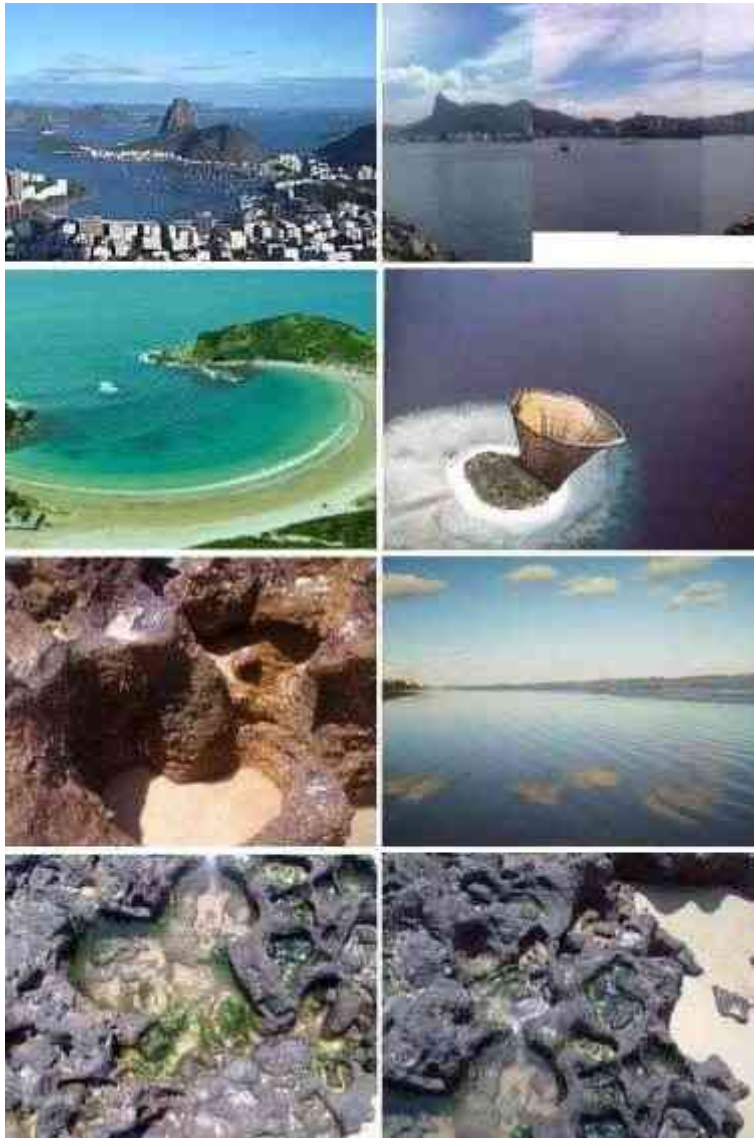


Fig. 21. As formas do acolhimento. As enseadas. Fernando Fuão

Na reta o desafio de ir além, o princípio da errância, na dobra o princípio da espera, do aguardar o outro. Em simultaneidade a dobra é revelação e encobrimento. É justamente essa curvância que implica numa outra curvatura que nos força a nos dobrar, a nos curvarmos sobre si próprio, numa espécie de queda heideggeriana, no abismo da angustia e da náusea. No mais profundo do recolhimento.

Nos limites da concavidade, nos limites da enseada, nos limites da dobra: a península, o cabo, a guarda, o pontal, os dedos, a ponta, a mão, o braço, o cotovelo, joelhos; todas as articulações que são também como dobras, *pliege*, *plicas*. As formas delimitantes da concavidade, do acolher, são as pontas configuradas pela dobra acentuada, são o fim do fim, que se lança para o outro, para o outro lado, para alhures. Nesse ponto extremo da enseada, da dobra permite-se ver toda a enseada, toda concavidade, um ponto muito similar a esquina, o lugar onde também se pode visualizar o outro lado da quadra, os outros pontos de vista, é

por natureza o lugar do surpreendente da surpresa, da descoberta do outro, do que existe no outro lado da dobra.

Arquiteturas que se fecham seu discurso sobre si mesmo só podem gerar desumanidade, distanciamento, nos distanciam da natureza e seus elementares, obstaculizam nossa visão ao mundo que nos cerca, ocultam o outro, subtraem o sentido de topicidade do lugar, da realidade do lugar e da natureza, oferecem hostilidade em lugar de hospitalidade.

Não se trata aqui só de estabelecer uma gramática das formas curvas, o acolhimento pode ser realizado também através do jogo da linha reta, através de suas dobras e giros. Mas entre o parêntese e o colchete há uma grande diferença.

Todos esses lugares conformados pela dobra, dobras que se desdobram e desdobram atribuímos como lugares da hospitalidade e acolhimento, e as grandes retas ao inóspito, a errância, tal qual a maior praia do mundo como tratei em *As bordas do tempo*. Mas, a ética do acolhimento mostra que há sempre possibilidade de acolhimento na inospitalidade, assim como dentro da hospitalidade pode haver hostilidade. O que é próprio da hospitalidade é justamente esse jogo de uma dentro da outra, ocupando o mesmo espaço e lugar, na alternância. Um jogo de alternância que reenvia a infinitos lugares de hospitalidade no inóspito, inospitalidade na hospitalidade e assim sucessivamente nas mais diversas escalas. Não há uma lógica que possa definir a hospitalidade. Mas o sentir humano compreende que determinados lugares são mais acolhedores, nem que seja a primeira vista que outros, exatamente por essas disposições, essas conformações espaciais que a natureza proporciona, como a caverna, a gruta.

Em muitas coisas humanas há acolhimento, há acolhimentos dentro de acolhimentos, há dobras dentro de dobras, não há um lugar nesses lugares que não se possa abrir ao acolhimento; Em todo círculo há uma possibilidade de fissura, há lugares dentro de lugares, enseadas dentro de enseadas, receptáculos, *khora*.

Praças e ruas como lugares da espera e encontros

Todos esses lugares conformados pela dobra, dobras que se dobram e desdobram atribuímos como lugares da hospitalidade e acolhimento, assim se apresentam como lugares de acolhimento também as praças, os recintos fechados urbanos, ou mesmos as ruas como elementos de errância /espera. A rua vira praça, a rua vira casa também, essas inversões de papéis, é exatamente a mesma reversão que se encontra nas figuras da espera e da errância na collage.

Rob Krier nos anos 70, escreveu um interessante livro que no qual abordava os elementos da morfologia do espaço urbano, *Stuttgart, teoria y practica de los espacios urbanos*²⁴; nesse livro Krier explicava que existem dois tipos de espaço urbano, o interno e o externo, e dois elementos que são intrínsecos para a formação do espaço urbano: a praça e a rua.

Esse estudo tomava a forma de um belo catálogo do encontro de ruas e praças, ao ponto que poderíamos quase chama-lo de o livro das formas do acolhimento das praças e ruas, devido a grande profusão sistemática de desenhos do autor.

A praça européia para Krier resulta de um agrupamento de edifícios ao redor de um espaço aberto, ou em outras palavras conformam um recinto urbano semifechado, cuja permeabilidade se dá através das ruas que chegam até esse local. Krier mostrava que as praças adquirem as mais diversas configurações dependendo do número de ruas que desembocam nela. Para nós, o sentido de acolhimento/recolhimento depende em parte dessas configurações, associando também ao gabarito de altura dos prédios que conformam e confinam esses espaços.

Essas praças se assentam sobre três formas básicas geométricas, o quadrado, o círculo, o triângulo, essas formas podem ser regulares ou irregulares. Dessa classificação resultam as praças regulares, circulares, semi-fechadas, semi-abertas.

A rua de certa forma é o que organiza os lotes e desempenha o papel de comunicação, ela possui gabaritos e intensidades e características distintas relativas a sua funcionalidade, como por exemplo vias de tráfego intenso, avenidas principais, secundárias, ou um simples *cul de sac*.

Esses elementos tipológicos e morfológicos Krier apresenta como um repertório de desenhos e acompanhado de ilustrações fotográficas de alguns espaços de cidades consagradas. Tratava-se de um estudo basicamente geométrico, destituído de qualquer subjetividade de uma teorização de quanto esses espaços são acolhedores ou não, entretanto apontavam para uma similaridade com os espaços de acolhimento da natureza. Os desenhos de Krier são como uma espécie de fichas-desenhos onde procurava levar ao extremo as possibilidades combinatórias de praças e ruas.

Na última página do livro há uma série de pequenos desenhos similares aos que Krier fazia, entretanto eram de sua filha Karen que tentava copiar de seu pai, curiosamente e diferentemente dos seus, como disse o próprio Krier, todos os desenhos que sua filha fazia ela colocava dentro das plantas baixa das praças, pessoas ou rostos, com isso ela queria lembrar a seu pai que os espaços e seus jogos abstratos sem as pessoas, o homem, o humano não tem o menor sentido.

²⁴ KRIER, Rob. *Stuttgart, teoria y practica de los espacios urbanos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

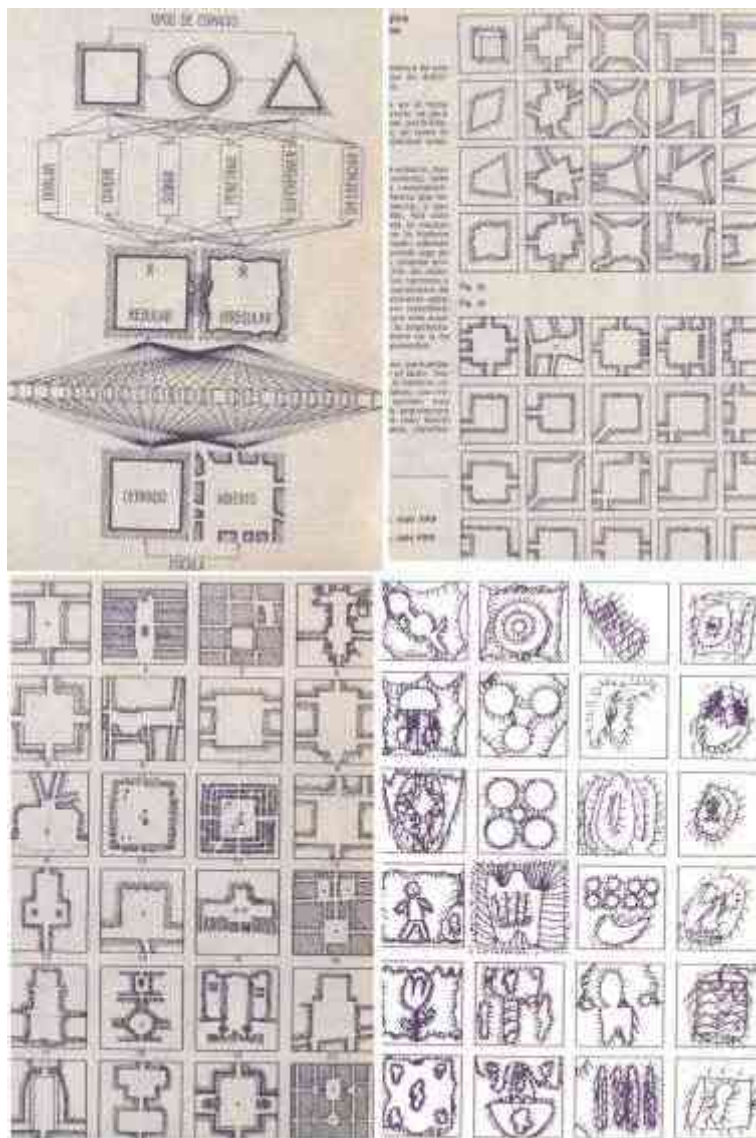


Figura 22. Imagens do livro *Stuttgart, teoria y practica de los espacios urbanos* de Rob Krier, 1975.

Errância: pontes, viadutos, elevadores, teleféricos, portas...



Figura 23. *Canyons*, (collage), Fernando Fuão. 1995.

Associo a errância as arquiteturas, os espaços que tem a capacidade de fazer a passagem, conectar as diferenças, não somente geográficas, mas sobretudo sociais; tais como: pontes, viadutos, elevadores, escadas, portas, ou simplesmente qualquer coisa que se transforme em ponte. Pretendo mostrar ainda a possibilidade de compreender esses espaços como elementos e viscosidades capazes literalmente de colar, unir, ligar.

A errância caracteriza-se pelo deslocamento, pelo deslocamento do sentido. O próprio dessas arquiteturas é permitir a passagem de objetos e seres de um lugar para outro. Transportar, transitar. Elas são todas formas distintas da mesma idéia de ponte; mesmo se referindo a um plano horizontal elas possuem um sentido ascendente. Elas são o que costumo chamar 'arquiteturas da errância', pois permitem a circulação, fazem circular, são veículos de transposição, deslocam acolhendo, unindo, transportando o sentido, o sentimento; só assim o errante chega no acolhimento da espera, no Encontro.

O significado dessas arquiteturas é o mesmo que encontramos no 'símbolo'; como nos referimos anteriormente, o *simbolum* uni, congrega e conecta o acima-abixo ligando todas as coisas; a linguagem simbólica permite circular de um nível a outro integrando todos estes níveis, mas sem fundi-los. A função da ponte é a mesma da cola na collage: unir. Como se não bastasse, é nela que os corpos e as figuras dialogam, 'colegam'. É uma espécie de pré-dicionário que possibilita passar de uma linguagem a outra, de uma cultura a outra, de uma visão a outra. Sua função, antes de tudo, é 'transportar' as diferenças. Na errância está o sentido da tradução.

A ponte tem por finalidade conectar fragmentos de mundos, realidades distintas ou similares e, em geral, se configura como uma 'solução' ao problema do transporte sobre o abismo do recorte. É ela que permite a comunicação entre os povos, as línguas, e as culturas separadas pelas gargantas dos abismos geográficos.

Entretanto, o aspecto utilitário das pontes, muitas vezes, dificulta sua consideração sob o ponto de vista simbólico. Sua funcionalidade frequentemente oculta o profundo significado que a converte em símbolo. A idéia de ponte está intimamente ligada à idéia de quem a faz, constrói, levanta. Antigamente, quem construía pontes era o *pontifex*, palavra que não quer dizer outra coisa senão 'construtor de pontes'. É claro que esse termo associa-se diretamente à figura dos Papas e todo sentido eclesiástico que carrega junto. A palavra Papa não deve ser considerada somente pelo ponto de vista institucional católico. Podemos também lhe atribuir o mesmo sentido que se dá a um mago, a um xamã. A pessoa que serve de vínculo, de comunicação entre o céu e a terra. Aquele que opera com determinados símbolos para tal. Uma ponte equivale exatamente ao pilar axial que une o céu e a terra, ao mesmo tempo em que os mantém separados.

Podemos ainda, levar o conceito de ponte, para outros elementos de ligação como escadas, elevadores, viadutos, arcos, arco-íris, arvores, passagens, pontes aéreas, pontes safenas, portas, túneis, trampolins, trapézios, rampas, ruas e estradas, cabos e fios de comunicações, antenas, telefones, orelhões, *fingers*, barcos, balsas, etc.

Na ponte tudo se dá no 'entre', no entre espaço que comunica. A ponte por natureza é o espaço da indefinição, não pertence nem a um lado nem a outro, nem acima nem abaixo. Ela é intermediária, intermediação, quase uma terra de ninguém, um entre-espaço. A errância não tem um espaço muito próprio dela mesmo diferentemente da espera, talvez por isso posso tornar um baixio de viaduto em uma casa.

A ponte é o lugar decisivo, do arrebato, do ir em frente ou retornar. Ali acontece a consolidação do presente, do encontro. Justamente no meio dela, se forma a cruz que estabelece as correlações e orientações do acima-abaixo (*ascender-descender*) frente-fundos (*passado-futuro*). O lugar do ritual, da consagração.

A ponte assim como a cola é um deslocamento, um movimento, um gesto que termina na elaboração, na condensação, no grude amoroso. No mesmo líquido peguento fabricado pelas aranhas que o transformam num fio, numa ponte. A idéia de quem faz colagens é criar pontes invisíveis, pontes de significados, de sentimentos. A finalidade da collage também é um pouco unir o sonho à realidade, o conhecido ao desconhecido. Deslocamento é aptidão de transitar, deslocar energia, como disse Freud, de passar de uma idéia a outra, de uma imagem a outra, de um ato a outro, de errar, vagar. Tal como nos sonhos, a collage costuma substituir um elemento por outro, uma pessoa por outra. Neles, o personagem da projeção costuma mudar de forma, deixando transparecer que o que importa, em suma, não é a aparência, a relação de identidade entre forma e conteúdo, mas o conteúdo, a situação em si, que deve ser transposto, transportado.

Outra função dessas 'pontes' é homogeneizar as superfícies descontínuas. Enfim, parece que esses elementos todos possuem a propriedade de criar a ilusão de integridade,

homogeneidade da pele, mesmo sendo tudo distinto. Desta forma, nos aproximamos do próprio conceito de 'costura' e 'sutura'. Unem o rasgado, o recortado, fingem salvação e sanidade sem serem; conectam tecidos urbanos distintos, separados; transplanta fragmentos, enxerta uma parte na outra, um corpo no outro. A essas alturas, já não parecia estranho que as aspas de uma citação se assemelhassem á pontos cirúrgicos, mostrando a costura de um texto no outro, ou ao próprio princípio de 'enxerto', a inclusão de parte de um corpo no interior de outro.

A errância no ir e vir alinhava, cerzi, coagula. Não cura nem salva, só costura a boca dos abismos.

A cola é metáfora (*metapherein*), veículo que permite o deslocamento, o transporte, trazendo o distanciado para a proximidade, tal qual o teleférico, o mesmo *têle(pherein)* que em grego significa 'trazer ou levar o distante'.



Figura 24. O Elevador Rubem Braga. Ipanema/Favela do Cantagalo. Rio de Janeiro



Figura 25. Teleférico do Morro do Alemão. Rio de Janeiro. Brasil

O elevador do Complexo Rubem Braga assim como o teleférico do Morro do Alemão, no Rio de Janeiro são exemplos de arquiteturas do acolhimento, da errância que ata, que cola. Esses dois projetos tiveram a finalidade de conectar, aproximar fragmentos de mundos e realidades distintas: o rio de cima e rio de baixo. Esses elementos configuraram-se como uma 'solução' ao problema do transporte sobre os abismos sociais.

O teleférico do Morro do alemão é a própria viscosidade da collage, a metáfora materializada no fiapo. Ele permitiu finalmente a chegada do outro, é ele que faz a diferença trazendo a diferença, a possibilidade para aquele que estava acostumado a esperar sem mais nada esperar, lá encima do morro, ou daquele que estava lá embaixo louco para subir o morro. Curiosamente, a ponte ou o teleférico carrega o paradoxo de um elemento que não abre ou perfura realmente, ela abre transportando, fechando como uma porta deitada sobre o abismo.

O verbo 'portar' (em alemão *tragen*) nesse caso também nos ajuda a entender esse simbolismo contido nesses elementos e nessas palavras; 'portar' não só o sentido de portar em sí ou comportar, mas sim 'portar próximo de sí' (*bei sich*), 'dentro de sí', como dentro da gôndola, da embarcação, portar sem portar, portar o outro, a diferença.

Para começar a entender a dimensão dessa porta, como disse Derrida em *Políticas da amizade* "desse portar com a profundidade que requer deveríamos entender que o *dasein* heideggeriano não é simplesmente o 'eu', mas ele porta junto a sí (*bei sich tragt*), porta em si

num lugar que não está incluído nem excluído, nem interior nem exterior, nem próximo nem longe, em sua proximidade, o outro, o desconhecido, a voz do amigo."(DERRIDA, 2003, p. 56)

A ponte porta, e a porta deitada vira ponte, marquise.

Heidegger se referia a ponte como uma 'coisa', não como um objeto. Ela é 'coisa' à medida que 'coisifica', no sentido de reunir e recolher (*colli*) numa unidade as diferenças. No entanto, a ponte não se situa num lugar, mas é da própria ponte que surge o lugar. O dar lugar ao lugar. É o encontro que faz o lugar, a relação. Em francês a palavra 'relação' advém da porta também: *rapport*. Assim podemos dizer, nesse caso, que o teleférico é relacional, estabelece relações inusitadas, é arte relacional sem querer ser.

A porta relaciona um dentro e um fora, mas também um distante e um próximo; tal como a ponte e o teleférico. A porta conecta mas também aparta, separa. Essa separação para Derrida, por exemplo, constitui-se numa *diafóra*, significa diferença, *dia phero*, 'eu separo', 'eu difiro', e eu porto ao fim descolando o ser da coisa.

A porta, a ponte, o teleférico, o elevador, a balsa, todos são metáforas, concretudes de um gesto, de uma gestação, eles 'gestam' o mundo, portam no transcorrer de uma gestação, carregam dentro o outro, trazem (*tragen*) ao mundo, passam por ela quase como condição.

A 'porta' porta a próprio sentido de proximidade do grudado, do unido, do 'colando', do *colli*. A mesma 'colisão' de diferenças próprias da collage; a 'unidade' ou a intimidade reunida na diferença. Assim, ela será considerada também como um dos nomes da cola, da ponte; mais uma metáfora da unidade de singularidades.

A porta mesmo, enquanto umbral, abismo é uma fissura, uma tênue linha, um fino fio que como o fio do teleférico que transporta, acorda e discorda, fila e desfila sobre os desfiladeiros dos entre morros, 'comcordando', timpanizando como *strings*.

Há uma outra singularidade da porta que a relaciona com questão da espera e da permanência. A porta constitui-se um lugar limite, uma borda, um umbral, uma sombra, uma fronteira; tanto aberta como fechada ela é sempre o anúncio de uma fissura, uma fratura na continuidade do espaço, tal como uma dobra. Situar-se na frente dela é colocar-se no limite do espaço da espera, da chegada.

Bibliografia

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 11.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2010

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 85.

DUROZOI, G.; LECHERBONNIER, B. *El surrealismo*. Madrid: Editora Guadarrama, 1974, p.137.

- BATAILLE, Georges. *El ojo pineal*. Valencia: Editora Pre-textos, 1970.
- BECKER, Rufino. *O banco como acolhimento*. (inédito). PROPARG. UFRGS. 2010.
- CIDADE, Daniela. *Os cortes de Gordon Matta Clark, um ritual de destruição e reconstrução da arquitetura*. (tese de doutorado). Porto Alegre: Programa de pesquisa e pós graduação em arquitetura. PROPARG. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2010.
- BLOCH, Ernst. *El Principio esperanza*. Tomo I, Madrid: Ed. Aguilar, 1977.
- COULANGES, Fustel. *A cidade antiga*. São Paulo: Martins Fontes Editora. 1981.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue, Leibniz y el barroco*. Barcelona, Ediciones Paidós. 1989.
- DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée. 1974
- DERRIDA Jacques. *Aporias, Mourir - s'attendre aux 'limites de la verité'*. Paris: Galilée, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Adeus Levinas*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1997
- DERRIDA, Jacques. *Esperarse (en) la llegada*, em www.jacquesderrida.com.ar/textos/textos.htm
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Da Hospitalidade*. São Paulo: Editora Escuta, 2003.
- Derrida, Jacques. *Políticas da Amizade*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- DORFMAN, Beatriz. *Arquitetura e representação: as Casas de papel de Peter Eisenman e os textos da desconstrução de Jacques Derrida, anos 60 a 80*. Tese doutoral. PROPARG. UFRGS. 2009.
- EISENMANN, Peter. *Diagram diaries*. London: Thames & Hudson, 1999
- FLUSSER, Vilém. *Debate sobre collage*, em LIMA, Sergio. *Collage em nova superfície*. São Paulo: Ed. Parma. 1984.
- FUÃO, Fernando. *O elevador Rubem Berta em* http://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/10/elevador-rubem-braga-favela-cantagalo-rj_12.html
- FUÃO, Fernando. *O teleférico do morro do alemão*, em Anais do 2 ENANPARQ, setembro 2012. Natal. veja-se também em <http://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/05/o-teleferico-do-morro-do-alemao.html>
- FUÃO, Fernando. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2011.

FUÃO, Fernando. *A interioridade da arquitetura*. Cadernos PROARQ, Rio de Janeiro, n.14, p. 99-107. 1997.

FUÃO, Fernando. *A hospitalidade na arquitetura*, em <http://fernandofuao.blogspot.com.br/2012/09/a-hospitalidade-na-arquitetura.html>

FUÃO, Fernando. *As bordas do tempo, a idéia de collage em Antonio Negri*. em <http://www.revista.agulha.nom.br/ag64negri.htm>

FUÃO, Fernando, *Viagem ao fim do mundo* em: <http://www.fernandofuao.arq.br/textos/viagemfim.pdf.htm>

GADAMER, Hans-Georg. *La atualidade do belo, el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Ediciones Paidós. 1981.

GIBRAN, Gibran Kalil. *O errante*. São Paulo: Editora Claridade. 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A essencia da verdade* em www.heideggeriana.co.ar/textos/essencia-verdade.

JENCKS, Charles; Baird, George. *El significado en arquitectura*. Madrid: H. Blume Ediciones, 1975.

JACOBS, Jane. *Vida e Morte das grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KRIER, Rob. *Stuttgart, teoria y practica de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1983.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70. 1980.

LIMA, Sergio. *Collage em nova superficie*. São Paulo: Editora Parma, 1984.

LUND, Nils-Ole. *Collage city*. Berlin: Ernst Sohn Verlag. 1990.

MONTADON, Alain. *O livro da hospitalidade, acolhida do estrangeiro na história e nas culturas*. São Paulo: Editora SENAC. 2004.

RHEINGANTZ, Paulo Afonso *A observação incorporada da enseada de Botafogo* em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/246>

ROCHA, Zeferino. *Esperança não é esperar, é caminhar*, em Revista Latino americana de psicopatologia fundamental, ano x, n.2, junho de 2007.

ROCHA, Eduardo. *Arquiteturas do abandono*. Tese Doutorado (inédito) UFRGS. PROPAR. 2010. em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/24722/000746117.pdf?sequence=1>

ROWE, Colin; Koetter, Fred. *Collage City*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1981.

SOLIS, Dirce Eleonora. *Jacques Derrida e a ética da hospitalidade*. Revista de Filosofia SEAF, Ano V, n.5, nov. 2005, p.122.

SOLIS, Dirce Eleonora. *Desconstrução e arquitetura, uma abordagem a partir de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. UAPÊ. 2009.

Pequena filmografia sobre Hospitalidade

Bem vindo. França. Direção: Philippe Lioret

Um conto chinês. Argentina. Direção. Sebastian Borensztein

O homem ao lado. Argentina. Direção: Mariano Cohn e Gaston Duprat

Teorema. Italia. Direção: Pasolini

A intrusa. Argentina/Brasil. Direção: Carlos Hugo Christensen

Noites brancas. Italia. Direção: Visconti (baseado num conto de Dostoievsky)

Fontes das ilustrações

Figura 1. Hannah Hoch. *Corte feito com faca de bolo*. 1909. DAWN, Ades. Fotomontaje. Anna Blumen: Barcelona, p. 13

Figura 2. Fernando Fuão. *O processo da collage*. 2011. Foto do autor

Figura 3. Kurt Schwitters. *Vitoria*. 1947. Catàleg Exposició Kurt Schwitters. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1982, p. 99

Figura 4. Mercado Aberto em Angla, na estrada em direção à Luanda. Foto de Dirce Eleonora Nigro Solis. 2013

Figura 5. Paul Citroen. *Metropolis*. Collage. 1923. DAWN, Ades. Fotomontaje. Anna Blumen: Barcelona, p. 37

Figura 6. *Túnel Sá Freire Alvim*. Copacabana. Rio de Janeiro. Foto do autor

Figura 7. Nils Ole Lund. *Collage City*. Em, LUND, Nils Ole. *Collage city*. Berlin: Ernst Sohn Verlag. 1990, p. 46.

Figura 8. Gordon Matta-Clark. *Splitting*, 1974, em <http://1.bp.blogspot.com/-zGiDmO2lrNo/TeU9TQmzipl/AAAAAAAAAc4/Sb7w7FQOAbU/s1600/gordon-matta-clark%2Bsplit%2Bhouse.jpg>

Figura 9. Gordon Matta-Clark. *Bingo*, 1974, em *Lapiz*, n.77, ano IX, p.51.

Figura 10. *Morador de rua no Viaduto da Conceição*. Porto Alegre. 2010. Foto do autor

Figura 11. *O banco do Park Guell*, Gaudi. Barcelona. Foto do autor

Figura 12. Edward Kienholz. *The wait*. 1964, em <http://mivoltmaaneten.tumblr.com/post/4983163154/paperimages-edward-kienholz-the-wait>

Figura 13. Max Ernst. *Prancha da novela collage. Uma semana de bondade*, 1934. Em SPIES, Werner, *Max Ernst, the invention of the surrealism*, New York: Harry Abrams, 1988, p.346.

Figura 14. Tessler hospitalis. em http://www.aequam.org/full.php?language=ca_ES

Figura 15. Richard Hamilton. *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes e tão atraentes?*. 1956, em <http://jumpedonthebandwagonlate.wordpress.com/2011/09/20/richard-hamilton/>

Figura 16. A mão do *hu main*, do *hu mano*. Foto do autor

Figura 17. Michelangelo. *A criação do homem*. 1511. Em <http://www.google.com/imgres?imgurl=http://files.historiacuriosa.webnode.com.br/200000015-5f8025fd9b/05-michelangelo-criacao-do-homem.jpg>

Figura 18. George Groz. *Sem título*, 1920.

Figura 19. A mão: aberturas e conexões. Desenho do autor. 2011

Figura 20. As dobras do acolhimento. Desenhos do autor

Figura 21. *As formas do acolhimento. As enseadas*. Fotos e collages de Fernando Fuão. 2013

Figura 22. Imagens do livro *Stuttgart, teoria y practica de los espacios urbanos* de Rob Krier, 1975, da esquerda para a direita: p. 24, p. 26, p.29, p.91.

Figura 23. Fernando Fuão. *Canyons*, (collage) 1995.

Figura 24. *O Elevador Rubem Braga*. Ipanema/Favela do Cantagalo. Rio de Janeiro. Foto do autor.

Figura 25. *O Teleférico do Morro do Alemão*. Rio de Janeiro. Brasil. Foto do autor.