

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
BIBLIOTECA CENTRAL

David Harvey

CONDIÇÃO PÓS-MODERNA

Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural

Tradução
Adail Ubirajara Sobral
Maria Stela Gonçalves



Edições Loyola

4

O pós-modernismo na cidade: arquitetura e projeto urbano

No campo da arquitetura e do projeto urbano, considero o pós-modernismo no sentido amplo como uma ruptura com a idéia modernista de que o planejamento e o desenvolvimento devem concentrar-se em *planos* urbanos de larga escala, de alcance metropolitano, tecnologicamente racionais e eficientes, sustentados por uma arquitetura absolutamente despojada (as superfícies "funcionalistas" austeras do modernismo de "estilo internacional"). O pós-modernismo cultiva, em vez disso, um conceito do tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um "palimpsesto" de formas passadas superpostas umas às outras e uma "colagem" de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros. Como é impossível comandar a metrópole exceto aos pedaços, o *projeto* urbano (e observe-se que os pós-modernistas antes projetam do que planejam) deseja somente ser sensível às tradições vernáculas, às histórias locais, aos desejos, necessidades e fantasias particulares, gerando formas arquitetônicas especializadas, e até altamente sob medida, que podem variar dos espaços íntimos e personalizados ao esplendor do espetáculo, passando pela monumentalidade tradicional. Tudo isso pode florescer pelo recurso a um notável ecletismo de estilos arquitetônicos.

Verifica-se, sobretudo, que os pós-modernistas se afastam de modo radical das concepções modernistas sobre como considerar o espaço. Enquanto os modernistas vêem o espaço como algo a ser moldado para propósitos sociais e, portanto, sempre subserviente à construção de um projeto social, os pós-modernistas o vêem como coisa independente e autônoma a ser moldada segundo objetivos e princípios estéticos que não têm necessariamente nenhuma relação com algum objetivo social abrangente, salvo, talvez, a consecução da intemporalidade e da beleza "desinteressada" como fins em si mesmas.

É útil considerar o sentido dessa mudança por uma variedade de razões. Para começar, o ambiente construído constitui um elemento de um complexo de experiências urbanas que há muito é um cadinho vital para se forjarem novas sensibilidades culturais. A aparência de uma cidade e o modo como os seus espaços se organizam formam uma base material a partir da qual é possível pensar, avaliar e realizar uma gama de possíveis sensações e práticas sociais. Uma dimensão de *Soft city*, de Raban, pode ficar mais ou menos dura pelo modo como o ambiente construído é moldado. Inversamente, a arquitetura e o projeto urbano têm sido foco de um considerável debate polêmico sobre as maneiras pelas quais os juízos estéticos podem ou devem ser incorporados a uma forma espacialmente fixada e com que efeitos na vida diária. Se experimentarmos a arquitetura como comunicação, se, como Barthes (1975-92) insiste, "a cidade é um discurso e esse discurso é

na verdade uma linguagem", então temos de dar estreita atenção ao que está sendo dito, em particular porque é típico absorvermos essas mensagens em meio a todas as outras múltiplas distrações da vida urbana.

O "gabinete doméstico" de conselheiros do Príncipe Charles sobre questões vinculadas à arquitetura e ao projeto urbano inclui o arquiteto Leon Krier. As queixas de Krier contra o modernismo, tal como publicadas (manuscritas, para obter um efeito especial) em 1987 em *Architectural Design Profile* (nº 65), nos interessam diretamente, visto que hoje dão forma ao debate público na Inglaterra tanto no nível mais elevado como no mais geral. O problema central para Krier é que o planejamento urbano modernista trabalha quase sempre com o zoneamento monofuncional. Como resultado, a circulação de pessoas entre zonas por meio de artérias artificiais se torna a principal preocupação do planejador, gerando um padrão urbano que é, ao ver dele, "antiecológico", por ser uma perda de tempo, de energia e de espaço:

A pobreza simbólica da arquitetura e da paisagem urbana atuais é resultado e expressão diretos da monotonia funcionalista legislada pelas práticas de zoneamento funcional. Os principais tipos de construção e modelos de planejamento modernos, como o Arranha-Céu, o Arranha-Solo [*Groundscraper*], o Setor Central de Negócios, a Faixa Comercial, o Setor de Escritórios, o Subúrbio Residencial etc., são invariavelmente *superconcentrações* horizontais ou verticais de um mesmo uso numa zona urbana, num programa de construção ou sob o mesmo teto.

Krier contrasta essa situação com a "boa cidade" (por sua natureza ecológica), em que "a totalidade das funções urbanas" é fornecida dentro de "distâncias a pé compatíveis e agradáveis". Reconhecendo que tal forma urbana "não pode crescer por extensão em largura e altura", mas somente "por multiplicação", Krier procura uma forma de cidade formada por "comunidades urbanas completas e finitas", cada uma delas constituindo um quarteirão urbano independente dentro de uma grande família de quarteirões urbanos que formam, por sua vez, "cidades no interior de uma cidade". Somente nessas condições seria possível recuperar a "riqueza simbólica" de formas urbanas tradicionais baseadas na "proximidade e no diálogo da maior variedade possível e, portanto, na expressão da verdadeira variedade, evidenciada pela articulação significativa e honesta de espaços públicos, do tecido urbano e do horizonte".

Krier, tal como outros pós-modernistas europeus, busca a restauração e recriação ativas dos valores urbanos "clássicos" tradicionais. Isso significa quer a restauração de um tecido urbano mais antigo e a sua reabilitação para novos usos, quer a criação de novos espaços que expressem as visões tradicionais com todo o avanço que as tecnologias e materiais modernos permitem. Embora seja apenas uma de muitas direções possíveis que os pós-modernistas podem cultivar — bem oposta, por exemplo, à admiração de Venturi pela Disneylândia, pela faixa de Las Vegas e pela ornamentação suburbana —, o projeto de Krier por certo se apóia numa determinada concepção de modernismo como ponto de partida reativo. É útil, portanto, considerar até que ponto e por que o tipo de modernismo que Krier

deprecia se tornou uma característica tão dominante da organização urbana do pós-guerra.

Os problemas políticos, econômicos e sociais enfrentados pelos países capitalistas avançados na esteira da Segunda Guerra Mundial eram tão amplos quanto graves. A paz e a prosperidade internacionais tinham de ser construídas de alguma maneira a partir de algum programa que atendessem às aspirações de povos que tinham dado maciçamente suas vidas e energias numa luta geralmente descrita (e justificada) como luta por um mundo mais seguro, por um mundo melhor, por um futuro melhor. Isso por certo não significava o retorno às condições pré-guerra de recessão e desemprego, de marchas contra a fome e locais de distribuição de sopa, de habitações deterioradas e de penúria, nem ao descontetamento social e à instabilidade política que essas condições tão facilmente propiciavam. Para se manter democráticas e capitalistas, as políticas do pós-guerra tinham de tratar de questões do pleno emprego, da habitação decente, da previdência social, do bem-estar e das amplas oportunidades de construção de um futuro melhor (ver Parte II).

Embora as táticas e condições variassem de lugar para lugar (em termos de, por exemplo, grau de destruição durante a guerra, nível aceitável de centralização do controle político ou de compromisso com o Estado de bem-estar social), havia em toda parte a tendência a considerar a experiência de produção e planejamento de massa da época da guerra um meio de lançar um vasto programa de reconstrução e de reorganização. Foi quase como se uma versão nova e rejuvenescida do projeto do Iluminismo tivesse surgido, como fênix, da morte e destruição do conflito global. A reconstrução, reformulação e renovação do tecido urbano se tornaram um ingrediente essencial desse projeto. Foi esse o contexto em que as idéias do CIAM, de Le Corbusier, de Mies van der Rohe, de Frank Lloyd Wright e outros puderam ter a aceitação que tiveram, menos como a força controladora das idéias sobre a produção do que como quadro teórico e justificativa para aquilo que engenheiros, políticos, construtores e empreendedores tinham passado a fazer por pura necessidade social, econômica e política.

Nesse quadro geral, todos os tipos de soluções foram explorados. A Inglaterra, por exemplo, adotou uma legislação municipal e nacional de planejamento bastante rigorosa. O efeito foi restringir a suburbanização e substituí-la pelo desenvolvimento planejado de novas cidades (seguindo o modelo de Ebenezer Howard) ou pela expansão ou renovação de alta densidade (seguindo o modelo de Le Corbusier). Sob o olho vigilante e às vezes a mão forte do Estado, foram tomadas medidas para eliminar habitações miseráveis e construir casas, escolas, hospitais, fábricas etc. modulares através da adoção dos procedimentos de planejamento racional e dos sistemas de construção industrializada que os arquitetos modernistas há muito tinham proposto. E tudo isso integrado por uma profunda preocupação, expressa repetidas vezes nas leis, com a racionalização dos padrões espaciais e dos sistemas de circulação para promover a igualdade (ao menos de oportunidade), o bem-estar e o crescimento econômico.

Enquanto muitos outros países europeus buscaram variantes da solução britânica, os Estados Unidos empreenderam uma reconstrução urbana de tipo bem diferente. A suburbanização rápida e pouco controlada (a resposta ao sonho de

todo soldado desmobilizado, como dizia a retórica da época) foi desenvolvida por particulares, mas pesadamente subsidiada por sistemas de habitação mantidos com recursos do governo e por investimentos públicos diretos na construção de estradas e em outras infra-estruturas. A deterioração do centro das cidades provocada pela saída de empregos e pessoas gerou então uma forte, e, mais uma vez, subsidiada pelo governo, estratégia de renovação urbana através da demolição e reconstrução de centros urbanos mais antigos. Foi nesse contexto que alguém como Robert Moses — o “corretor do poder”, como Caro (1974) o descreve, do redesenvolvimento metropolitano de Nova Iorque — foi capaz de se inserir entre as fontes de fundos públicos e as exigências dos empreendedores privados com um efeito tão forte, refazendo toda a região metropolitana de Nova Iorque por meio da construção de auto-estradas e de pontes, do planejamento de parques urbanos e da renovação urbana. A solução americana, embora de forma diferente, também se apoiava bastante na produção em massa, nos sistemas de construção industrializada e numa arrasadora concepção sobre como fazer emergir um espaço urbano racionalizado ligando-o, como Frank Lloyd Wright tinha apresentado em seu projeto Broadacre dos anos 30, por meio de formas individualizadas de transporte através do uso de infra-estruturas fornecidas pelo Estado.

Creio que seria errôneo e injusto descrever essas soluções “modernistas” para os dilemas do desenvolvimento e redesenvolvimento urbano do pós-guerra como puros fracassos. Cidades arrasadas pela guerra foram reconstruídas rapidamente e populações foram abrigadas em condições muito melhores do que as do período entre-guerras. Dadas as tecnologias disponíveis na época e a evidente escassez de recursos, é difícil ver como tudo isso poderia ter sido conseguido, exceto por uma variante do que foi de fato feito. E, apesar de algumas soluções terem se revelado mais bem-sucedidas (no sentido de gerar ampla satisfação pública, como aconteceu com a *Unité d’Habitation* de Le Corbusier em Marselha) do que outras (e chamo a atenção para a inclinação pós-moderna de citar, sempre e apenas, as ruínas), o esforço geral teve razoável êxito na reconstituição do tecido urbano de modo a preservar o pleno emprego, a melhorar os equipamentos sociais materiais, contribuindo para metas de bem-estar social e, de modo geral, facilitando a preservação de uma ordem social capitalista bastante ameaçada em 1945. Nem seria verdadeiro dizer que os estilos modernistas foram hegemônicos por razões puramente ideológicas. A padronização e a uniformidade de linha de montagem, de que os pós-modernistas mais tarde se queixariam, eram tão onipresentes na faixa de Las Vegas e em Levitown (dificilmente construída de acordo com as especificações modernistas) quanto nos prédios de Mies van der Rohe. Tanto governos trabalhistas como conservadores promoveram projetos modernistas na Inglaterra do pós-guerra, embora seja curioso que a esquerda hoje seja acusada por eles, quando foram os conservadores, ao reduzirem os custos, particularmente das habitações para pessoas de baixa renda, que perpetraram muitos dos piores exemplos de cortiços instantâneos e de condições de vida alienadas. Os ditames dos custos e da eficiência (que têm especial importância no tocante às populações menos afluentes servidas), associados com restrições organizacionais e tecnológicas, por certo tiveram um papel tão importante quanto a preocupação ideológica com o estilo.

Contudo, de fato era moda nos anos 50 louvar as virtudes do estilo internacional, alardear suas capacidades de criação de uma nova espécie de ser humano, vê-lo como o braço expressivo de um aparelho estatal burocrático intervencionista considerado, ao lado do capital corporativo, o guardião de todos os avanços do bem-estar humano. Algumas alegações ideológicas eram grandiosas, mas as transformações radicais das paisagens sociais e físicas das cidades capitalistas muitas vezes tinham pouca relação com elas. Para começar, as terras especulativas e o desenvolvimento de propriedades (obter aluguel pela terra e construir com lucro, rapidamente e com baixos custos) eram forças dominantes numa indústria do desenvolvimento e da construção que era um dos principais setores de acumulação do capital. Mesmo quando contido por regulamentos de planejamento ou orientado em torno de investimentos públicos, o capital corporativo ainda tinha muito poder. E, quando comandava (especialmente nos Estados Unidos), o capital corporativo se apropriava alegremente de todo artifício modernista do livro do arquiteto para dar continuidade à prática da construção de monumentos que se elevavam cada vez mais no horizonte como símbolos do poder corporativo. Monumentos como o prédio do *Chicago Tribune* (construído a partir de um projeto escolhido por concorrência entre muitos dos grandes arquitetos modernistas do período) e o Rockefeller Center (com sua extraordinária entronização do credo de John D. Rockefeller) são parte de uma contínua história de celebração do poder de classe supostamente sacrossanto que nos deu, em tempos mais recentes, a Trump Tower ou o monumentalismo pós-moderno do prédio da AT & T, de Philip Johnson (ver ilustrações 1.11, 1.12, 1.13). É completamente errado, penso eu, pôr toda a culpa dos males urbanos do desenvolvimento do pós-guerra nas costas do movimento moderno, sem considerar a música político-econômica conforme a qual dançava a urbanização do período. O surto de sentimento modernista era, no entanto, disseminado, e podia sê-lo, ao menos em parte, em função da considerável variedade de construções neomodernistas realistas a que a reconstrução de pós-guerra deu origem.

Penso ser útil examinar outra vez o ataque de Jane Jacobs a tudo isso em *The death and life of great American cities*, publicado em 1961, não somente por ser um dos primeiros, mais articulados e mais influentes tratados antimodernistas, como também por ter procurado definir toda uma abordagem para a compreensão da vida urbana. Embora os “alvos principais” de sua ira fossem Ebenezer Howard e Le Corbusier, ela na verdade atirava em grande número de alvos, que iam de planejadores urbanos, formuladores de políticas federais e financeiras a editores de suplementos dominicais e de revistas femininas. Examinando a cena urbana tal como fora reconstruída a partir de 1945, ela viu:

Projetos para pessoas de baixa renda que se tornaram piores centros de delinquência, de vandalismo e de desamparo social geral do que as favelas que pretendiam substituir. Projetos de habitação para pessoas de renda média que são verdadeiras maravilhas da estupidez e de sujeição, privados de toda jovialidade ou vitalidade da vida na cidade. Projetos de habitações de luxo que mitigam sua inanidade, ou tentam, com a vulgaridade insípida. Centros culturais incapazes de sustentar uma boa livraria. Centros cívicos que só não são

evitados pelos vagabundos, que têm menos escolhas de locais de vagabundagem do que outros. Centros comerciais que são imitações apagadas de *shoppings* suburbanos padronizados com lojas de departamentos. Calçadas que vão do nada a lugar nenhum e que não têm quem passe neles. Vias expressas que desfiguram as grandes cidades. Isso não é reconstrução de cidades; trata-se de devastação de cidades.

Essa "Grande Influência Maligna da Estupidez" (ver ilustração 1.14) veio, ao ver de Jacobs, de uma profunda incompreensão do que são as cidades. "Os processos são a essência", alegou ela, e é nos processos sociais de interação que devemos concentrar nossa atenção. E quando os vemos com os pés no chão, em ambien-

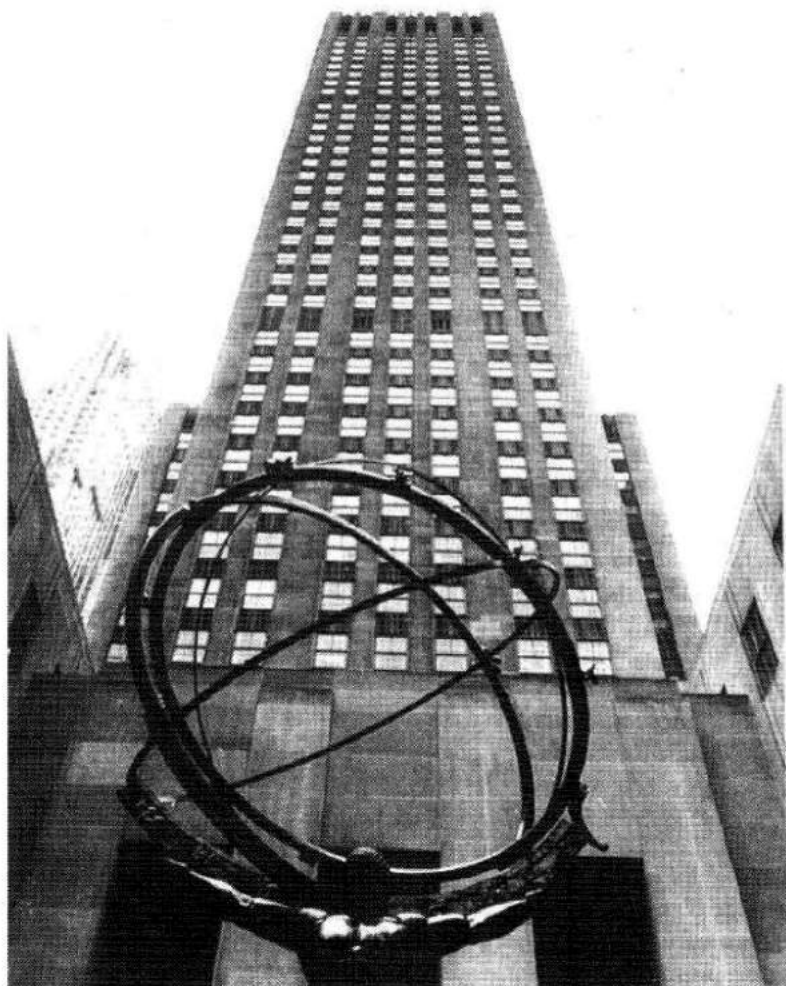


Ilustração 1.11 O monumentalismo modernista do Rockefeller Center.



Ilustração 1.12 Trump Tower: uma das mais recentes celebrações arquitetônicas do poder pessoal a enfeitar o horizonte da cidade de Nova Iorque.

tes urbanos "saudáveis", descobrimos um intrincado sistema de complexidade antes organizada do que desorganizada, uma vitalidade e uma energia de interação social que depende crucialmente da diversidade, da complexidade e da capacidade de lidar com o inesperado de maneiras controladas mas criativas. "Quando se pensa em processos urbanos, é preciso pensar nos catalisadores desses processos e isso também é a essência." Havia, observou ela, alguns processos de mercado em ação que tendiam a contrariar a afinidade humana "natural" com a diversidade e a produzir uma rígida conformidade dos usos da terra. Mas esse problema tinha a grande contribuição da maneira como os planejadores se declararam inimigos da diversidade, temendo o caos e a complexidade por considerá-los desorganizados, feios e irremediavelmente irracionais. "É curioso", queixou-se ela, "que o planeja-



Ilustração 1.13 O modernismo da Trump Tower (esquerda) briga com o pós-modernismo do prédio da AT & T, de Philip Johnson (direita), por uma posição no horizonte de Nova Iorque.

mento da cidade nem responde à autodiversificação espontânea entre as populações urbanas nem consegue fornecê-la. É curioso que os planejadores das cidades pareçam não reconhecer essa força de autodiversificação nem ser atraídos pelos problemas estéticos de exprimi-la."

Na superfície, ao menos, parece que o pós-modernismo procura justamente descobrir maneiras de exprimir essa estética da diversidade. Mas é importante considerar como ele o faz. Desse modo, poderemos descobrir as profundas limita-

ções (que os pós-modernistas mais reflexivos admitem) e as vantagens superficiais de muitos esforços pós-modernos.

Jencks (1984), por exemplo, afirma que a arquitetura pós-moderna tem como raízes duas significativas mudanças tecnológicas. Em primeiro lugar, as comunicações contemporâneas derrubaram as "fronteiras usuais do espaço e do tempo", produzindo tanto um novo internacionalismo como fortes diferenciações internas em cidades e sociedades baseadas no lugar, na função e no interesse social. Essa "fragmentação produzida" existe num contexto com tecnologias de comunicação e de transporte capazes de lidar com a interação social no espaço de maneira bastante diferenciada. A arquitetura e o projeto urbano viram-se, portanto, diante de oportunidades novas e mais amplas de diversificar a forma espacial do que ocorrera no período pós-guerra imediato. Formas urbanas dispersas, descentralizadas e desconcentradas são hoje muito mais factíveis tecnologicamente do que antes. Em segundo lugar, as novas tecnologias (particularmente os modelos computadorizados) dissolveram a necessidade de conjugar a produção em massa com a repetição em massa, permitindo a produção em massa flexível de "produtos quase personalizados" que exprimem uma grande variedade de estilos. "Os resultados estão mais próximos do artesanato do século XIX do que dos superblocos regimentais de 1984." Do mesmo modo, toda uma nova gama de materiais de construção, alguns dos quais permitindo a imitação quase exata de estilos bem mais antigos (de vigas de carvalho a tijolos climatizados), pode hoje ser adquirida a preços bem baixos. Dar essa espécie de proeminência às novas tecnologias não é interpretar o



Ilustração 1.14 A "Grande Influência Maligna da Estupidez" de que se queixa Jane Jacobs está bem representada neste exemplo típico de habitação pública em Baltimore.

movimento pós-moderno como algo tecnologicamente determinado. Mas Jencks de fato sugere que o contexto em que os arquitetos e planejadores urbanos hoje operam se alterou de modo a libertá-los de algumas das restrições mais fortes existentes no período do imediato pós-guerra.

O arquiteto e o projetista urbano pós-moderno podem, em consequência, aceitar com mais facilidade o desafio de se comunicar com grupos distintos de clientes de maneira personalizada, ao mesmo tempo que talham produtos para diferentes situações, funções e "culturas de gosto". Eles estão, diz Jencks, muito preocupados com "marcas de status, com a história, o comércio, o conforto, o domínio ético, sinais que indiquem familiaridade" e dispostos a aceitar todos os gostos, tais como os de Las Vegas ou de Levittown — gostos que os modernistas tendiam a considerar comuns e banais. Em princípio, portanto, a arquitetura pós-moderna é antivanguardista (não deseja impor soluções, ao contrário da tendência passada — e presente — dos altos modernistas, dos planejadores burocráticos e dos empreendedores autoritários).

Entretanto, de modo algum está claro que uma simples virada para o populismo seja suficiente para atender às queixas de Jane Jacobs. Rowe e Koetter, em *Collage city* (cujo título indica simpatia pela tendência pós-moderna), acham estranho o fato de que "os proponentes do populismo arquitetônico sejam a favor da democracia e da liberdade, mas, caracteristicamente, não se disponham a especular sobre os conflitos necessários entre a democracia e a lei, sobre as colisões necessárias entre a liberdade e a justiça". Ao se renderem a uma entidade abstrata chamada "povo", os populistas não conseguem reconhecer a multiplicidade que é o povo, nem, em consequência, "como os seus componentes precisam de proteção uns dos outros". Os problemas das minorias e dos desprivilegiados ou dos diversos elementos contraculturais que tanto intrigaram Jane Jacobs foram jogados para debaixo do tapete até que se pudesse conceber algum sistema bem democrático e igualitário de planejamento baseado na comunidade que atenda às necessidades dos ricos e dos pobres. Isso pressupõe, no entanto, uma série de comunidades urbanas bem formadas e coesas como ponto de partida num mundo urbano que está sempre em fluxo e transição.

Esse problema é agravado pelo grau em que as diferentes "culturas do gosto" e comunidades exprimem seus desejos por meio de uma influência política e de um poder de mercado diferenciados. Jencks concede, por exemplo, que o pós-modernismo na arquitetura e no projeto urbano tende a ser desavergonhadamente orientado para o mercado por ser esta a linguagem primária de comunicação da nossa sociedade. Embora a integração ao mercado traga claramente o perigo de atender às necessidades do consumidor rico e privado, e não do consumidor pobre e público, trata-se para Jencks de uma situação que o arquiteto tem possibilidade para mudar.

Essa resposta cortês ao domínio do poder do mercado pouco favorece um resultado que atenda às objeções de Jacobs. Para começar, ela tem muita probabilidade de substituir o zoneamento do planejador por um zoneamento de mercado baseado na capacidade de pagar, por uma alocação de terra a usos baseados antes nos princípios do aluguel de terra do que no tipo de princípios de projeto urbano que alguém como Krier claramente defendia. A curto prazo, uma transição de mecanismos planejados para mecanismos de mercado pode combinar temporaria-



Ilustração 1.15 Os sinais de reabilitação e de gentrificação com frequência assumem quase exatamente a mesma monotonia serial do modernismo que se destinavam a substituir: a reabilitação de Baltimore é assinalada, em toda parte, pelo lampião-padrão pendurado fora da casa.

mente usos distintos em interessantes configurações, mas a velocidade da gentrificação e a monotonia do resultado (ver ilustração 1.15) sugerem que, em muitos casos, o curto prazo é na verdade bem curto. A alocação de mercado e de terra de aluguel dessa espécie já enquadrou muitas paisagens urbanas em novos padrões de conformidade. O populismo do livre mercado, por exemplo, encerra as classes médias nos espaços fechados e protegidos dos *shoppings* (ilustração 1.16) e átrios (ilustração 1.17), mas nada faz pelos pobres, exceto ejetá-los para uma nova e bem tenebrosa paisagem pós-moderna de falta de habitação (ver ilustração 1.18).

A ênfase dos ricos no consumo levou, no entanto, a uma ênfase muito maior na diferenciação de produtos no projeto urbano. Ao explorarem os domínios dos gostos e preferências estéticas diferenciados (fazendo tudo o que podiam para estimular essa tendência), os arquitetos e planejadores urbanos reenfatazaram um forte aspecto da acumulação de capital: a produção e consumo do que Bourdieu (1977; 1984) chama de "capital simbólico", que pode ser definido como "o acúmulo de bens de consumo suntuosos que atestam o gosto e a distinção de quem os possui". Esse capital se transforma, com efeito, em capital-dinheiro, que "produz seu efeito próprio quando, e somente quando, oculta o fato de se originar em formas 'materiais' de capital". O fetichismo (a preocupação direta com aparências



Ilustração 1.16 O Gallery, de Harbor Place, Baltimore, é exemplo típico dos inúmeros shoppings que vêm sendo construídos desde mais ou menos 1970.



Ilustração 1.17 Este átrio do prédio da IBM em Madison Avenue, Nova Iorque, ensaia uma atmosfera de jardim num lugar seguro, hermeticamente afastado de uma cidade perigosa, poluída e cheia de construções pesadas lá fora.

superficiais que ocultam significados subjacentes) é evidente, mas serve aqui para ocultar deliberadamente, através dos domínios da cultura e do gosto, a base real das distinções econômicas. Como "os efeitos ideológicos mais bem-sucedidos são os que não têm palavras e não pedem mais do que o silêncio cúmplice", a produção do capital simbólico serve a funções ideológicas porque os mecanismos por meio dos quais ela contribui "para a reprodução da ordem estabelecida e para a perpetuação da dominação permanecem ocultos".

É instrutivo situar a busca de riqueza simbólica de Krier no contexto das teses de Bourdieu. A procura de meios de comunicar distinções sociais através da aquisição de todo tipo de símbolos de status há muito é uma faceta central da vida urbana. Simmel fez brilhantes análises do fenômeno na virada do século, e toda uma série de pesquisadores (como Firey em 1945 e Jager em 1986) retorna repeti-

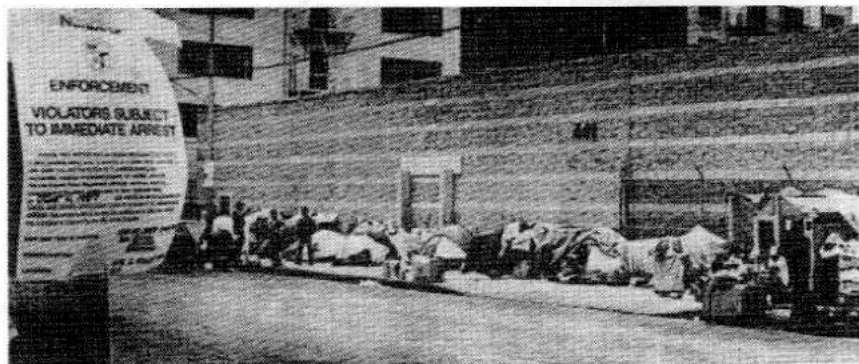


Ilustração 1.18 A falta de habitação em Los Angeles cria uma forma inteiramente nova de arquitetura popular indesejada e proscrita.

das vezes à sua consideração. Mas creio ser razoável dizer que o impulso modernista — parcialmente por razões práticas, técnicas e econômicas, mas também ideológicas — de fato se deu ao trabalho de reprimir a significação do capital simbólico na vida urbana. A inconsistência dessa democratização e desse igualitarismo forçados do gosto diante das distinções sociais típicas do que, afinal, permanecia uma sociedade capitalista vinculada a classes sem dúvida criou um clima de demanda reprimida, senão de desejo reprimido (parte do qual foi expressa nos movimentos culturais dos anos 60). Esse desejo reprimido provavelmente teve importante papel na promoção do mercado de ambientes e estilos arquitetônicos urbanos mais diversificados. Trata-se, com efeito, do desejo que muitos pós-modernistas buscam satisfazer, senão estimular sem disfarces. “Para o suburbano de classe média”, observam Venturi et al., “viver não numa mansão de antes da guerra, mas numa versão menor perdida num enorme espaço, a identidade deve vir do tratamento simbólico da forma da casa, seja pela estilização oferecida pelo agente de desenvolvimento (por exemplo, o colonial em vários planos) ou por uma variedade de ornamentos simbólicos aplicados depois pelo proprietário.”

O problema é que o gosto está longe de ser uma categoria estática. O capital simbólico só se mantém como capital na medida em que os caprichos da moda o sustentam. Existem lutas entre os formadores do gosto, como mostra Zukin em sua excelente obra *Loft living*, que examina as funções do “capital e da cultura na mudança urbana” por meio de um estudo da evolução do mercado imobiliário do distrito do Soho, Nova Iorque. Forças poderosas, mostra ela, estabeleceram novos critérios de gosto na arte e na vida urbana e tiraram bom proveito de ambas. Por conseguinte, unir a idéia do capital simbólico com a busca da riqueza simbólica de Krier tem muito a nos dizer sobre fenômenos urbanos como a gentrificação, a produção da comunidade (real, imaginária ou apenas empacotada para venda pelos produtores), a reabilitação das paisagens urbanas e a recuperação da história (mais uma vez, real, imaginária ou apenas reproduzida como pastiche). Isso também nos ajuda a compreender o atual fascínio pelo embelezamento, pela ornamentação e

pela decoração como códigos e símbolos de distinção social. Não tenho nenhuma certeza de que tenha sido isso que Jane Jacobs tinha em mente quando criticou o planejamento urbano modernista.

Dar atenção às necessidades da “heterogeneidade de habitantes urbanos e culturas do gosto”, contudo, afasta a arquitetura do ideal de alguma metalinguagem unificada e a decompõe em discursos altamente diferenciados. “A ‘langue’ (conjunto total de fontes comunicativas) é tão heterogênea e diversa que toda ‘parole’ singular (seleção individual) reflete isso.” Embora não use a frase, Jencks poderia facilmente ter dito que a linguagem da arquitetura se dissolve em jogos de linguagem altamente especializados, cada qual apropriado à sua maneira a uma comunidade interpretativa bem distinta.

O resultado é a fragmentação, muitas vezes conscientemente adotada. O catálogo *Postmodern visions* (Klotz, 1985), por exemplo, afirma que o grupo Office for Metropolitan Architecture entende “as percepções e experiências do presente como simbólicas e associativas, uma colagem fragmentária, com a Grande Cidade fornecendo a metáfora última”. O grupo produz obras gráficas e arquitetônicas “caracterizadas pela colagem de fragmentos da realidade e estilhaços de experiência enriquecidos por referências históricas”. A metrópole é concebida como “um sistema de signos e símbolos anárquicos e arcaicos em constante e independente auto-renovação”. Outros arquitetos se esforçam por cultivar as qualidades labirínticas dos ambientes urbanos mesclando interiores e exteriores (como na planta baixa dos novos arranha-céus entre a Quinta e a Sexta Avenidas no Mid-Town de Manhattan ou no complexo AT & T e IBM na Madison Avenue — ver ilustração 1.17) ou simplesmente por meio da criação de um sentido interior de complexidade inescapável, de um labirinto interior como o do museu na Gare d’Orsay reformulada de Paris, do novo prédio do Lloyds em Londres ou do Hotel Bonaventure de Los Angeles — que tiveram as suas confusões dissecadas por Jameson (1984b). Os ambientes construídos pós-modernos costumam procurar e reproduzir deliberadamente temas que Raban tanto enfatizou em *Soft city*: um empório de estilos, uma enciclopédia, um “livro de rabiscos de um maníaco cheio de itens coloridos”.

A resultante multivalência da arquitetura gera, por sua vez, uma tensão que a torna “radicalmente esquizofrênica por necessidade”. É interessante ver como Jencks, o principal cronista do movimento pós-moderno na arquitetura, invoca a esquizofrenia que muitos outros identificam como característica geral da mentalidade pós-moderna. A arquitetura, alega ele, deve personificar uma dupla codificação, “uma tradicional popular que, tal como a língua falada, muda aos poucos, estão cheia de clichês e se enraiza na vida familiar” e uma moderna, cujas raízes estão numa “sociedade em rápida mudança, com suas novas tarefas funcionais, seus novos materiais, suas novas tecnologias e ideologias”, bem como uma arte e uma moda que não param de mudar. Aqui, encontramos a formulação de Baudelaire, mas com uma nova aparência historicista. O pós-modernismo abandona a busca modernista do sentido interior em meio à atual balbúrdia e afirma uma base mais ampla para o eterno numa visão construída da continuidade histórica e da memória coletiva. Mais uma vez, é importante ver como isso é feito exatamente.

Krier, como vimos, procura recuperar de modo direto os valores urbanos clássicos. O arquiteto italiano Aldo Rossi apresenta um argumento diferente:

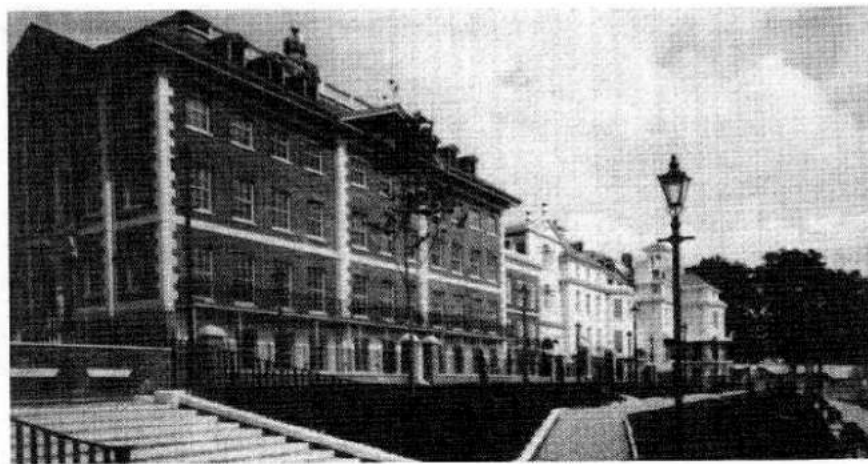


Ilustração 1.19 Richmond Riverside Panorama (Londres), de Quinlan Terry, ilustra a tendência pós-moderna de reviver formas urbanas do passado — neste caso, o classicismo do século XVIII. Essas réplicas, sem vestígios de ironia ou de paródia, criam simulacros difíceis de distinguir de versões bem restauradas do original.

A destruição e a demolição, a expropriação e as rápidas mudanças do uso como resultado da especulação e da obsolescência são os sinais mais reconhecíveis da dinâmica urbana. Mas, além de tudo isso, as imagens sugerem o destino ininterrupto do indivíduo, de sua participação freqüentemente triste e difícil no destino do coletivo. Essa visão, em sua inteireza, parece estar refletida com uma qualidade de permanência em monumentos urbanos. Monumentos, signos da vontade coletiva expressa pelos princípios da arquitetura, se oferecem como elementos primários, pontos fixos na dinâmica urbana (Rossi, 1982, 22).

Encontramos aqui, mais uma vez, a tragédia da modernidade, mas desta feita estabilizada pelos pontos fixos de monumentos que incorporam e preservam um "misterioso" sentido de memória coletiva. A preservação do mito por meio do ritual "constitui uma chave para a compreensão do significado dos monumentos, bem como as implicações da fundação de cidades e da transmissão de idéias num contexto urbano". A tarefa do arquiteto, ao ver de Rossi, é participar "livremente" da produção de "monumentos" que exprimem a memória coletiva, ao mesmo tempo que reconhece que aquilo que constitui um monumento é em si um mistério que "deve ser encontrado sobretudo na secreta e incessante vontade de suas manifestações coletivas". Rossi fundamenta sua compreensão disso no conceito de "*genre de vie*" — um modo de vida relativamente permanente que as pessoas comuns constroem para si mesmas em certas condições ecológicas, tecnológicas e sociais. Esse conceito, retirado da obra do geógrafo francês Vidal de la Blache, dá a Rossi um sentido daquilo que a memória coletiva representa. O fato de Vidal considerar o conceito apropriado para interpretar sociedades agrícolas de mudança

relativamente lenta, mas ter começado, perto do final da vida, a duvidar de sua aplicação às paisagens em rápida mudança da industrialização capitalista (ver seu *Geographie de l'est*, publicado em 1916), escapa à atenção de Rossi. O problema, em condições de mudança industrial rápida, é evitar que sua postura teórica se reduza a uma produção estética do mito através da arquitetura, caindo na própria armadilha que o modernismo "heróico" encontrou nos anos 30. Não é de surpreender que a arquitetura de Rossi tenha recebido pesadas críticas. Umberto Eco a descreve como "assustadora", enquanto outros assinalam o que vêm como sobretons fascistas (ilustração 1.20).

Rossi ao menos tem a virtude de levar a sério o problema da referência histórica. Outros pós-modernistas apenas acenam para a legitimidade histórica por meio de uma extensa e muitas vezes eclética citação de estilos passados. Através de filmes, da televisão, de livros ou coisa parecida, a história e a experiência passada são transformadas num arquivo aparentemente vasto, "recuperável num instante e capaz de ser consumido repetidas vezes ao apertar de um botão". Se, como Taylor (1987, 105) o diz, a história pode ser vista "como uma reserva interminável de eventos iguais", os arquitetos e projetistas urbanos podem sentir-se livres para citá-los na ordem que quiserem. A inclinação pós-moderna de acumular toda espécie de referências a estilos passados é uma de suas características mais presentes. Ao que parece, a realidade está sendo moldada para imitar as imagens da mídia.

Mas o resultado da inserção dessa prática no contexto socioeconômico e político contemporâneo é mais que um cacoete sem importância. Por exemplo, desde mais ou menos 1972, aquilo que Hewison (1987) chama de "indústria da herança" se tornou de súbito grande negócio na Inglaterra. Museus, casas de campo, paisagens urbanas reconstruídas e reabilitadas que fazem eco a formas passadas, cópias diretamente produzidas de infra-estruturas urbanas passadas se tornaram parte de uma vasta transformação da paisagem britânica, a ponto de, no juízo de Hewison, a Inglaterra estar substituindo a manufatura de bens pela manufatura da herança como sua principal indústria. Hewison explica o impulso por trás disso tudo em termos que lembram um pouco Rossi:

O impulso de preservar o passado é parte do impulso de preservar o eu. Sem saber onde estivemos, é difícil saber para onde estamos indo. O passado é o fundamento da identidade individual e coletiva; objetos do passado são a fonte da significação como símbolos culturais. A continuidade entre passado e presente cria um sentido de seqüência para o caos aleatório e, como a mudança é inevitável, um sistema estável de sentidos organizados nos permite lidar com a inovação e a decadência. O impulso nostálgico é um importante agente do ajuste à crise, é o seu emoliente social, reforçando a identidade nacional quando a confiança se enfraquece ou é ameaçada.

Penso que Hewison revela aqui algo de grande importância potencial; porque, com efeito, a preocupação com a identidade, com raízes pessoais e coletivas, está muito mais presente a partir do início dos anos 70 por causa da disseminada insegurança em mercados de trabalho, em mixes tecnológicos, sistemas de crédito etc. (ver Parte II). A série de televisão *Raízes*, que acompanhava a história de uma

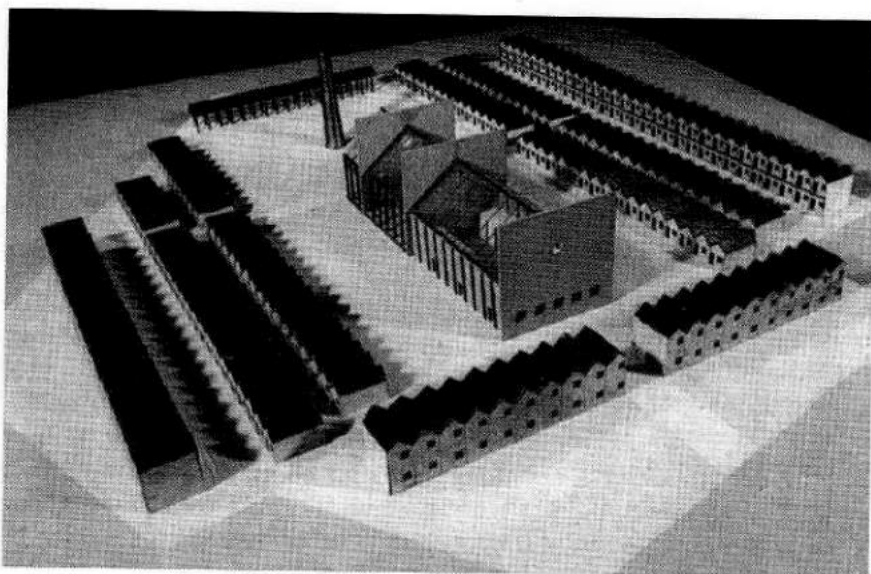


Ilustração 1.20 O projeto de Aldo Rossi para alojamentos de estudantes em Chieti produz uma impressão bem diferente no âmbito do ecletismo da arquitetura pós-moderna.

família negra americana desde as origens africanas, espalhou uma onda de pesquisas de história familiar, e de interesse por esse tema, por todo o mundo ocidental.

Infelizmente, mostrou-se impossível separar a inclinação pós-moderna de citação histórica e populismo da tarefa simples de atender a impulsos nostálgicos, quando não de alcovitá-los. Hewison vê uma relação entre a indústria da herança e o pós-modernismo: "Os dois conspiram para criar uma tela oca que intervém entre a nossa vida presente e a nossa história. Não temos uma compreensão profunda da história, recebendo em vez disso uma criação contemporânea, que é mais um drama e uma re-representação de costumes do que discurso crítico".

O mesmo julgamento pode ser aplicado ao modo como a arquitetura e o projeto pós-modernos citam a vasta gama de informações e de imagens de formas urbanas e arquitetônicas presentes em diferentes partes do mundo. Todos trazemos, diz Jencks, um *musée imaginaire* na mente, extraído da experiência (muitas vezes turística) de outros lugares e do conhecimento adquirido em filmes, na televisão, em exposições, em brochuras de viagem, revistas populares etc. É inevitável, diz ele, que tudo isso se agregue, sendo tanto excitante quanto saudável que seja assim. "Por que nos restringirmos ao presente, ao local, se podemos viver em épocas e culturas distintas? O ecletismo é a evolução natural de uma cultura que tem escolha." Lyotard apresenta um eco exato desse sentimento: "O ecletismo é o grau zero da cultura geral contemporânea. Ouvimos reggae, assistimos faroestes, almoçamos no McDonalds e jantamos comida local, usamos perfume de Paris em Tóquio e roupas 'retrô' em Hong Kong".

A geografia de gostos e culturas diferenciados se torna um *pot-pourri* de internacionalismo que em muitos aspectos é mais espantoso, talvez porque mais saturado, do que o alto internacionalismo já o foi. Quando acompanhado por fortes ondas de migração (não somente do trabalho como do capital), isso produz uma plethora de "pequenas" Itálias, Havanas, Tóquios, Coréias, Kingstons e Karachis, bem como Chinatowns, *barrios* latinos, quarteirões árabes, zonas turcas etc. Mas o efeito, mesmo numa cidade como São Francisco, onde as minorias, juntas, são a maioria, é estender um véu sobre a geografia real através da construção de imagens e reconstruções, dramas de costumes, festivais étnicos e assim por diante.

O mascaramento vem não só da inclinação pós-moderna de citação eclética, mas de um evidente fascínio pelas superfícies. Jameson (1984b), por exemplo, acredita que as superfícies de vidro refletor do Hotel Bonaventure servem para "repelir a cidade lá fora", mais ou menos como óculos de sol evitam que quem vê seja visto, o que permite ao hotel "uma peculiar e deslocada dissociação" de sua vizinhança. As colunas, a ornamentação, as extensas citações de diferentes estilos (no tempo e no espaço) planejadas dão a boa parte da arquitetura pós-moderna a sensação de "falta de profundidade planejada" de que Jameson se queixa. Mesmo assim, o mascaramento confina o conflito entre, por exemplo, o historicismo de ter raízes num lugar e o internacionalismo do estilo extraído do *musée imaginaire*, entre função e fantasia, entre o objetivo do produtor de significar e a propensão do consumidor de receber a mensagem.



Ilustração 1.21 Distúrbios, incêndios e saques eram um espetáculo urbano demasiado freqüente nas cidades médias americanas nos anos 60. Baltimore, em abril de 1968, depois do assassinato de Martin Luther King, foi um dentre muitos exemplos.

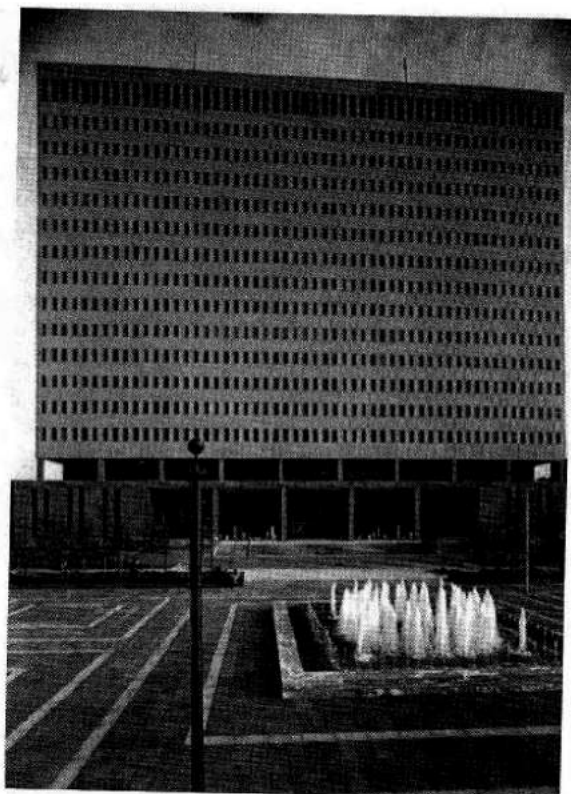


Ilustração 1.22 A renovação urbana de Baltimore, nos anos 60, no estilo modernista: o Federal Building na Hopkins Plaza.

Por trás de todo esse ecletismo (em particular no campo da citação histórica e geográfica), é difícil vislumbrar algum projeto proposital particular. E, no entanto, parece haver efeitos que são por si mesmos tão propositais e disseminados que, retrospectivamente, é difícil não atribuir isso a um mesmo conjunto de princípios. Darei um exemplo para ilustrar.

“Pão e circo” é uma fórmula antiga e consagrada de controle social. Tem sido freqüente o seu uso consciente para pacificar elementos descontentes ou agitados de uma população. Mas o espetáculo também pode ser um aspecto essencial do movimento revolucionário (ver, por exemplo, o estudo de Ozouf, de 1988, dos festivais como meio de exprimir a vontade revolucionária na Revolução Francesa). Afinal, não foi o próprio Lênin que se referiu à revolução como “o festival do povo”? O espetáculo sempre foi uma potente arma política. Como tem sido apresentado o espetáculo urbano nos últimos anos?

Nas cidades americanas, o espetáculo urbano dos anos 60 se constituiu a partir dos movimentos de oposição de massa da época. Manifestações pelos direitos civis, distúrbios de rua, levantes nas cidades, vastas manifestações contra a guerra e

eventos contraculturais (concertos de *rock* em particular) eram trigo para o cortante moinho do descontentamento urbano que girava em torno da base dos projetos modernistas de habitação e de renovação urbanas. Mas, mais ou menos por volta de 1972, o espetáculo fora capturado por forças bem diferentes e empregado para fins bem distintos. A evolução do espetáculo urbano numa cidade como Baltimore é típica e instrutiva.

Na esteira dos distúrbios que irromperam depois do assassinato de Martin Luther King em 1968 (Ilustração 1.21), um pequeno grupo de políticos, profissionais e líderes de negócios influentes se reuniram para ver se havia alguma maneira de reunir a cidade. O esforço de renovação urbana tinha criado um centro da cidade altamente funcional e fortemente modernista de escritórios, praças e, por vezes, exemplares espetaculares de arquitetura como o prédio do One Charles Centre, de Mies van der Rohe (ilustrações 1.22 e 1.23). Mas os distúrbios ameaçavam a vitalidade do centro e a viabilidade dos investimentos já feitos. Os líderes procuraram um símbolo em torno do qual construir a idéia da cidade como comunidade, de uma cidade que pudesse confiar em si o bastante para superar as divisões e a mentalidade de cerco com que o cidadão comum encarava o centro da cidade e seus espaços públicos. “Devido à necessidade de combater o medo e o

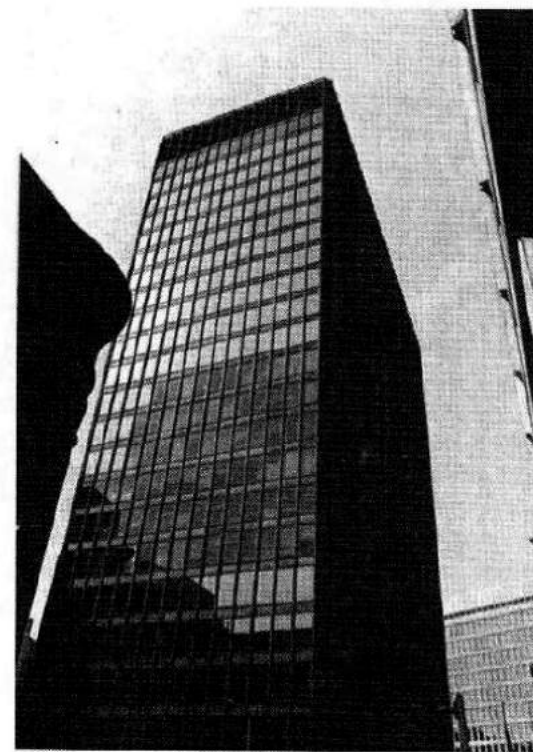


Ilustração 1.23 O modernismo na renovação urbana de Baltimore: o prédio do One Charles Centre, de Mies van der Rohe.

não-uso das áreas do centro da cidade, causados pelo descontentamento cívico do final dos anos 60", disse um relatório ulterior do Departamento de Habitação e Desenvolvimento Urbano, "a Baltimore City Fair surgiu... como forma de promover o redesenvolvimento urbano." A feira pretendia celebrar a vizinhança e a diversidade étnica da cidade, que até se deu ao trabalho de promover a identidade étnica (em oposição à racial). No primeiro ano (1970), ela recebeu 340.000 visitantes, alcançando, em 1973, quase dois milhões.

Maior, mas, passo a passo, inexoravelmente menos "familiar" e mais comercial (os próprios grupos étnicos começaram a lucrar com a venda da etnicidade), a feira se tornou a principal causa da atração regular de multidões cada vez maiores para o centro da cidade, para assistirem a toda espécie de espetáculos. Bastou um passo para a comercialização institucionalizada de um espetáculo mais ou menos permanente na construção de Harbor Place (um desenvolvimento à beira-mar que, segundo dizem, hoje atrai mais pessoas que a Disneylândia), de um centro de ciências, de um aquário, de um centro de convenções, de uma marina, de inúmeros hotéis, de cidadelas do prazer de toda espécie. Julgada por muitos um notável sucesso (apesar de o impacto sobre a pobreza, a falta de habitação, a assistência

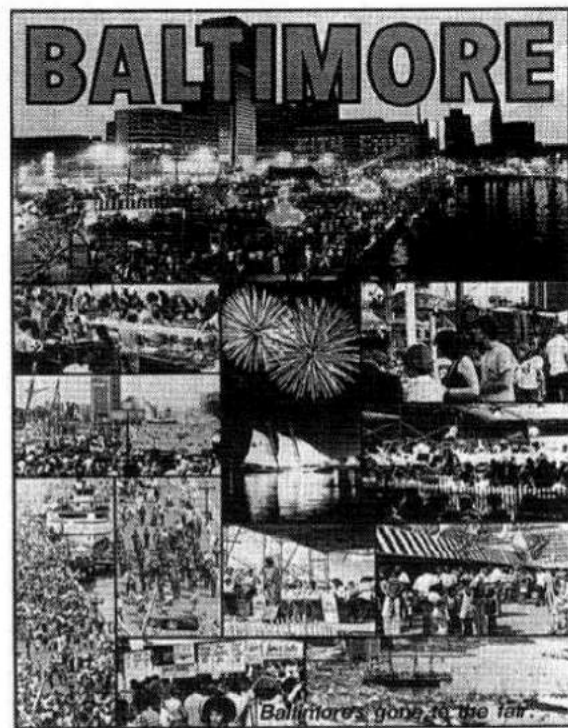


Ilustração 1.24 Baltimore vai à Feira da Cidade: uma colagem de cenas de um espetáculo urbano administrado e controlado (Apple Pie Graphics).



Ilustração 1.25 Harbor Place procura criar uma atmosfera pós-modernista de lazer espalhada em torno de cenas modernistas de renovação urbana.

médica e o fornecimento de oportunidades de educação na cidade ter sido insignificante e, talvez, negativo), essa forma de desenvolvimento exigia uma arquitetura totalmente diferente do modernismo austero da renovação do centro das cidades que dominara os anos 60. Uma arquitetura do espetáculo, com sua sensação de brilho superficial e de prazer participativo transitório, de exibição e de efemeridade, de *jouissance*, se tornou essencial para o sucesso de um projeto dessa espécie (ilustrações 1.24, 1.25, 1.26).

Baltimore não estava sozinha na construção desses novos espaços urbanos. Faneuil Hall, de Boston, Fisherman's Wharf (com Ghirardelli Square), de São Francisco, South Street Seaport, de Nova Iorque, Riverwalk, de San Antonio, Covent Garden (que logo seria seguido por Docklands), de Londres, Metrocentre, de Gateshead, para não falar do famoso West Edmonton Mall, são apenas os aspectos fixos de espetáculos organizados que incluem eventos mais transitórios como os Jogos Olímpicos de Los Angeles, o Garden Festival de Liverpool e as novas montagens de quase todos os eventos históricos imagináveis (da Batalha de Hastings à de Yorktown). Ao que parece, as cidades e lugares hoje tomam muito mais cuidado para criar uma imagem positiva e de alta qualidade de si mesmos, e têm procurado uma arquitetura e formas de projeto urbano que atendam a essa neces-

cidade. O fato de estarem tão pressionadas e de o resultado ser uma repetição em série de modelos bem-sucedidos (como Harbor Place, de Baltimore) é compreensível, dada a sombria história da desindustrialização e da reestruturação, que deixaram a maioria das cidades grandes do mundo capitalista avançado com poucas opções além da competição entre si, em especial como centros financeiros, de consumo e de entretenimento. Dar determinada imagem à cidade através da organização de espaços urbanos espetaculares se tornou um meio de atrair capital e pessoas (do tipo certo) num período (que começou em 1973) de competição interurbana e de empreedimentismo urbano intensificados (ver Harvey, 1989).

Embora retornemos a um exame mais detalhado desse fenômeno na Parte III, é importante aqui observar como a arquitetura e o projeto urbano responderam a essas necessidades urbanas recém-sentidas. A projeção de uma imagem definida de lugar abençoada por certas qualidades, a organização do espetáculo e a teatralidade foram conseguidas com uma mistura eclética de estilos, com a citação histórica, com a ornamentação e com a diversificação de superfícies (em Baltimore, a Scarlett Place exemplifica a idéia de maneira um tanto estranha: ver ilustração 1.27). Todas essas tendências estão exibidas na Piazza d'Italia, de Moore, em Nova Orleans. Vemos aqui a combinação de muitos dos elementos até agora descritos num projeto singular e bem espetacular (ilustração 1.28). A descrição no catálogo *Post-modern visions* (Klotz, 1985) é bastante reveladora:

Numa área de Nova Orleans que precisava de redesenvolvimento, Charles Moore criou o espaço público Piazza d'Italia para a população italiana local. Sua forma



Ilustração 1.26 Os pavilhões de Harbor Place têm a reputação de atrair tantos visitantes para Baltimore quanto a Disneylândia.



Ilustração 1.27 Scarlett Place, de Baltimore, une a preservação histórica (o Scarlett Seed Warehouse, do século XIX, é incorporado no canto esquerdo) e o impulso pós-moderno de citação, nesse caso de uma cidade montanhosa mediterrânea (observe-se ao fundo as habitações públicas modernistas).

e linguagem arquitetônica levaram as funções sociais e comunicativas de uma praça européia e, mais especificamente, italiana para o sul dos Estados Unidos. No contexto de um novo conjunto de prédios que cobrem uma área substancial e apresentam janelas relativamente regulares, retas e angulares, Moore inseriu uma grande praça circular que representa uma espécie de forma negativa, sendo por isso ainda mais surpreendente quando rompemos a barreira da arquitetura circundante. Há um pequeno templo na entrada anunciando a linguagem formal da praça, que é estruturada por colunatas fragmentadas. No centro do arranjo está uma fonte, o "Mediterrâneo" banhando a bota da Itália, que vem desde os "Alpes". A localização da Sicília no centro da praça é um tributo ao fato de a população italiana da área ser majoritariamente de imigrantes dessa ilha.

As arcadas, diante das fachadas convexas do prédio em torno da praça, fazem uma referência irônica às cinco ordens da coluna clássica (dórica, jônica, coríntia, toscana e composta), ao colocá-las num contínuo sutilmente colorido que deve alguma coisa à Pop Art. As bases das colunas estriadas são formadas como peças de uma arquitrave fragmentada, mais uma forma negativa que um detalhe arquitetônico plenamente tridimensional. Sua elevação tem faces de mármore e a sua secção transversal é como uma fatia de bolo. As colunas são separadas dos seus capitéis coríntios por anéis de tubos de neon, que à noite lhes dá coloridos colares luminosos. A arcada arqueada no topo da bota italiana também tem luzes de neon na fachada. Outros capitéis assumem uma forma angular precisa e estão sob a arquitrave como broches Art Deco, enquanto



Ilustração 1.28 A Piazza d'Italia (Nova Orleans), de Charles Moore, é citada frequentemente como uma das obras clássicas da arquitetura pós-modernista.

outras colunas apresentam outras variações, com estrias criadas por jatos de água.

Tudo isso faz o vocabulário dignificado da arquitetura clássica atualizar-se com técnicas da Pop Art, com uma paleta pós-moderna e com a teatralidade. A obra concebe a história como um contínuo de acessórios portáteis, refletindo o modo pelo qual os próprios italianos foram "transplantados" para o Novo Mundo. Apresenta um quadro nostálgico dos palácios barrocos e renascentistas italianos e de suas praças, mas, ao mesmo tempo, há um sentido de deslocamento. Afinal, não se trata de realismo, mas de uma fachada, de um cenário teatral, de um fragmento inserido num contexto novo e moderno. A Piazza d'Italia é tanto uma obra de arquitetura como de teatro. Na tradição da "res publica" italiana, é um lugar para o público se reunir; mas, ao mesmo tempo, não se leva muito a sério e pode ser um lugar para jogos e diversões. As características alienadas da pátria italiana agem como embaixadores do Novo Mundo, reafirmando assim a identidade da população vizinha num distrito de Nova Orleans que ameaça tornar-se decadente. Essa praça deve ser considerada um dos mais importantes e notáveis exemplos da construção pós-moderna do mundo. O erro de muitas publicações tem sido mostrar a praça isolada, quando o modelo mostra a integração bem-sucedida desse evento teatral no seu contexto de prédios modernos.

Mas, se a arquitetura é uma forma de comunicação e a cidade, um discurso, o que pode tal estrutura, inserida no tecido urbano de Nova Orleans, dizer ou significar? Os próprios pós-modernistas provavelmente vão responder que depende pelo menos tanto, senão mais, dos olhos que contemplam como dos pensamentos do produtor. Mas há certa ingenuidade fácil nessa resposta. Porque há demasiada coerência entre as imagens da vida na cidade apresentadas em livros como *Soft city* de Raban e o sistema de produção arquitetônica e projeto urbano aqui descrito para que não haja nada de particular sob o brilho da superfície. O exemplo do espetáculo sugere certas dimensões de sentido social, e a Piazza d'Italia de Moore dificilmente é inocente no que procura dizer e na maneira como o diz. Vemos ali o gosto pela fragmentação, o ecletismo de estilos, os tratamentos peculiares do espaço e do tempo ("a história como um contínuo de acessórios portáteis"). Há alienação compreendida (ocamente) em termos de emigração e formação de bairros pobres, que o arquiteto tenta recuperar por meio da construção de um lugar onde a identidade possa ser reclamada mesmo em meio ao comercialismo, à pop art e a todos os atavios da vida moderna. A teatralidade do efeito, o esforço de alcançar *jouissance* e o efeito esquizofrênico (no sentido de Jencks) estão conscientemente presentes ali. A arquitetura e o projeto urbano dessa espécie transmitem sobretudo um sentido de alguma busca de um mundo de fantasia, da "viagem" ilusória que nos tire da realidade corrente e nos leve à imaginação pura. A matéria do modernismo, declara abertamente o catálogo da exposição *Post-modern visions* (Klotz, 1985), não é "apenas a função, mas a ficção".

Charles Moore representa apenas uma corrente prática do guarda-chuva eclético do pós-modernismo. A Piazza d'Italia dificilmente seria aprovada por Leon Krier, cujos instintos de retomada do clássico são tão fortes que às vezes o põem totalmente fora da designação pós-moderna, instintos que parecem bem estranhos quando justapostos a um projeto de Aldo Rossi. Além disso, o ecletismo e as imagens pop que estão no cerne da linha de pensamento que Moore representa receberam fortes críticas precisamente devido à falta de rigor teórico e às concepções populistas. A linha mais forte de ataque vem agora do chamado "desconstrutivismo". Em parte como reação ao modo pelo qual boa parte do movimento pós-moderno se tornou a corrente dominante e gerou uma arquitetura popularizada que é exuberante e tolerante, o desconstrutivismo procura recuperar os altos padrões de elite e de prática arquitetônica vanguardista através da desconstrução do modernismo dos construtivistas russos dos anos 30. Parte do interesse que o movimento desperta se deve ao seu esforço deliberado de fundir o pensamento desconstrucionista advindo da teoria literária com práticas arquitetônicas pós-modernas que muitas vezes parecem ter se desenvolvido segundo uma lógica toda própria. Ele compartilha com o modernismo a preocupação de explorar a forma e o espaço puros, mas o faz de uma maneira que concebe o prédio não como um todo unificado, mas como "'textos' e partes disparatados que permanecem distintos e não alinhados, sem adquirir sentido de unidade", e que são, portanto, suscetíveis de várias leituras "assimétricas e irreconciliáveis". O que o desconstrutivismo tem em comum com boa parte do pós-modernismo é, porém, sua tentativa de refletir "um mundo desgovernado sujeito a um sistema econômico, político e moral desorganizado". Mas ele o faz de modo a ser "desorientador, e até promotor da confu-

são", para assim produzir uma ruptura nas "nossas maneiras habituais de perceber a forma e o espaço". A fragmentação, o caos, a desordem, mesmo dentro de uma ordem aparente, permanecem como temas centrais (Goldberger, 1988; Giovannini, 1988).

Ficção, fragmentação, colagem e ecletismo, todos infundidos de um sentido de efemeridade e de caos, são, talvez, os temas que dominam as atuais práticas da arquitetura e do projeto urbano. E, evidentemente, há aqui muita coisa em comum com práticas e pensamentos de muitos outros campos, como a arte, a literatura, a teoria social, a psicologia e a filosofia. Como, então, a atitude prevalecente toma a forma que toma? Para responder a essa pergunta com alguma consistência, primeiro temos de examinar as realidades mundanas da modernidade e da pós-modernidade capitalistas e verificar que indícios poderão estar aí quanto às possíveis funções dessas ficções e fragmentações na reprodução da vida social.