

CHAI-NA

OTÍLIA ARANTES



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor João Grandino Rodas
Vice-reitor Hêlio Nogueira da Cruz



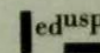
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor-presidente Plínio Martins Filho

COMISSÃO EDITORIAL

Presidente Rubens Ricupero
Vice-presidente Carlos Alberto Barbosa Dantas
Antonio Penteadó Mendonça
Chester Luiz Galvão Cesar
Ivan Gilberto Sandoval Falleiros
Mary Macedo de Camargo Neves Lafer
Sedi Hirano

Diretora Editorial Cristiane Silvestrin
Editora-assistente Carla Fernanda Fontana



Ficha catalográfica elaborada pelo Departamento Técnico do
Sistema Integrado de Bibliotecas da USP

Arantes, Otilia Beatriz Fiori.
Chai-na / Otilia Arantes. - São Paulo: Editora da
Universidade de São Paulo, 2011.
192 p. il.; 21 cm.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-314-1288-2

1. Arquitetura - China. 2. Planejamento territorial
urbano - China. I. Título.

CDD 720.951

Direitos reservados à

Edusp - Editora da Universidade de São Paulo
Av. Corifeu de Azevedo Marques, 1975, térreo
05581-001 - São Paulo - SP - Brasil
Divisão Comercial: Tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150
SAC (11) 3091-2911 - Fax (11) 3091-4151
www.edusp.com.br - e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2011

Foi feito o depósito legal

Nota explicativa	9
Ruínas do futuro	13
Pequim 2008 · Xangai 2010 Um estudo sobre a era das formas urbanas extremas	57
Bibliografia	183

Agradeço as muitas sugestões de Paulo Eduardo Arantes, sem as quais não teria podido realizar este pequeno livro.

拆

Chaina, na pronúncia em inglês do nome deste país que parece ameaçar finalmente a liderança secular dos Estados Unidos, ao se reconstruir numa velocidade sem precedentes. Mas também *Chai-na*, em mandarim, que é “demolir aí”. Uma composição irônica adotada pelos opositores à atual política chinesa de terra arrasada, com os ideogramas que correspondem ao carimbo governamental – “demolir” – nos edifícios a serem evacuados e destruídos, sem qualquer tipo de apelação, acrescido da partícula designativa – “aí” – a apontar o próximo entulho. Grafiteiros de todo o país começaram a reproduzir o temido veredicto por toda parte, dos equipamentos públicos às próprias ruínas que se vão espalhando pelas cidades – como no caso do artista plástico Zhang Dali. A indistinção entre o ultimato do governo e a paródia do grafite, ao mesmo tempo em que traduz a ameaça generalizada, não deixa de expressar o clima de insegurança de um país que parece fazer tábula rasa do passado: antigas construções de enorme valor histórico-cultural, ou mesmo fábricas desativadas, do período da industrialização maoísta, moradias, casas de comércio, teatros, universidades, sem contar cidades inteiras, como ocorreu com a construção da barragem das Três Gargantas – retratada de forma implacável no filme de Jia Zhang-ke, *Still Life*. Aliás, no texto que se vai ler, também outro filme não menos emblemático, *A Oeste dos Trilhos*, de Wang Bing, retrata a derrocada do distrito industrial de Tiexi, na província de Shenyang, revelando como o decantado gradualismo chinês, em sua reconversão à economia de mercado,

deixou atrás de si montanhas de ferro velho, tanto fábricas arruinadas, como trabalhadores-traste.

A máxima de Mao Tse Tung – “sem destruir não se constrói, com a palavra destruir em mente já se está construindo” – que servira de álibi para a desurbanização do país ressuscitou, agora com sinal trocado: para a reconquista das antigas cidades e criação de novas, em princípio para abrigar uma população que não cessa de imigrar do campo, numa espécie de avalanche de proporções ciclópicas, com a mesma violência das conquistas, desde sempre predatórias, de territórios alheios. Que megaeventos como Olimpíadas, Feiras Internacionais etc. sirvam de pretexto não chega a ser uma novidade, não fosse a escala e a rapidez com que uma tal criação-destrutiva se processa, tanto quanto a fúria, por assim dizer, compulsiva, que vai multiplicando barragens, pontes, estradas, enfim, infraestruturas de todo tipo, superdimensionadas, com especial atenção para os grandes terminais aeroportuários, sem falar nas milhares de torres, a competir entre si na sua subida aos céus, ou os novos equipamentos esportivos e culturais numa exibição inaudita de ousadia e extravagância. Marketing, sem dúvida, mas também projeções megalômanas para um futuro que se quer nada menos do que infinito.

Tudo isso em vista, partindo de antigas experiências de mundos sonhados que foram desmoronando ao longo de mais de um século de ruínas do futuro, associado a um levantamento bibliográfico exaustivo e iconográfico, arrisquei-me a escrever este ensaio de interpretação da Nova China, em que todo o seu patrimônio cultural, em especial

arquitetônico, vai sendo substituído por castelos de areia, numa corrida acelerada que parece levar a lugar nenhum. É como se ela se desse numa esteira mecânica, onde, quanto mais se acelera, mais as energias futuras se esvaem num aqui e agora sem fim, como na sequência de outro filme de Jia Zhang-ke, *The World* – um longo *traveling* que acompanha a corrida em declive de uma figura feminina, estafando-se numa “*long march to nowhere*”.

Novembro de 2009

Fotogramas do filme de Jia Zhang-ke, *24 City*:
uma antiga indústria de armamentos, em
Chengdu, dará lugar ao empreendimento
imobiliário “24 City”



"Temps estranhs começan."
Mike Davis, *Cólores Mortas*, 2002

RUÍNAS DO FUTURO

"Imagens da cidade". A propósito desta menção ainda inocente do termo imagem, além do mais aplicado ao ambiente urbano, talvez seja oportuno recordar desde já, prevenindo os mal-entendidos de costume, a noção benjaminiana de "imagem dialética". Está claro que não vem ao caso reconstituir pela enésima vez toda a discussão em torno deste conceito. Como se há de lembrar, Adorno, só para citar a objeção mais autorizada, via naquelas imagens ditas dialéticas apenas montagens e nada mais. Restrinjo-me a citar o próprio Benjamin, para quem, extraídas de seu contexto original, essas imagens, ou fragmentos, seriam capazes, por isto mesmo, enquanto "imagens que saltam" do passado, ou da realidade – como nas composições alegóricas de Baudelaire –, de desfazer as ilusões e fetiches, como o mundo das mercadorias, por exemplo, que se deixa adivinhar nas Passagens de Paris. Em resumo, olhando para a história, as imagens não seriam nada mais nada menos do que "a dialética na imobilidade". [N 2ª, 3]. E o que ele tem em mente, ao se referir a tais imagens dialéticas, não são os grandes contrastes, mas, como esclarece, comentando uma adaptação do Fausto, "os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances; a partir deles, no entanto, recria-se a vida de novo". [N 1ª, 4] E é esta força mobilizadora que Benjamin parece querer retirar das tantas imagens que vai colecionando, em especial aquelas que surgem do passado como alegorias do presente: "porém os farrapos, os resíduos, não quero inventariá-los (...) mas utilizá-los", diz ele [N 1ª, 8].

Em maio de 1987, Susan Buck-Morss, então professora de Filosofia Política e História Visual, na Universidade de Cornell, depois de entregar ao editor os originais de um livro de quinhentas páginas sobre o Projeto das Passagens de Walter Benjamin¹, embarcou para Moscou na condição de turista ocasional, imbuída da ideia de que uma visita à capital do socialismo no século XX, sessenta anos depois de Benjamin ter passado dois agoniados meses por lá, poderia quem sabe transcorrer como um epílogo puramente visual – algo como uma derradeira verificação, conduzida, no entanto, ao sabor das situações que se apresentassem. Uma "visão" instruída pela pesquisa recém-concluída. Nela ficamos sabendo que Benjamin explicara a Martin Buber, de quem recebera encomenda de um artigo sobre Moscou, que sua intenção era apresentar a cidade de tal modo que a dimensão factual das aparências concretas da vida em Moscou já fosse ela mesma teoria, de acordo com uma recomendação célebre de Goethe². Sem digressão teórica, contava extrair de certas imagens da cidade sua "posição interna", no sentido político do termo, inclusive. Imagens ambivalentes, sem dúvida.

Fiel à sua questão de método, Benjamin vagueava de preferência pelas feiras de vendedores ambulantes que espalhavam, pelas ruas cobertas

1. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, 1993. Tradução brasileira de Ana Luiza Andrade, *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, Belo Horizonte, Chapecó, ed. UFMG e Argos, 2002.
2. *Idem*, p. 28; trad. cit., p. 53.

de neve, um colorido mostruário de objetos enfeitados: "graxa de sapato, tinteiros e penas, toalhas, trenós de bonecos, balanços de crianças, roupa feminina, pássaros empalhados, cabides...". Naquele momento crítico para o êxito da revolução, estava à cata de indicadores muito mais decisivos do que quotas de produção – apesar de que, sem esta última girando a pleno vapor, seria inatingível o objetivo de uma sociedade para além da escassez. Uma vez atravessado este limiar, passava a contar a verdadeira finalidade da revolução: social, evidentemente, e não apenas econômica. Satisfeitas as necessidades materiais, a balança da revolução deveria pender para as de ordem comunitária e cultural, se não parecesse descabido falar em necessidades estéticas – o que efetivamente era o caso.

Se Buck-Morss tem razão, já àquela altura, Benjamin estava convencido de que o critério último, neste campo crucial, era a "vitalidade da fantasia coletiva", cujos sinais julgava entrever naqueles mercados de rua extraoficiais. Quer dizer, a visão geradora do Projeto das Passagens, tanto quanto a sua correspondente pedagogia materialista³, fazia algum tempo que cristalizara, ou seja: a ideia bizarra de que as "mercadorias – como os símbolos religiosos de uma era anterior – armazenam, em uma forma coisificada, o potencial de fantasia para a transformação social". É verdade que, no bazar das ruas de Moscou, esta fantasia transfiguradora se exprimia, naqueles idos de 1920, numa forma pré-industrial, assim como as praças da cidade ainda não tinham sido profanadas e destruídas pelo kitsch urbano europeu. A prova dos nove viria no momento de realizar a equiparação do nível de consumo com o da Europa Ocidental.

Quando a autora desembarcou na Rússia da Perestroika, a última etapa desta prova estava em andamento. Testemunhou-a durante cinco anos de estadias consecutivas, ao longo das quais assistiu à Queda do Muro, à extinção da União Soviética e aos primeiros efeitos colaterais

3. Ou seja, uma evocação histórica a contrapelo, não como mera memorabilia, mas de modo a permitir que a classe revolucionária pudesse desentranhar dos resíduos culturais, aí acumulados, lições para a sua prática política. (Cf. p. 14 e também o capítulo IX do livro citado de Buck-Morss, "Uma Pedagogia Materialista".)



Feira na rua Sukharevskaja
Feira em Smolensk

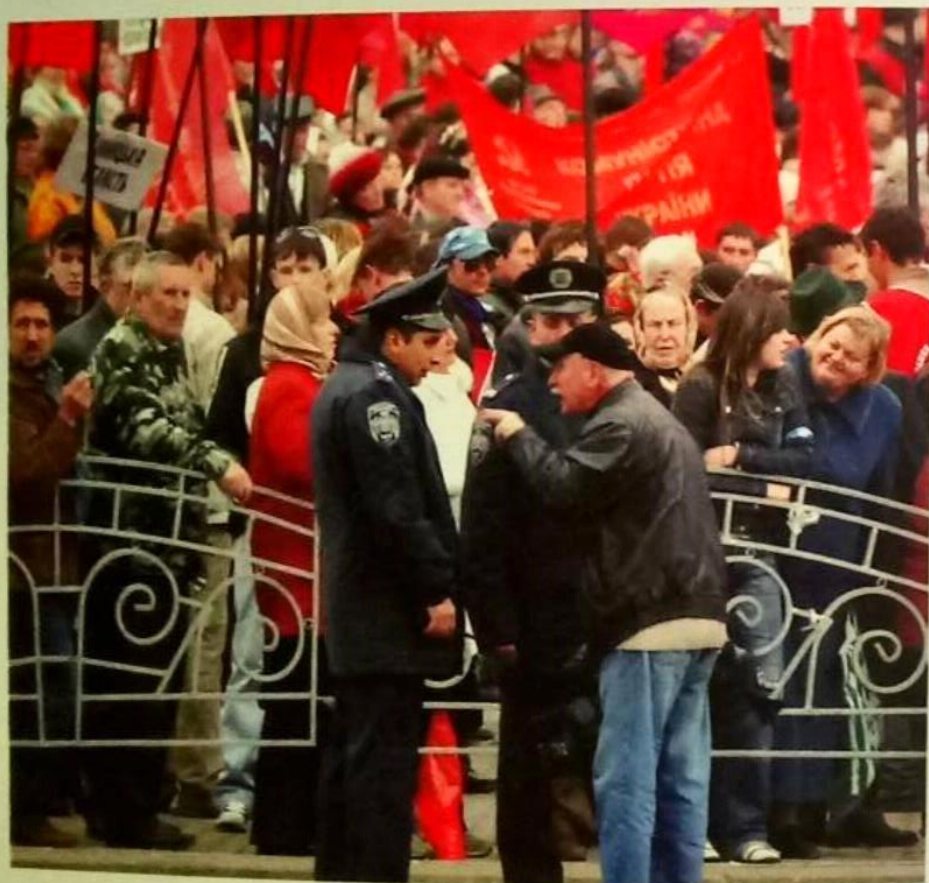
devastadores do tratamento econômico de choque subsequente. Mas a experiência do colapso da modernização soviética foi também um extraordinário campo de provas para os esquemas de interpretação do livro anterior, devidamente ampliados e liberados do espartilho acadêmico da glosa infinita de uma moda sem tempo, a saber, a ideia de que "a construção de uma utopia de massa foi o sonho do século XX". Esta frase é a primeira do livro incomum que resultou daquele reencontro propriamente filosófico. Tão filosófico, aliás, quanto o impulso originário de Benjamin, ao levar a sério o entulho da cultura de massa como fonte de verdades de igual teor sobre o curso disruptivo da história⁴.

Não custa lembrar – agora na síntese de Buck-Morss – que, desde o tempo em que Max Weber redescobriu a intuição fundamental do Iluminismo, tornou-se um lugar comum sociológico afirmar que a modernidade vinha a ser um processo colossal de desmitificação e desencantamento do mundo. Na companhia dos surrealistas, entretanto, o argumento de Benjamin ia na exata contramão dessa presumida evidência do nosso tempo: nas condições do capitalismo, a industrialização-urbanização seria, muito pelo contrário, responsável por um surpreendente *reencantamento* do mundo. De sorte que, sob a superfície de uma racionalização sistêmica crescente, "em um nível onírico inconsciente, o novo mundo urbano-industrial foi plenamente reencantado; na cidade moderna, a face fascinante e ameaçadora do mito estava viva e por toda parte". Assim, tomar a cultura de massa a sério e, através dela, todos os produtores da imaginação "coletiva", como fotógrafos, artistas gráficos, e sobretudo arquitetos – que, na opinião de Giedion (adotada por Benjamin), levaram, a partir do século XIX, as formas arquitetônicas a desempenhar a função do subconsciente, de modo que, ao fim e ao cabo, toda a arquitetura havia se tornado a morada do sonho coletivo

4. Sem ignorar, evidentemente, o compromisso da cultura de massa com o fascismo, o que o leva, por isto mesmo, a analisá-la em suas múltiplas formas e eventuais potencialidades críticas.



Erik Bulatov



Rulon Obogev

Manifestação de rua durante o período da Perestroika

inconsciente que embalava o novo mundo da mercadoria –, consistia, pois, em não considerá-la “meramente como uma fonte de fantasmagoria do mundo social, mas como uma fonte de *energia coletiva* capaz de superá-la” (grifo nosso). Decorre deste projeto, verdadeiramente fora de esquadro, encarar a modernidade como um mundo de sonho, por sua vez associado a uma concepção não menos heterodoxa da revolução como um despertar coletivo deste sono mítico⁵.

Portanto: *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*⁶. O título não poderia ser mais benjaminiano, a começar pelo emprego, num contexto inédito, de um dos conceitos estruturais do Projeto das Passagens: “mundo de sonho”; embora a matéria histórica real, enunciada no subtítulo, seja o cotejo entre as duas versões concorrentes, porém interligadas, do mesmo processo sistêmico de modernização total – a leste e oeste. Ou seja, uma inteira concepção de mundo – a crença de que a remodelagem do mundo pela industrialização-urbanização levaria as massas ao paraíso – ruína de ambos os lados, ao contrário do que pensa o senso comum, anestesiado pela acachapante vitória do ocidente, esquecendo-se de que a arruinada União Soviética não estava menos ocidentalizada do que o seu inimigo fordista, ao menos desde os tempos de sua própria taylorização. Duas formas de “mundo de sonho”, comparadas no momento mesmo de um falso despertar. Como o sequestrado Príncipe Sigismundo da *Vida é Sonho*, de Calderón, as massas de ambos os lados em confronto “acordaram que sonhavam”⁷, a rigor, para um pesadelo, a catástrofe que, segundo a

5. Feita esta aproximação com o surrealismo, cabe aqui, no entanto, uma ressalva do próprio Benjamin, ao marcar a diferença entre suas *Passagens* e o *Paysan de Paris* de Aragon (livro, aliás, que confessa tê-lo fascinado): “enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar [...] a dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história. Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido” [N 1, 9].
6. Cambridge, MIT Press, 2000.
7. Na versão (*hip hop*) daquele clássico barroco espanhol pelo grupo teatral paulista, Cia. Bartolomeu de Depoimentos.

autora, nos aguardava no outro extremo da utopia de massa do século XX. Assim, "os mais inspiradores projetos de massa – a soberania de massa, a produção de massa e a cultura de massa – deixaram uma história de desastres no momento do seu despertar". O livro passa em revista uma imensa iconografia do poder, refugos de entretenimento tecnológico de um lado e de outro, formas de trabalho industrial, mitos políticos e estéticas de vanguarda, utilidades domésticas e artefatos nucleares etc. Sempre um mundo de sonho espelhando simetricamente o outro, de modo a desarmar de vez os estereótipos compartilhados de parte a parte acerca do antagonismo intrínseco entre os dois sistemas.

Apenas um parêntese nesta incursão pelo mundo quase pós-soviético: mesmo no ventre do monstro, a "dialética do despertar" ainda relutava em se extinguir. Talvez uma das mais espantosas "moradas do sonho" (Benjamin) da era stalinista seja o metrô de Moscou, ao qual Buck-Morris consagra duas páginas inspiradas, que passo a resumir⁸. Cada estação constituía um ambiente total, combinando desenho arquitetônico, mosaicos, esculturas, convenientemente arranjados em torno de um tema. Tudo, ornamento e luxo, alegadamente arquitetura palaciana para a classe operária, de fato, uma imensa iconografia do poder, nacional inclusive, ou, sobretudo, de qualquer modo, decorações suntuosas de interiores para a fantasia das massas, com acesso garantido por alguns simbólicos copeques. Sempre se disse que o mundo subterrâneo maravilhoso do metrô de Moscou se destinava a mascarar o trágico fracasso em curso acima daquele subsolo, misto de conto de fadas e parque temático *avant la lettre*⁹. É verdade. Mesmo assim, naqueles últimos anos da Perestroika, quando indagados acerca de suas lembranças de infância daquele extraordinário metrô, os residentes de Moscou se recordavam de um lugar mágico, cuja fantasmagoria, variada a cada estação, parecia

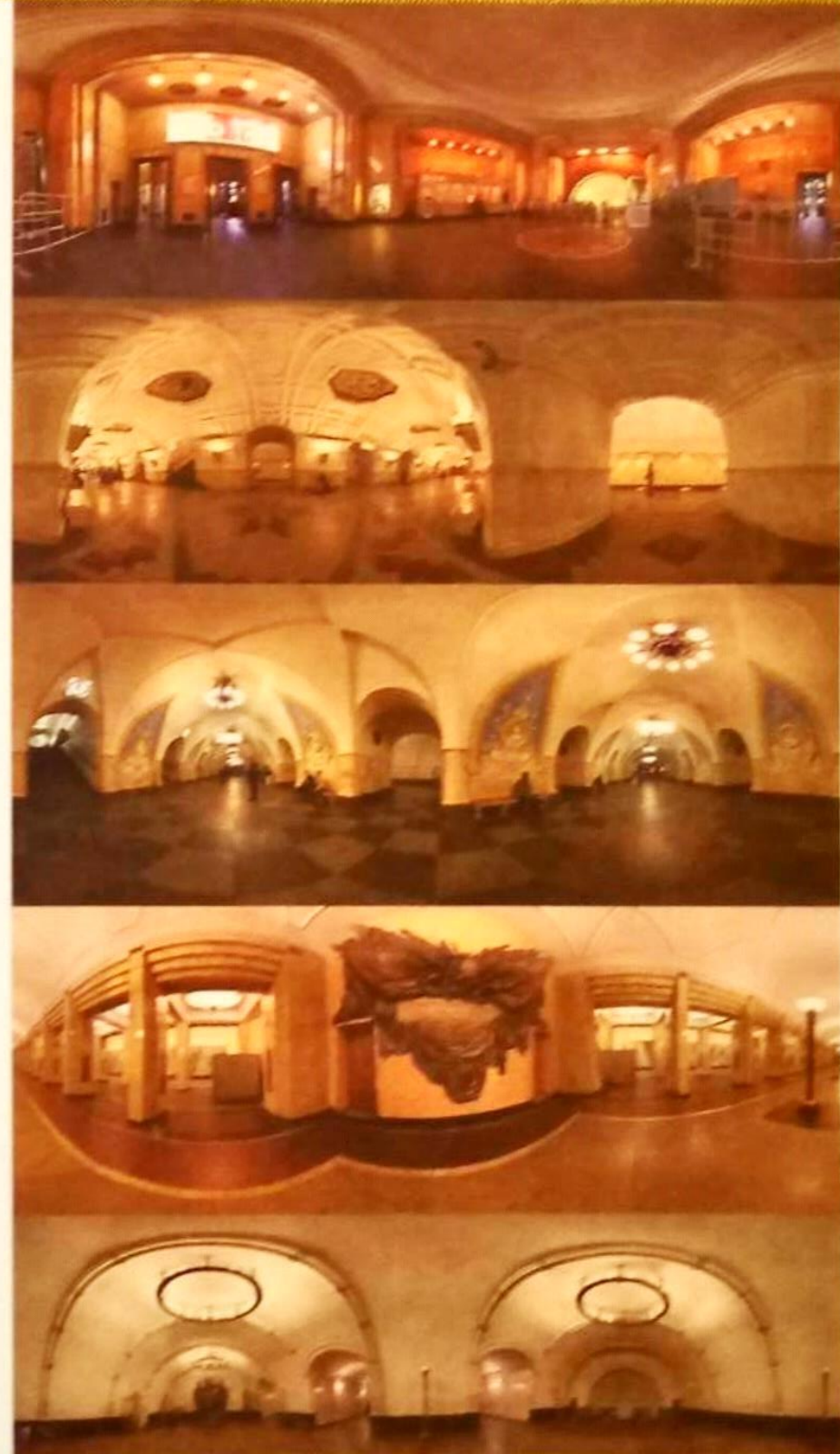


Mural em estação de Moscou

8. *Idem*, pp. 208-209.

9. Não por acaso Svetlana Boym, em *The Future of Nostalgia* (Nova York, Basic Books, 2001), observará que a arquitetura de Moscou no final do século não passa de uma "segunda onda nativa de pós-modernismo", numa versão capitalista do revival comunista (p. 113).

Interiores de estações de metrô em Moscou



entranhada em sua rotina diária. Percorrer aquele espaço encantado lhes parecia algo como entrar numa catedral, salvo pela presença da torrente humana que os arrastava distraidamente, ora a favor, ora contra, a caminho da escola. Nossa autora ainda quer acreditar que mundos-de-sonho "socialistas" como este, precisamente por impregnarem tão intensamente a fantasia utópica da infância, terminam por adquirir um poder crítico na memória do adulto.

Assim, passando em revista inúmeras imagens paródicas do mundo soviético que estava afrouxando, naqueles anos de transição indefinida, nelas reconhecia muita derrisão, mas também nostalgia de um mundo "suposto existir". Vale a transcrição do argumento, em linha com a ideia de Benjamin, a respeito da necessidade imperiosa de despertarmos dos mundos de nossos pais: mas o que fazer quando os pais de toda uma geração nunca sonharam? "O descompasso entre a promessa utópica na qual se acreditou na infância e a atualidade distópica que experimentam quando adultos engendra a força para um despertar coletivo. Este é o momento do desenfeitiçamento, do reconhecimento do sonho *como* sonho. Mas, um despertar político exige muito mais. Requer a ressurreição de desejos coletivos aos quais o sonho socialista deu expressão, antes que eles mergulhem de vez no inconsciente como puro esquecimento. Esta a tarefa da interpretação dos sonhos". Voto piedoso ou não, de qualquer modo, insuflado sob as arcadas de uma real Passagem do século XX.

Ao mesmo tempo constata: o mito democrático de massa, de uma modernidade industrial, tornou-se simplesmente, na expressão de Susan Buck-Morss, "uma ideia enferrujada", descartada pelas modernizações pós-colapso que igualmente sucatearam as fábricas encarregadas de tornar realidade tal ideia. É verdade que com a diferença, nada desprezível, de que, à terra literalmente arrasada do lado soviético, corresponde do outro, quando muito, um "cenário de ruínas", diante do qual os pós-modernismos no seu auge encenarão todo tipo de *sublimação estética do desastre*. Cenário reluzente de *skylines* emoldurando "ruínas" sociais de toda ordem, do trabalho vivo redundante aos bairros



Ruben Dibner



ao lado
Ruas em Moscou nos anos 90

degradados, passando pelas cidades fantasmas do desemprego industrial, como a Flint do documentário de Michael Moore¹⁰, sem falar nas carcaças tecnológicas e infraestruturais abandonadas pelo caminho do Desenvolvimento que não houve na periferia. Ou no chamado Segundo Mundo, a começar por esta outra versão do despertar do sonho socialista: o decantado gradualismo chinês, que, em sua reconversão à economia de mercado, deixou atrás de si montanhas de ferro velho, tanto fábricas arruinadas, como trabalhadores-traste, como se pode ver no filme de Wang Bing sobre a derrocada do distrito industrial de Tiexi, na província de Shenyang¹¹.

Ainda, sobre a Rússia, Stephen Graham e Simon Marvin chegam a falar de uma verdadeira "desmodernização" nos anos 90¹². Sobre esta base, o que significaria o propalado *comeback* russo da Era Putin? Que novos mundos-de-sonho abastardados poderiam estar renascendo das cinzas, em pleno século XXI, numa sociedade dita emergente, e investindo sua energia anímica e social em outros ambientes construídos para abrigar outros artefatos da cultura de massa manufaturada? Por exemplo, projetada para um antigo terreno industrial, pelo grupo escocês RMJM, a torre City Palace, de 46 andares, ou a gigante Okhta Tower da Gazprom, e outros tantos grandes empreendimentos, comandados pelo *star system*

10. Trata-se do filme *Roger e Eu*. Documento contundente também deste mundo em ruínas é o ensaio fotográfico de Camilo José Vergara, *American Ruins*, Nova York, Monacelli Press, 1999.

11. A propósito, numa entrevista, o diretor explicou que, quando viu pela primeira vez um tal cemitério industrial prematuro, sentiu-se atraído antes de tudo por aqueles fósseis ainda quentes como quem contempla "os ideais passados de uma pessoa". Comentando esta visão rigorosamente alegórica do cineasta, Lu Xinyu observou que, ao contrário dos filmes soviéticos dos anos 1930, que celebravam refinarias e siderúrgicas dos planos quinquenais, *West of the Tracks* (na versão em inglês) não é heroico nem elegíaco: "hoje em dia, aquelas usinas se tornaram as ruínas de um ideal, mas a memória deste ideal não está extinta no filme; ela vive na majestade das imagens, pois está enraizada nas peculiaridades desta indústria e naqueles que nelas trabalharam". Lu Xinyu, "China's Rustbelt Epic", *New Left Review*, n. 31, 2005, p. 131.

12. *Splintering Urbanism*, Londres, Routledge, 2001, p. 26.

ocidental, Foster à frente, como o maior edifício do mundo, com uma área de 2 milhões e meio de metros quadrados – a Ilha de Cristal – ou a maior torre do mundo com 610 metros, encomendada pelo maior magnata imobiliário sul-africano, Shalva Chiginsky etc.¹³

O livro é anterior e se detém neste limiar. Apenas registra a crescente e irrespirável atmosfera de cinismo de massa, se perguntando se ainda haveria motivo para lamentar o perecimento de mundos-de-sonho, afinal compatíveis com agenciamentos aterradores de poder econômico e político: máquinas de guerra mundiais, máquinas de terror de massa, e formas violentas de exploração do trabalho. Não sem reparar, obviamente, que tais mundos-de-sonho passaram de época, e as referidas máquinas mortíferas de poder continuam, não obstante, operando¹⁴.



City Palace
RMUM
Moscou

Ilha de Cristal
Norman Foster
Moscou

13. Projetos que atualmente, com a grande crise internacional, começam a ter um futuro incerto, como tudo o mais, aliás. Sonhos de grandeza que se desfazem antes mesmo de começar.

14. Cf. o último livro de Susan Buck-Morss, ed. cit., p. 276.

Curiosamente, embora o tema de Susan Buck-Morss seja o despertar soviético para a catástrofe, depois de toda uma época sonhando com a época seguinte – como diria Michelet, secundado por Benjamin –, seu livro não chega até o capítulo benjaminiano das ruínas, embora sobrasse atmosfera naqueles anos finais. Segundo Masha Gessen, depois de Chernobyl, a catástrofe tinha-se tornado uma obsessão nacional russa¹⁵. Talvez por julgar, de acordo aliás com o arco baudelairiano das Passagens, que já as próprias fantasias soviéticas de produção total, que tão fielmente espelhavam o mundo-sonho capitalista, carregavam consigo, junto com o entulho sthakanovista, as ruínas do futuro.

A esse respeito, nunca será demais lembrar que Walter Benjamin¹⁶, embora estivesse conscientemente revivendo técnicas alegóricas no Projeto das Passagens, jamais permitiu que a visão barroca da ruína, propriamente metafísica, centrada na inevitabilidade da decadência e da desintegração, contaminasse sua percepção materialista de que os escombros acumulados pela cultura de massa não são um convite à resignação. Se os desastres históricos que eles representam são um sinal precursor, inscrito na própria fragilidade da ordem social, de uma possível catástrofe, talvez ainda houvesse a possibilidade de se chegar em tempo para acionar, como dizia, o freio de emergência, ou apagar o rastilho de

15. Masha Gessen, *Dead Again: the Russian Intelligentsia after Communism*, Londres, Verso, 1997, p. 24.

16. Como toma sempre o cuidado de fazê-lo nossa autora, por exemplo ver *Dialectics of Seeing...*, op. cit., p. 170; trad. cit., p. 210.

pólvora, já aceso pelas armas químicas na Primeira Guerra¹⁷. Embora já à época vislumbrasse o final trágico daquele sonho cada vez mais tênue: à medida que os anos 1930 se aproximavam do seu fim, junto com a ascensão do nazifascismo e a capitulação comunista, o mercado de sonho de massa se alastrando a ponto de alargar e abastardar sua dimensão coletiva até os confins da classe operária, Benjamin também infletia o rumo de suas esperanças utópicas naquele emaranhado oitocentista de estupidez e sublimidade, premonições, vulgaridade e autoparódia. Afinal aquelas moradas de sonho eram mesmo “campos armados até os dentes com fuzis apontando para o Faubourg Saint-Antoine”, como lembrado por T. J. Clark, ao comentar as “Passagens”. Advertindo ao mesmo tempo que aquelas reservas de maravilhoso eram na verdade patéticos enclaves de sonho num grande deserto de aflições, e Paris, cada vez mais assustadora, vazia, desencantada inclusive – nos termos deliberadamente anacrônicos de nosso autor. Retrospectivamente, a Capital do século XIX lhe parecia cada vez menos envolta pelo sonho e cada vez mais invadida pelo *espetáculo*¹⁸.

Na verdade este “outro lado da dialética”, que Clark pretende decifrar em autores como Mallarmé, Manet, Cézanne ou Seurat, não está ausente daquele cipoal de notas que compõem esse livro paradoxal de Walter Benjamin, afinal não se pode esquecer que o personagem por excelência daquela Cidade-Capital da burguesia oitocentista era para este nada mais nada menos do que Baudelaire. Sua tarefa era não só de decifrar o personagem enigmático que poética e politicamente o poeta montara para si mesmo, porém, mais especificamente, o que teria levado

17. Cf. Walter Benjamin *apud* Buck-Morss, *op. cit.*, p. 125, e *Rua de Mão Única. Obras Escolhidas II*, S. Paulo, Brasiliense, 1987, pp. 45-46.

18. E quem o diz é autor de um livro sobre Manet e a invenção da modernidade. Cf. T. J. Clark, “Será que Benjamin Devia Ter Lido Marx?” em *Modernismos*, coletânea de ensaios do autor, organizada por Sônia Salzstein e traduzida por Vera Pereira, São Paulo, Cosac Naify, 2007; e *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton, University Press, 1999.



ao lado
Passagem Vivienne

Rua da Bastille
antes e depois do Plano Haussman



Comuna:
Barricada na rua Castiglione
Ruínas da rua Royale



Baudelaire a sugerir em prosa e verso, ao encarar justamente a face mais moderna de Paris, que toda aquela fachada luminosa, novinha em folha, o fazia recordar uma *cidade em ruínas*. Ao contrário de seus contemporâneos, enfeitiçados pelo esplendor daquela *rêverie* urbana recém-saída da usina de imagens haussmannianas, sua resposta mesclava a melancolia de quem via tudo – “*palais neufs, échafaudages, blocs*”, como nos versos célebres – transformar-se em alegoria, e a cólera violenta, a ira destrutiva de quem se dispõe a invadir este mundo e arruinar suas edificações reluzentes¹⁹. E conhecemos a solução benjaminiana para o enigma: no cerne da experiência absolutamente nova da modernidade, a descoberta de que a degradação do mundo, que inspirara a antiga alegoria barroca, estava agora enraizada no coração de uma sociedade exclusivamente produtora de mercadorias. “A depreciação do mundo das coisas no âmbito da alegoria fora enfim sobrepujada, no interior mesmo deste mundo dos objetos, pela mercadoria”, como se lê no *Zentral Park*.

Feita a ressalva, retornemos à Rússia: não é nenhuma demasia dizer que, em plena “desmodernização”, a convergência de destroços e mercadoria produziu, por um lado, os grandes negócios da indústria das privatizações e, por outro, um surto de profetas do apocalipse, encabeçados pela última encarnação de Solzhenitsyn como profissional do juízo final²⁰. Derradeira manifestação da afinidade eletiva na degradação entre os respectivos reinos da mercadoria e da alegoria, de certo não como no auge do Alto Capitalismo, da Paris de Baudelaire, mas na terra arrasada pela derrocada extrema de uma utopia de massas, como se viu, isto é, nos termos benjaminianos recapitulados por Susan Buck-Morss.

Comparativamente, repassemos novamente, num breve relance, as ruínas chinesas do futuro, não só na forma tangível com que nos defron-

19. Para uma síntese do capítulo das ruínas, ver Susan Buck-Morss, *Dialectics of Seeing...*, *op. cit.*, cap. 6.

20. Ver, a respeito destes últimos, o livro citado de Masha Gessen. Quanto à fabricação de um capitalismo sem capitalistas na Europa Oriental, é outro capítulo para outro momento.

tamos, graças ao filme de Wang Bing²¹. Quem sabe uma predisposição baudelairiana, capaz de voltar a despertar diante de um cenário extraordinário de demolições e edificações um análogo sentimento alegórico de uma nova idade urbana, ainda não venha apresentar-se na atual cena chinesa, inspirando um diagnóstico de época muito mais abrangente que o desfecho russo. (Por enquanto, apenas retrospectivo, este último, à espera, quem sabe, de um outro furor haussmanniano, como nos tempos da febre da construção a partir do nada de São Petersburgo.) E, no entanto, tudo parece correr numa velocidade inaudita em direção à catástrofe iminente, como na congênere soviética, mesmo que os tempos fossem outros. Na grande transformação urbana da China, tanto a escala ciclópica quanto a velocidade histórica do processo são tão impressionantes que chegam a assumir dimensões assustadoramente distópicas. Caminho que, como vimos, parece também começar a ser adotado pela Rússia, e, aparentemente, com riscos ainda maiores de um despertar precoce.

Não estou, é claro, sugerindo qualquer desastre próximo, muito menos insinuando o tremendo anacronismo de alguém, flanando pela nova

21. Ou em filmes como os de Jia Zhang-ke, *Still Life* e *24 City*.



ao lado
Fotogramas dos filmes de
Wang Bing, *West of the Tracks* e de
Jia Zhang-ke, *24 City*

Pequim em obras, ou a futura (?) Moscou, a cismar como o poeta, "tout pour moi devient allégorie". Em todo caso, nunca é demais lembrar que, na melancolia do poeta ao atravessar a nova praça do Carroussel (como não lembrar aqui Tianamen?), ressoava ainda uma derrocada digna do desastre troiano – sua "mémoire fertile" vibra ainda quando pensa em Andrômaca logo no primeiro verso do poema –, a Revolução vencida de 1848, cujo cortejo de massacres e deportações vai evocando ao longo do poema e seus emblemas: cativos africanos, exilados, vencidos de toda sorte, marujos abandonados em ilhas desertas, enfim, "quiconque a perdu ce qui ne se retrouve jamais"²².

Seja como for, em qualquer cenário estaremos perseguindo algo como a sobrevivência daqueles mundos-de-sonho, cuja certidão de nascimento Benjamin datou dos devaneios urbanos do século burguês por excelência. E com ele se encerrou, mal os bombardeios aéreos da Segunda Guerra Mundial começaram a reduzir de fato as cidades europeias a ruínas. Na conclusão de Buck-Morss: com a demonstração pela guerra da vulnerabilidade intrínseca da cidade moderna, "desaparece a significação das metrópoles modernas como peças ideológicas centrais do imperialismo nacional, do capital e do consumo. A população metropolitana do planeta nunca foi tão grande. E suas cidades nunca foram tão parecidas, mas já não há uma Cidade Capital do final de século XX, no sentido registrado por Benjamin em sua história da cidade de Paris. De um modo como seu autor nunca pretendeu, *Passagen Werke* recolhe o final de uma era de mundos urbanos de sonho"²³. O protótipo "Paris, capital do século XIX" jamais seria replicado. Mesmo durante o curto século XX de construção da utopia moderna de massa, Nova York e Moscou já não poderiam catalisar do mesmo modo, num único espaço sinóptico, os respectivos sonhos coletivos politicamente investidos –

22. Para esta linha de interpretação do poema *Le Cygne*, ver Doelf Oehler, *Terrenos Vulcânicos*, São Paulo, Cosac Naify, 2004.

23. *Dialectics of Seeing...*, op. cit., p. 330; trad. cit. p. 390.

tanto no mundo dos artefatos industrialmente produzidos, como no ambiente construído.

Capítulo conclusivo? Salvo engano, ainda não. O despertar de tamanho sonho utópico não foi instantâneo, longe disto. Embora ainda mais intensamente dominado pelo espetáculo avassalador da mercadoria, o recém-nascido século XX voltou a embalar novos sonhos despertos de bem-aventurança coletiva – aqueles mesmo aliás com os quais a própria Buck-Morris foi procurar acertar contas, viajando para a União Soviética da Perestroika, meses depois de fechar um diagnóstico tão drástico, encerrando a Era das Metrôpoles Capital-de-Século. Parece ter sido enfaticamente o caso de Nova York. Mal se apagavam as luzes de Paris de Aragon e Breton, degradada pelo *tour* sinistro de Hitler, o sentimento de que a capital do novo século começava em Manhattan já era uma unanimidade, para além dos estereótipos da mera propaganda. Dentre as incontáveis entronizações, a do arquiteto Rem Koolhaas não só é a mais inventiva, como a sua aparente extravagância no fundo apenas revela afinidades involuntárias com a arqueologia benjaminiana, politização radical à parte. Sua versão da capital da primeira metade do século XX se distingue exatamente pelo delírio fantástico do empreendedor urbano entregue aos mais surpreendentes caprichos da forma mercadoria. E o mais intrigante neste notável entrecruzamento é que a “Nova York delirante”, redescoberta pela imaginação surrealista tardia do arquiteto, é rigorosamente contemporânea do diagnóstico feito por Walter Benjamin da Paris do Segundo Império²⁴.

24. Cf. Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Nova York, Monacelli Press, 1994. Tradução brasileira *Nova York Delirante*, São Paulo, Cosac Naify, 2008.

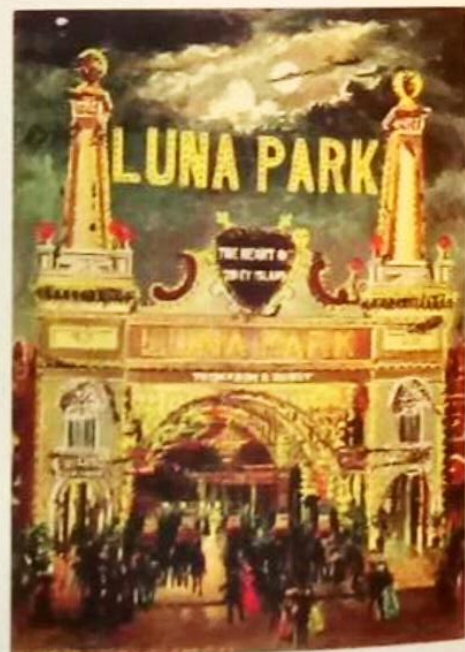
Um sonho – de massa, por certo – que, de Manhattan, se eleva aos céus onde, como se sabe, finalmente se desmanchará. Mas, enquanto isso, fantasias delirantes, paranoicas mesmo, povoam Nova York (não por acaso, Koolhaas recorre ao método *paranoiaque-critique* de Dalí e dos surrealistas para interpretar esta irrupção/congestão de torres sem fim). Do alto destas torres era possível avistar os limites da ilha, inspecionar seus domínios, sem trocadilho, de fato fazer *le tour du propriétaire*. Uma autoconsciência de classe, gerada assim a voo de pássaro, na verdade canalizava “jorros de energia coletiva”, se reconhecia e comprazia em “metas megalomaniacas” compartilhadas, como se as ambições do capital recobrissem devaneios comuns. A seu ver, uma arquitetura ambiciosa e popular²⁵! Esta talvez a grande novidade americana: cidades fantásticas que se expandem para o alto, onde aparentemente uma classe operária, cada vez mais organizada e reivindicativa, parecia acreditar poder enfim acordar no paraíso. E, no entanto, nada mais inalcançável, frágil e ameaçador, do que essas montanhas que povoam Manhattan²⁶: eventos singulares, anárquicos, individuais – num equilíbrio permanentemente instável entre cada corporação e a organização coletiva do capital. O que fará de Nova York, como bem observa Koolhaas, a “capital da crise perpétua”²⁷ – tal como o capitalismo, por certo.

25. *Idem*, pp. 42 e 27.

26. Cf. a respeito Manfredo Tafuri, “The Disenchanted Mountain: the Skyscraper and the City”. In: Ciucci (org.), *American City*, Londres, Granada Publishing, 1980, pp. 389-527.

27. Na trad. cit., p. 28.

A novidade do nascente capitalismo organizacional americano foi justamente conferir dimensões rabelaisianas a algo como um padrão colossal de acumulação. Não por acaso, terra natal do arranha-céu, ou melhor, da corrida em altura, inerente à tipologia que se estava inaugurando, no rumo da torre espelhada infinita, já que o céu é o limite, e a acumulação interminável como um fim em si mesmo, a *hybris* por excelência do capitalismo. Tudo se passa, enfim, como se no conceito mesmo de um edifício que pudesse arrancar o céu estivesse incluída a marca a ser ultrapassada: até agora, e por muito tempo, a mais alta do mundo. E neste “mundo”, a evidência de uma competição “mundial” em andamento, mesmo que à época de sua invenção os primeiros espécimes do gênero só existissem nos Estados Unidos da última década do século XIX, mais exatamente, apenas em Chicago e Nova York. “Mundo”, na verdade, que, naquele momento inaugural, referia-se basicamente a um universo social muito específico, composto por firmas rivais e os respectivos egos de seus executivos e acionistas. Aos quais se poderia acrescentar a plateia embasbacada dos cidadãos ordinários, tão siderados pelo caráter regressivo desse torneio medieval, quanto os habitantes de San Gimignano pela emulação das torres das famílias que os esfolavam. Não por acaso, Adorno e Horkheimer abrem o seu capítulo clássico sobre a “indústria cultural” com o exemplo dos edifícios monumentais e luminosos das novas corporações.



Luna Park
Coney Island



Ao mesmo tempo, uma população que se deixava iludir por uma tal demonstração de pujança e inventividade, como se fossem os seus verdadeiros artífices (o que de certo modo eram), em estado contínuo de êxtase diante desta ilha mítica – numa espécie de “experiência coletiva exacerbada” por uma tal fábrica de fantasias²⁸. Afinal Manhattan não deixa de ser uma quase transposição de outro *dreamworld*, este, real: a vizinha Coney Island, com os primeiros centros de entretenimento no mundo em escala de massa. *Steeplechase*: balneário popular, repleto de aparições inusitadas, como um hotel em forma de elefante, parques de diversão com todo tipo de objetos movidos à eletricidade – o *loop-the-loop*, o *shoot-the-chutes*, os tonéis do amor, os cavalos mecânicos, a roda gigante, os arcos triunfais e assim por diante. E, logo ao lado, o modelo inaugural de todos os parques temáticos posteriores mundo afora, o famosíssimo *Luna Park*, uma paisagem lunar, ao mesmo tempo povoada de estruturas em forma de agulha – a primeira cidade de torres, aliás sem função alguma –, extravagantes, dispostas um tanto ao acaso, num “estilo livre”, como queria um de seus empreendedores, Frederic Thompson, predominantemente oriental, com suas espirais e mirantes. Enfim, verdadeira parafernália ilusionista, produzida pela novidade das luzes elétricas: “na vastidão do céu e do mar surge a pintura mágica de uma cidade flamejante” e “com a chegada da noite subitamente ergue-se do oceano uma cidade fantástica, toda de fogo, indo até o céu [...] inconcebivelmente fabulosa, inefavelmente linda é essa faiscante cintilação”²⁹ – o circo, o gira-gira, a aldeia alemã, as regiões agrestes da América do Sul, um jardim suspenso, logo batizado de Jardim da Babilônia, ou ainda, os Portões do Inferno, o Grande assalto ao trem etc. Como bem observado por Koolhaas, “o Luna Park sofre com as leis autodestrutivas que governam o entretenimento: ele consegue apenas roçar a superfície

28. *New York Delirious*, *op. cit.*, p. 26. É ainda a Koolhaas que devemos as descrições deste mundos-de-sonho que de certa forma foram as “incubadoras das formas de Manhattan” em Coney Island.

29. Thompson, *apud* Koolhaas, *op. cit.*, pp. 62 e 63.

do mito, insinuar as ansiedades acumuladas no inconsciente coletivo³⁰. Enquanto isso, Thompson, em seu escritório lunar, sonhava conquistar Manhattan e com tal objetivo dará um primeiro passo, em 1904, ao adquirir um quarteirão na Sexta Avenida.

O último elo dessa sequência genética de Manhattan é concebido pelo ex-senador e incorporador imobiliário William H. Reynolds: "um parque para acabar com todos os parques", batizado justamente de *Dreamland* - um parque pós-proletário, segundo ele, capaz de atrair todas as classes. Um pavimento único, voltado para o mar, como um grande transatlântico, onde as várias passarelas permitem que 250 mil pessoas possam usufruir do conjunto como um todo. Todas as máquinas de diversões novamente reaparecem em escala monumental. Mini-cidades replicam as cidades míticas europeias. Finalmente, ciceroneados por guias fantasiados de Mefistófeles, os visitantes podem chegar a uma Lilliput, cidade dos anões, onde tudo é teatralmente permitido, numa espécie de "institucionalização do mau comportamento", segundo Reynolds. Ou assistir à Queda de Pompeia, culminância de uma série de catástrofes simuladas - como a exorcizar a catástrofe que se previne em Manhattan³¹. O Fim do Mundo é encenado na forma de um incêndio contínuo, num faz-de-conta assombroso, porém circunscrito, que em 1911 se torna real, quando um curto-circuito na fiação elétrica ajudado pelo vento marinho se espalha por toda *Dreamland*. A catástrofe só foi anunciada 24 horas mais tarde, pois a imprensa imaginava ser mais um truque de Reynolds. O parque já estava em decadência, dizia ele, talvez por não conseguir conciliar o gosto elitista e a imaginação popular. Afinal, diz Koofhaas, "o potencialmente sublime é barato e irreal". Para Reynolds o desastre veio a calhar: a beleza arquitetônica estava sendo desperdiçada. Também ele transferirá suas energias para Manhattan...

A passagem destas cidades-de-sonho para a cidade-dos-negócios se dá quase sem ruptura de continuidade. "Para sustentar o álibi dos



Dreamland
Coney Island



Torre de Dreamland

30. *Idem*, p. 65.

31. *Idem*, p. 74 (ver todo este capítulo sobre a *Dreamland*, pp. 67-101).



Incêndio de Dreamland, 1911

'negócios', a incipiente tradição da tecnologia do fantástico se disfarça de tecnologia pragmática. A parafernália da ilusão que acabou de subverter a natureza de Coney Island, transformando-a num paraíso artificial – eletricidade, ar-condicionado, tubulações, telégrafos, trilhos e elevadores –, reaparece em Manhattan como parafernália da eficiência, para converter o espaço bruto em escritórios³².

32. *Idem*, p. 111.



Manhattan, 1931
Nova York

Assim foi definido o arranha-céu reinventado em Manhattan, naquelas condições literalmente feéricas, embora o acesso fosse cobrado em moeda sonante. Além do mais, definição historicamente exata, quando se pensa no mito da Fronteira, que acompanhou a expansão territorial do capitalismo americano. Não espanta, vistas as coisas por este prisma em que nação e acumulação se confundem, que os 306 arranha-céus construídos em Nova York, entre 1890 e 1908, não só se convertessem na imagem paradigmática da arquitetura e urbanismo americanos – criando, com suas formas únicas e dispare, aparentemente irracionais e programaticamente instáveis, se comparadas à racionalidade máxima do plano reticulado original da cidade, um conjunto urbano extraordinariamente inusitado –, mas no mais eloquente discurso acerca da nova cultura de negócios que o capitalismo corporativo americano estava fomentando. Além de alardear a eficiência de seus escritórios imobiliários – da incorporação ao projeto – na valorização exponencial do espaço construído. Nesta esfera fetichista por excelência, na qual coabitam narcisismo e toda a violência do imaginário, aliás, estritamente “corporal”, a partir de 1930 reinará soberano o Empire State Bulding³³. Edifício em

33. Não por acaso, no livro do Koolhaas, citado até agora, os prédios Empire State e Chrysler ganham uma dimensão antropomórfica e, inclusive, erótica, como ilustrado em apêndice pela pintora Madelon Vriesendorp, apresentando os dois edifícios na cama, “après l’amour” – a chave da interpretação encontrava-se, segundo o autor, na fantasia “paranoica” (como víamos há pouco, numa transposição do método utilizado pelos surrealistas, em especial



Après l'amour
série New York, 1973-1975
Madelon Vriesendorp

É curioso que num ensaio de 1965, dedicado à "imaginação da catástrofe", Susan Sontag, justamente a propósito dos "prazeres primitivos", provocados por filmes de ficção científica que oferecem numa "escala ampliada de maneira colossal, o espetáculo da catástrofe urbana", inclua, e apenas de passagem, *King Kong* na categoria dos velhos filmes de monstros em que a Coisa "se dirigia para a grande cidade, onde provocaria enorme destruição, jogando ônibus de pontes, esmagando trens com as mãos, derrubando edifícios, e assim por diante". (*Contra a Interpretação*, Porto Alegre, LPM, 1987, p. 248.) Depois do 11 de setembro, é claro, o horizonte, por assim dizer, desanuviou, convergindo para um único ponto cego. Induzido pela *mise-en-scène* dos ataques como um gênero de filme-catástrofe, que o público americano consumira avidamente nos anos 1990 (uma década de "ansiedade inexplicável", nas palavras de Mike Davis), da noite para o dia, todo um repertório de imagens saturadas de medo e profecia se re-apresentou, como que confirmando – se fosse preciso! – "uma premonição permanente sobre o espaço urbano como um potencial Ground Zero". Dentre as inúmeras antevistas do apocalipse de Manhattan (para não mencionar a logo lembrada entre nós "Elegia de 1938", de Drummond), uma das primeiras a serem citadas foi uma pintura de Orozco, de 1931, *Los Muertos*, "que representam os arranha-céus de Manhattan sendo despedaçados como *piñatas*" (Cf. Mike Davis, "As Chamas de Nova York". In: *Cidades Mortas*, Rio de Janeiro, Record, 2007; o artigo em questão foi publicado originalmente no último número da *New Left Review*, daquele ano de 2001.)

Fotograma de *King Kong*, 1933



cujo topo, como se há de lembrar, se trava a batalha final do famoso filme *King Kong* – outra personificação monstruosa do King Size americano, que dispensa comentários.

Esta síndrome da hiperdimensão intensificada até o limiar de uma implosão pressentida desde sempre – é bom não esquecer que o referido gorila arquetípico chegou a Nova York pouco depois do Big Bang de Wall Street – está na origem, paradoxalmente, dos mais altos edifícios de Manhattan e do não menos importante conjunto arquitetônico, o mais monumental, amplo, multiuso, empresarial, e presumidamente popular, da época, com seus espaços abertos, jardins suspensos etc. (um verdadeiro "Luna Park pragmático", na designação muito a propósito de Koolhaas): o famigerado Rockefeller Center!

Uma cidade dentro da cidade. Um centro ao mesmo tempo de serviço e recreação. Uma fórmula concentrada e imagem máxima do poderio americano em plena crise. O símbolo por excelência do New Deal: maximamente racional, um oásis de ordem, calculado nos mínimos detalhes para obter o máximo de eficiência e rendimento, alicerçado no metro quadrado mais lucrativo da época, numa escala de especulação imobiliária e valorização do solo nunca vistas. Se a família Rockefeller se beneficiava com a crise, ao mesmo tempo, num ambiente de verdadeira penúria, empregava 75 mil trabalhadores e ganhava o troféu do mecenato, além do mais por criar espaços culturais e de lazer, tendo assim, do ponto de vista efetivo e simbólico, um papel importante no *revival* econômico daquele período – como mostra à exaustão Manfredo Tafuri, em seu estudo sobre os *skyscrapers* americanos³⁴. De outro lado, a aparente impessoalidade do Rockefeller Center – com sua "colossal mediocridade"

Salvador Dalí, ao mesmo tempo que teorizado por Lacan, cujo primeiro ensaio, justamente sobre a paranoia, foi publicado na revista *Minotaure*, no início da década de 1930). Também é revelador um baile de máscara à época, em Nova York, em que a elite de arquitetos-empresendedores comparece fantasiada com os arranha-céus de Manhattan.

34. Cf. pp. 472 e 481 do ensaio citado: "The Disenchanted Mountains". Ver especialmente o capítulo "The Creation of Rockefeller Center", pp. 461-483.

na visão crítica de Mumford – representava, talvez por isto mesmo, um modelo a ser replicado e, em consequência, gerava, definitivamente, o “desencantamento formal da montanha”, ao contrário da série de manifestações isoladas anteriores. A Grande Depressão parecia ter finalmente despertado os americanos de seu mundo de sonhos. Embora um empreendimento desse porte ainda alimentasse, apesar de tudo, ou por isso mesmo, um certo resíduo ideológico de reconciliação dos *trusts* e da coletividade em escala urbana³⁵, como se tivesse, num passe de mágica, finalmente resolvido todos os paradoxos de Manhattan – assim, ao menos, pretendia Koolhaas, referindo-se a ele como um verdadeiro golpe de mestre do canibalismo arquitetônico: “O Centro é a apoteose do ‘cisma vertical’. Rockefeller Center + Beaux Arts = Dremland + o futuro eletrônico [RCA + NBC] + o ‘passado reconstruído’ + o ‘futuro europeu’, ‘o máximo de congestão’ combinado com ‘o máximo de luz e espaço’, ‘o mais belo possível em consonância com o máximo rendimento a ser gerado’³⁶.”

Talvez não seja por acaso que uma tal ambição pela magnitude, encarnada exemplarmente num empreendimento desse porte, se encontre de tal modo arraigada na história da projeção do poder da elite americana do *big business*, que o último capítulo, ao mesmo tempo hiperbólico e igualmente paranoico acerca do espantinho chinês (para voltar ao paralelo anteriormente sugerido), principie por render-lhe tributo em nome de uma atávica veneração pelo *bigness*. Justamente sobre esta noção (entre outras aparentadas), o nosso arquiteto, Rem Koolhaas (ainda uma vez), edificará o conjunto de categorias segundo as quais alega projetar, por exemplo, o famoso prédio para a Televisão Chinesa na Pequim Olímpica – em verdade uma torre dupla a enquadrar todo um distrito

35. *Idem*, p. 484.

36. Koolhaas, *op. cit.*, p. 235. Para uma avaliação do ponto de vista nitidamente ambivalente de Koolhaas, ou o seu “realismo cínico” frente à crítica negativa, ou ainda, o paralelo entre as posições de Koolhaas e Tafuri, cujos textos sobre Nova York são quase contemporâneos, ver o Prefácio de Adrian Gorelik à tradução utilizada aqui.



Rockefeller Center, em construção



Vista sobre Manhattan do conjunto Rockefeller Center

Feira Internacional de Nova York, 1939



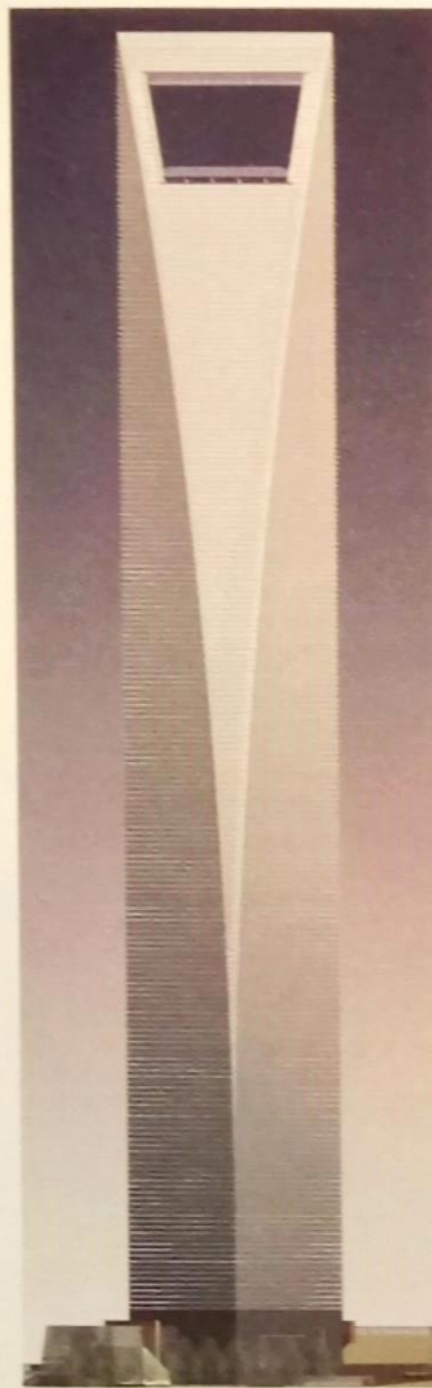


Petronas Towers
Cesar Pelli
Kuala Lumpur, 452 m

Jim Mao Tower
SOM
Xangai, 421 m



ao lado
World Financial Center
KPF
Xangai, 492 m



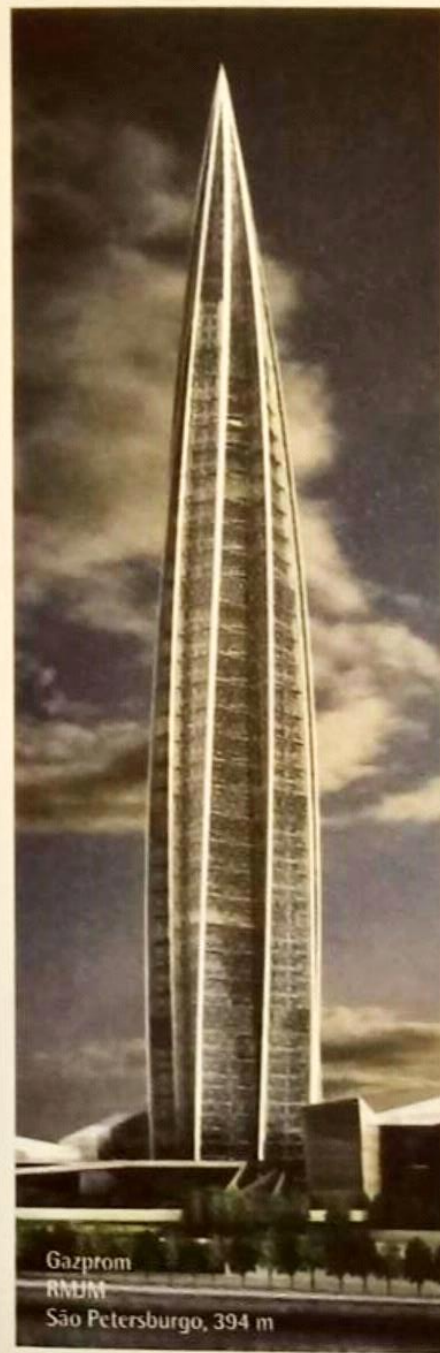
mediático e empresarial, cuja concepção remete obrigatoriamente ao conjunto do Rockefeller Center, o ponto culminante da sua New York delirante –; mas que, sobretudo, lhe permitirá mapear a *terra ignota* do hiperurbanismo chinês.

Pode-se dizer que, desde aquele momento inaugural, o mundo todo passou a aspirar a ter a sua Manhattan e a entrar na corrida rumo aos céus. Portanto não surpreende que, quando em 1996 as Petronas Towers em Kuala Lumpur foram concluídas, a mídia americana tenha sido a primeira a registrar a ferida narcísica: desde 1891, o edifício mais alto do mundo não só não era ocidental como também não se encontrava mais nos Estados Unidos – a rasa mesmice urbano-arquitetônica não vinha obviamente ao caso. Já naquela época – hoje, remota, tal a velocidade de rotação do capital – seis dos quinze maiores edifícios do mundo eram chineses. E para anunciar enfim o século asiático que se avizinhava, a revista americana *Progressive Architecture*, dando por evidente que é na arquitetura que se decifram as grandes viradas históricas, se congratulava, em nome do ofício, com a modernidade e a mudança de escala nos negócios correlatos, pelo fato de chineses e demais asiáticos estarem febrilmente empenhados em erguerem, competindo de resto entre si, torres cada vez mais altas, como prova e penhor ostensivo sabe-se lá de que novo ultramodernismo, tocado com velocidade futurista. *Seja como for, o mais poderoso motivo de choque e estupefação.*

Numa palavra: quanto maior, melhor! Tudo indica que estamos ingressando numa nova onda longa de fantasmagoria cósmica, governada também por uma nova megalomania de proporções siderais, impulsionada pelo fetiche dos “números puros, da abundância, do excesso, da mera expansão espacial”, nas palavras de Walter Benjamin, comentando a Paris de Haussmann, mas glosando, involuntariamente, o Fausto do último ato de sua “colonização” do universo. Não será demais recordar igualmente que, no auge por assim dizer imperialista – afinal a Grande Guerra recém findara –, da primeira onda de investimento capitalista do espaço urbano, o Lukács da *História e Consciência de Classe* chegara

Numa matéria recente para a Revista da Folha, *Morar* (30 maio 2008, pp. 20-22), o correspondente em Washington, Sérgio Dávila, refere o fato de que, numa lista dos dez arquitetos ocidentais mais renomados, em atividade, poucos não terão um projeto realizado, em execução, ou ainda no papel, mas já contratados, na China, e que todos, sem exceção, se destacam acintosamente por dar forma a um "delírio" ostentatório, seja de concepção projetual, seja de materiais exorbitantes em todos os sentidos, sem falar na escala bárbara de tais *folies*. Reforçando a informação, remete o leitor a um artigo de Richard Lacayo na *Foreign Policy* de maio/junho de 2008, sobre esta proliferação extemporânea de monumentos à nova riqueza emergente, semeados, não por acaso (unidos pelo mesmo vínculo do poder-fazer sem restrições) pelos membros do *star system* arquitetônico global, ao longo de uma faixa geopolítica que se estende da sede da Gazprom em São Petersburgo, e da Ilha de Cristal em Moscou, passando pelos Emirados do Golfo Pérsico, subindo para a Ásia Central (Azerbaijão e Cazaquistão), e daí ao Extremo Oriente, sem falar nos novos enclaves de neocidades *high tech* no deserto da Arábia. Não necessariamente enunciada a questão nesta ordem e com este enfoque, mas pelo prisma da nova divisão do mundo, alardeada pelos neocons americanos reciclados pelo fiasco Bush: de um lado a liga das democracias liberais, do outro a autocracia dos novos ricos semiperiféricos (Cf. p. ex. Robert Kagan, *The Return of History and the End of*

Dreams, Nova York, Knopf, 2008). De sorte que os novos delírios em concreto ou titânio constituem o que o autor americano chama de "arquitetura da autocracia", sem se dar conta, entretanto, de que a imaginação projetual de cada um deles foi justamente moldada na outra margem do rio, a do Ocidente liberal, mais exatamente, no apagar das luzes do Movimento Moderno. Seria o caso de se perguntar, enquanto se ruma a nova configuração do mundo, ou melhor, a "ascensão do resto", num mundo decididamente pós-americano, na fórmula dos novos ideólogos do poder americano (Cf. p. ex. Fareed Zakaria, *The Post-American World*, Nova York, Norton, 2008): paródia involuntária da antiga afinidade eletiva da Causa Moderna com o *ethos* desenvolvimentista-autoritário de uma certa periferia "condenada ao moderno", como se dizia? Seria grotesco se não fosse falso, como seria igualmente patético confundir com Desenvolvimento a atual migração global dos centros de acumulação, embora a literatura tenha consagrado as máquinas asiáticas de crescimento como Estados Desenvolvimentistas, depois, é claro, de encerrada a Era do Desenvolvimento como geocultura de legitimação do capitalismo histórico, nos termos em que a formulou, por exemplo, Immanuel Wallerstein. Não obstante tudo isto, Sérgio Dávila intitulou sua matéria "Arquitetura da Alienação", sem maiores explicações. De fato, é disto que também se trata, se atinarmos enfim com a dinâmica singular destas modernizações pós-urbanas.



à ideia de "reificação" e a toda a sua carga de alienação e prenúncio de explosão emancipatória, refletindo também sobre a decidida conotação espacial da abstração avassaladora em que se consumiam as novas relações sociais. Arrematava, assim, as visões inaugurais de Simmel sobre o vínculo intrínseco entre a metrópole e a abstração da economia monetária³⁷.

O gigantismo compulsivo asiático de agora carrega consigo a memória dos dois ciclos, ou ondas, anteriores: a tábula rasa dos Modernos e a desmedida da expansão americana que emergiu da Grande Depressão. Estamos sem dúvida diante de uma mutação pelo excesso – com certeza uma expansão "até novas, inimagináveis e, talvez, impossíveis dimensões"³⁸.

37. Ver "A Metrópole e a Vida Mental", de Georg Simmel, em G. Velho (org.), *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro, Zahar, 1973, pp. 10-25. Para um comentário: Otilia Arantes, "A Ideologia do Lugar Público na Arquitetura Contemporânea", em: *O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos*, São Paulo, Edusp, 1993, pp. 108-113.

38. A expressão é de Fredric Jameson para caracterizar o "hiperespaço" pós-moderno, em *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, cap. 1 (publicado originalmente na *New Left Review*, n. 146, 1984); trad. Maria Elisa Cevasco, São Paulo, Ática, 1996.

O cenário é hoje sem dúvida outro: nos tempos que correm, num planeta desprovido de capital, no sentido benjaminiano de centro único irradiador de todas as *féeries* urbanas, uma nova mitologia homogeneizadora ressurgue com todo o seu cortejo petrificado de *son et lumière*: o mito da Cidade Global. Cidades, três até agora³⁹, reconhecidas pela literatura de celebração a respeito, circundadas por um sistema competitivo de hierarquias móveis de cidades aspirantes à condição de *world cities*, e, portanto, polos de atração para sediar elos significativos da cadeia de acumulação. A favor ou contra, conforme a flutuação dos conformismos e dissidências, formas urbanas reconhecidamente dualizadas, polarizadas, segregadas etc. Ocorre que, na condição de espaços totais introvertidos, tais fragmentos de "*Luxe, calme et volupté*" se espalharam pelas malhas dessas redes de bem-aventurança, levando consigo réplicas que não só rivalizam, mas por vezes suplantam o desenho urbano extremo das matrizes originais. Tudo somado, e retomando nosso fio condutor, digamos que tais *espaços extremos* passaram a abrigar a referida sobrevivência dos mundos de sonho a cuja reviravolta pelo despertar desenfeitiçante Benjamin confiara suas esperanças revolucionárias. Não parece mais verossímil, e não obstante ainda é este o conceito-senha-de-ingresso no universo fantasmagórico da riqueza global.

Recapitulemos uma segunda vez. Como estamos em outro limiar – a rigor vinte anos depois do anticlimax distópico retratado por

39. Ao menos na acepção mais forte do termo. Cf. Saskia Sassen, *The Global City*, New York, Londres, Tokyo, Princeton, University Press, 1991.

Buck-Morss –, deveríamos voltar-nos para o caráter de classe daqueles redutos que foram os mundos de sonho da burguesia oitocentista. Não é que Benjamin alguma vez tivesse duvidado de que as passagens e seus afluentes, as demais "moradas de sonhos coletivos" daquela idade de ouro do *kitsch* ancestral – jardins de inverno, estações ferroviárias, museus de cera, cassinos etc. –, fossem uma fantasia de intimidade forjada nos piores termos burgueses. Seu problema era a crescente colonização burguesa do utópico "sonhar coletivo", cuja palpitação ele detectara, até mesmo no lixo cultural do século que encarnara o espírito daquela classe. Pelo menos é assim que o vê T.J. Clark, no ensaio citado anteriormente, em que declara que "talvez tenhamos chegado a um momento da história em que será preciso reafirmar o outro lado da dialética do século XIX: não só os desejos e as potencialidades urdidos contra as probabilidades pelo negativo, mas, antes de tudo, o que as formas de lucidez e positividade mais altas do século (suas realizações efetivas) revelaram do terror – o verdadeiro *abime* entretecido ao sonho de liberdade da burguesia"⁴⁰.

Questão de ênfase talvez, mas, sobretudo, de periodização. Na verdade, quanto mais se decanta a máscara burguesa daqueles redutos sem vir-a-ser que não o presente da mais crua dominação, mais sombria vai se tornando a reconstituição benjaminiana da história dos dominados, uma história sem consolações, uma "aterradora montagem da miséria da classe operária, da exploração, do niilismo e do suicídio". Não existe nenhum redentor, pois inclusive é preciso apartar de vez o materialismo dos hábitos mentais burgueses, deixar enfim de narrar a história do proletariado urbano "sob o signo da redenção, no qual o partido ou a revolução, ou a socialização dos meios de reprodução sempre surgem como

40. Em "Será que Benjamin Deixa Ter Lido Marx?", p. 304. Para se ter uma ideia deste novo momento da história que, segundo o autor, exigiria uma mudança tão drástica de acento na avaliação daquelas "moradas de sonho", chamo a atenção para o livro que publicou a seguir, juntamente com Iain Boal, Joseph Matthews e Michael Walts, *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*, Londres, Verso, 2005.

o messias que dará um sentido, um destino ao sofrimento". Sinais dos tempos, sem dúvida. Para ser mais específico: do pós-colapso de agora, que já dura uma virada de século.

Pois é neste outro limiar que brilha mais forte, conforme se distendem os extremos de uma nova era, em sua pureza espoliadora – se for permitido ser brutalmente direto –, a verdade mais íntima das moradas urbanas do sonho burguês. As novas Passagens da presente Era Urbana dos Extremos, que Mike Davis e Daniel Monk chamaram de Paraisos do Mal⁴¹. Duas palavras a respeito e encerro este prólogo ao mundo dos sonhos no século XXI.

O livro reúne estudos de caso do que se poderia chamar uma economia política das manifestações espaciais extremas do luxo, em todas as suas mais extravagantes variações. Uma geografia dos lugares fantásticos em que o vencedor fica com tudo: nem sombra de contrato social, para não falar de cláusulas trabalhistas corriqueiras, nessa utopia às avessas, onde "os ricos podem andar como deuses nos jardins de pesadelo de seus mais profundos e secretos desejos". Quem disse "é glorioso ficar rico" sabia do que estava falando, além de parodiar Max Weber. Dos arquipélagos de cristal de Dubai ou Moscou, aos delírios olímpicos de Pequim, passando pelas cidades privadas da Califórnia, devidamente clonadas por Joanesburgo ou pelo Cairo, dos condomínios em estilo Habsburg de Budapeste à Medellín fortificada pela "droga boa", são universos alternativos para formas privilegiadas de vida humana.

Nossos dois autores se perguntam se uma espiral assim de desejos por consumo infinito, separatismo social absoluto, segurança física máxima e monumentalidade arquitetônica irrestrita ainda seria compatível com a mera sobrevivência moral da humanidade. Quanto à genealogia desses paraísos artificiais monstruosos tampouco hesitam: descendem dos mesmos redutos míticos impossíveis da falsa consciência vitoriana

41. Mike Davis e Daniel Monk (org.), *Evil Paradises*, Nova York, The New Press, 2007. Como se verá, o subtítulo do livro, *Dreamwords of Neoliberalism*, não é mera coincidência.



Condições de trabalho em Dubai



ao lado
Burj Khalifa
Adrian Smith (SOM)
Dubai, 828 m

e seus interiores estofados pelas piores intenções. Nem mais nem menos do que os *Dreamworlds* de que há pouco falávamos. Reorientadas, tais moradas de sonho, na sua direção assassina originária, ressaltada linhas atrás pelo comentário filologicamente tanto mais exato, de T.J. Clark, quanto inspirado pelo atual estado do mundo. Para Mike Davis e Daniel Monk, literalmente *terminal*. Ou seja: a trucagem fantasmagórica das torres dos Emirados Árabes ou da China, tanto quanto as megaestruturas olímpicas de Pequim, se alicerçam sem nenhum pudor no trabalho massacrante de uma massa de imigrantes, acampados em alojamentos indescritíveis. Tudo somado, tais arquipélagos de luxo utópico e estilos de vida supremos são casulos de ansiedade armada, num planeta de megacidades favelizadas. Sendo o preço destes mundos-de-sonho a catástrofe humana – que aliás se pode medir pela velocidade alucinante, na qual tentam desesperadamente consumir, no decurso de uma vida, todas as coisas boas de uma terra à beira da exaustão.

Sobra muito pouco para a antiga esperança emancipatória benjaminiana, alimentada em princípio pela dimensão utópica de tais fantasias em seus primórdios. Como sublinhado, este veio secou. A constelação de tais formações urbanas extremas mapeia assim "os estágios terminais, e não antecipatórios, da história da modernidade tardia". Benjamin por um momento evocou uma sociedade que sonhava acordar. Na parafernália tecnológica destas derradeiras moradas do sonho é fácil constatar: "They have no alarm clocks".



World Trade Center
antes e no momento do atentado

