

OTÍLIA ARANTES



urbanismo em fim de linha

e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica

ed^{usp}

Copyright © 1998 by Otília B. Fiori Arantes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Arantes, Otília B. Fiori

Urbanismo em Fim de Linha e Outros Estudos sobre o
Colapso da Modernização Arquitetônica / Otília Beatriz Fiori
Arantes. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo,
1998.

ISBN: 85-314-0465-7

1. Arquitetura Moderna – Século 20 2. Arquitetura
Moderna – Século 20 – Brasil 3. Cidades 4. Urbanis-
mo 5. Urbanização I. Título.

98-3656

CDD-724

Índices para catálogo sistemático:

I. Arquitetura moderna e urbanismo 724

Direitos reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05508-000 – São Paulo – SP – Brasil Fax (011) 818-4151
Tel. (011) 818-4008 / 818-4150 – e-mail: edusp@edu.usp.br

Printed in Brazil 1998

Foi feito o depósito legal

SUMÁRIO

| | |
|--------------------|---|
| Apresentação | 9 |
|--------------------|---|

PARTE I

| | |
|--|----|
| O Envelhecimento do Novo | 19 |
| Arquitetura no Presente: Uma Questão de História? | 41 |
| A Sobrevida da Arquitetura Moderna segundo Jürgen Habermas. | 55 |
| Arquitetura Nova Antigamente: O que Fazer? | 79 |
| Do Universalismo Moderno ao Regionalismo Pós-crítico. | 99 |

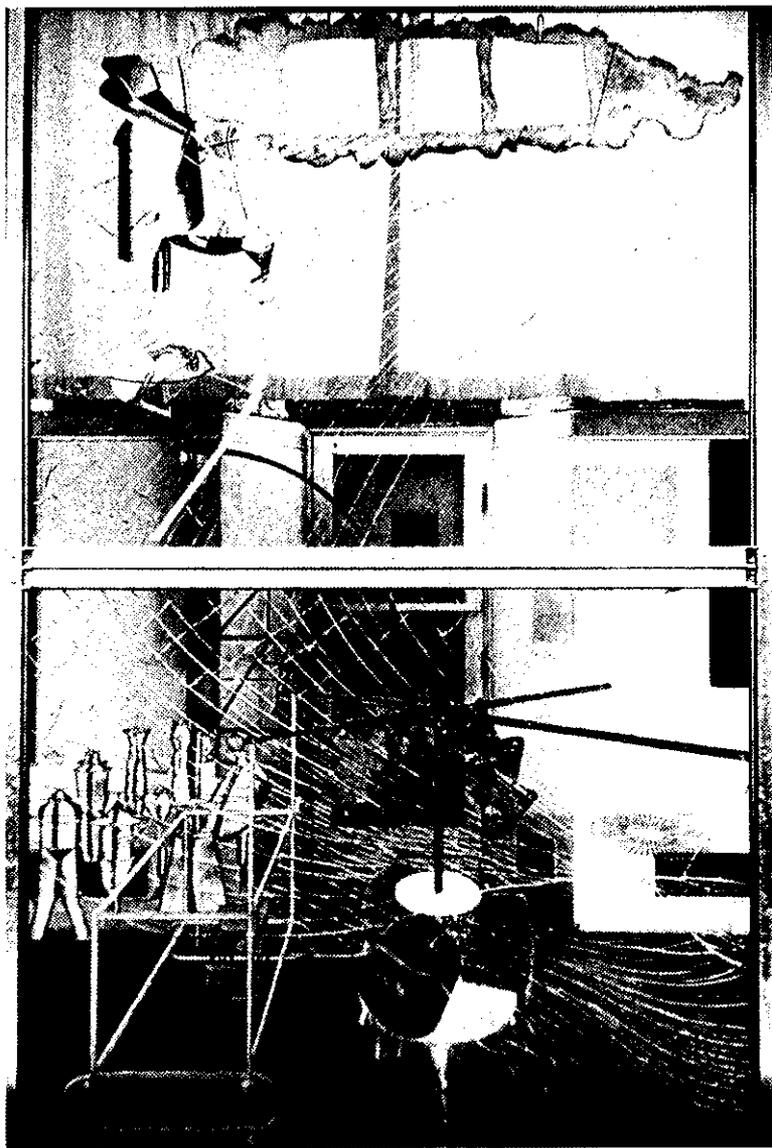
PARTE II

| | |
|---|-----|
| Urbanismo em Fim de Linha | 129 |
| Cultura da Cidade: Animação sem Frase | 143 |

APÊNDICES

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Minimalismo ou Anacronismo? | 191 |
| Pobre Cidade Grande | 209 |

O ENVELHECIMENTO DO NOVO



Marcel Duchamp, *O Grande Vidro*,
ou "A noiva posta a nu por seus
celibatários, mesmo", 1915-1923

O *novo* é evidentemente o *moderno*, e quando este declina ao esbarrar nos seus limites imanentes, o primeiro se degrada, o seu efeito de choque se amortece, e a novidade torna-se moda, cuja obsolescência é industrialmente programada. Na origem dessa reviravolta portanto, a perda de tensão das obras, configurando o que já foi denominado de conformismo modernista. Desse envelhecimento precoce do novo (o que se há de ultrapassar e tornar obsoleto pela novidade do próximo estilo) dão notícia observações como as seguintes de Enzensberger, acerca da vocação autofágica da historicidade moderna: "a história devora sempre com velocidade crescente as obras que ela amadurece"; ou ainda: "o triunfo do capitalismo acabou por converter a historicidade da arte em um fenômeno econômi-

* Prova escrita apresentada no Concurso de Livre-docência no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP em 5 de novembro de 1992. Mantive a forma literária um tanto livre, que segue a inspiração do momento, mas que obedece também à disciplina do raciocínio de uma professora que durante anos abordou tais questões. Em se tratando de uma sistematização dos problemas relativos ao processo de esgotamento do projeto moderno, importante em toda a minha reflexão sobre os destinos da arquitetura deste século – aliás referida neste texto –, achei que poderia ser uma boa introdução aos demais capítulos.

co tangível, introduzindo-a no mercado". Quer dizer: a valorização modernista do transitório, do efêmero, do fugaz, do dinamismo enquanto fim em si mesmo, acabou transformando o futuro, do qual emergia o novo, num valor cotado em bolsa, num bem de consumo descartável etc. Por isso as vanguardas não podem sobreviver às condições históricas que as tornaram possíveis – já não se pode mais conspirar em nome das artes.

Mas o choque do *novo* não foi neutralizado porque os tempos mudaram, e sim porque cumpriu o seu ciclo. É como se deve compreender o juízo de Adorno acerca das barreiras internas que precipitaram o envelhecimento da Música Nova: por estrita fidelidade ao princípio de racionalização progressiva – ou seja, o declínio do moderno deveu-se à tendência para uma racionalização absoluta, aquela que define a lógica mesma da *Aufklärung* social. Compreende-se então que a arte tenha perdido sua força de contradição. Esse o passo da forma artística autônoma ao formalismo, principal sintoma do enrijecimento da arte nova.

Tentemos reconstituir o trajeto percorrido pela arte moderna, em que a busca do novo era a garantia de sua autenticidade, até a sua dissolução final na pura novidade *pós-moderna*.

A principal característica da arte na idade moderna é sem dúvida a *autonomia*. A ordem burguesa não só liberou a arte de suas tutelas tradicionais (da Igreja à Corte), como instalou-a num mundo à parte, muito além do domínio material da reprodução da vida. Graças a essa transcendência da dimensão estética, passou para o primeiro plano o livre desenvolvimento da obra segundo sua legalidade interna. De acordo com a teoria da modernização social de Max Weber, ciência, moral e arte, cada uma dotada de uma lógica específica de validação, constituiriam os momentos independentes em que se decompôs a razão objetiva da sociedade pré-capitalista. Esse desmembramento seria garantia de progresso e penhor da modernidade em marcha.

A arte autônoma deve portanto sua emancipação à racionalização capitalista da dimensão cultural. Pois este mesmo processo se encarregará de neutralizar a autonomia que gerou à medida em que for consolidando a arte como uma instituição positiva. Cumprindo seu destino moderno, a arte verá sua autonomia converter-se em princípio de dissolução.



Edouard Manet,
*Os pavimentadores
da rua Mosnier, 1878*
(óleo sobre tela,
detalhe)



*Faubourg St. Antoine (ao lado)
e du Temple (abaixo). 1848
gravuras de Benmet para
Os Miseráveis de Victor Hugo*



Desde o início deste percurso de dupla face, uma tal conversão vem alimentando as promessas da dialética. Hegel foi o primeiro a isolar o fenômeno quando percebeu que a arte enquanto valor de culto chegara ao fim no momento mesmo em que a recém-conquistada autonomia anunciava sua dissolução já em curso. É que a lógica iluminista da autonomia "exteriorizara integralmente os conteúdos nas formas artísticas", consagrando em consequência o primado da instância técnica, ela mesma expressão da preponderância do novo sujeito estético. Este o caminho que na arte romântica mais avançada estava convertendo os meios de representação em tema objetivo da obra de arte. Constatada a reviravolta, Hegel acreditava que a arte passaria a girar em falso. Faltou dialética na compreensão desse novo passo na história da arte. Hegel não viu que essa subjetivação que rebaixava os conteúdos estava, ao mesmo tempo, liberando as forças produtivas da arte. Mas é verdade que, ingressando no domínio da racionalidade moderna, a arte autônoma (como foi dito acima) pagará tributo ao mundo diante do qual se afirmara tomando distância máxima: à medida em que cumpre essa lei formal vai incorporando modelos extra-artísticos de racionalização. O novo na arte cede lugar às inovações da produção material, da qual deveria ser o outro.

O diagnóstico hegeliano acerca da dissolução da arte, em virtude de tais injunções externas que acabavam por absolutizar os meios, antecipava no outro extremo o choque vanguardista com a instituição arte. Nesse meio tempo, a autonomia que derivara o seu impulso próprio do culto profano do belo regredira até o fetichismo da forma. Acresce que onde há diferenciação também há reificação, e conseqüente aspiração à fluidificação das barreiras que comprimem o mundo da vida. Arte autônoma é arte separada, enrijecida na positividade (como diria o jovem Hegel). Daí o programa vanguardista de superação da arte, forçando a abertura do domínio estético represado pela compartimentação moderna, reatando a comunicação com o mundo empobrecido pela racionalização instrumental.

De fato, não poderiam ser mais ambivalentes as relações da arte autônoma com a modernidade que ao mesmo tempo a promovia e inviabilizava, tornando proibitiva sua sobrevida mais exigente. Adorno, que sustentava que o cumprimento mais estrito da lei tecnológica interna na obra de arte era garantia do seu distanciamento crítico, tinha plena consciência do

Claude Monet.
Bd. des Capucins, 1873
(óleo sobre tela)



Auguste Renoir,
Os Grandes Bulvares, 1875
(óleo sobre tela)



Edouard Manet,
A Rua Berne
Embandeirada, 1878
(óleo sobre tela)



(página ao lado)
(acima) *Bd. des Italiens*, litogravura
de E. Guérard, 1858
(abaixo) *Bd. des Capucins*,
fotografia, 1890



preço que esta pagava. Costumava citar como contra-exemplo dessa tendência um caso favorável de modernidade hermética e formalista (quer dizer, inacessível às massas distraídas pela arte tecnológica) e que ao mesmo tempo não poderia ser mais materialista: o programa poético de Mallarmé ao lidar apenas com palavras, rebaixando a poesia inspirada. Ao mesmo tempo reconhecia a precariedade de uma lírica que desde Baudelaire se manteve em equilíbrio instável na ponta do paradoxo segundo o qual, pelo esforço extremo em construir uma maquinaria poética que a preservasse do mundo desencantado, teria acabado por perder o contato com a língua viva, onde reside a objetividade do espírito com a qual aspira coincidir.

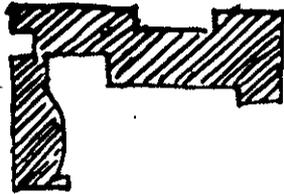
Voltemos um momento a Baudelaire, o primeiro a dar notícia das contradições da modernidade nascente, no horizonte da qual a visão utópica combinava-se à irreconciliabilidade com o mundo presente, a crença no progresso à mutilação da experiência etc. Assim, Baudelaire celebrava o novo, mas censurava em Flaubert a ambígua estetização da vulgaridade burguesa – justamente o desdobramento da aparição do prosaico na arte a que se referia Hegel quando queria significar a emancipação dos procedimentos artísticos. O poeta da modernidade aderiu à vida urbana na metrópole, porém procurava em Paris os últimos vestígios dos “velhos bons tempos” da “*vie antérieure*”. Também cultivava o “mal do século” e se refugiava na provocação do *spleen*; retratava as ruas de Paris embora se exilasse no Pays de Cogne; odiava a natureza, mas tampouco se sentia à vontade no coração caótico das cidades burguesas. Ao mesmo tempo em que Baudelaire elogiava o belo “sobrenatural”, dizia que a beleza atemporal só se deixa adivinhar através das marcas temporais que anunciam a caducidade da obra. Quanto aos modelos do artista, tanto podiam ser o dândi que prolongava e estilizava o *ethos* aristocrático quanto o trapeiro que recolhia o seu botim em meio aos dejetos da cidade, ou o flanador acotovelando a multidão. A *modernité* era o conjunto dessas ambivalências.

Compreende-se que as contradições da modernidade se reproduzam na polêmica que lhe moverão as vanguardas. É que não se pode reduzir a descompartimentação vanguardista à pura e simples anulação do âmbito estético, e com ele, à neutralização da distância crítica. Fossem elas destrutivas e niilistas, ou construtivas, pretendiam romper ao mesmo tempo com

a instituição arte e com o curso moderno do mundo, e por aí assinalar a proximidade de uma outra vida a que a generalização do ponto de vista antagônico da arte daria acesso. Uma dessublimação liberadora, enfim, que no entanto converteu-se no seu contrário. Pois é da lógica contraditória dessa modernidade que a realização da visão utópica que ela mesma suscita culmine no seu oposto. “Morte à arte por amor ao progresso”, disse uma vez Van Doesburg. A arte de vanguarda imaginava desalojar o presente em nome do futuro. A descompartimentação se dava com o olho posto numa desinstitucionalização capitalista. Nada vingou, como se sabe: generalizando-se, as vanguardas foram anuladas pela institucionalização que se seguiu. O malogro do ataque vanguardista à instituição arte não cancela entretanto a importância que teve na discussão do caráter afirmativo da arte. Aliás, a crítica de esquerda às vanguardas – elas teriam posto a perder o lado crítico comunicativo da arte autônoma moderna – faz menos justiça ao fato de que a inépcia do pensamento neoconservador diante do mesmo fenômeno: este último pelo menos se deu conta do que havia de corrosivo na generalização da “nova sensibilidade” estético-vanguardista, possivelmente mais intenso do que nos tempos de linha de frente programática. Ocorre que um tal conflito também acabou sendo aplainado na forma de uma administração *soft*, em que a contracultura se incorpora a um esforço de diferenciação solicitado pela nova ordem político-econômica. O novo finalmente se converte em novidade, quer dizer, moda.

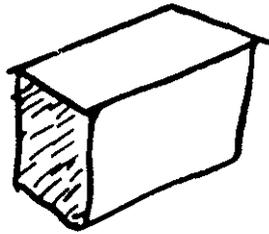
Poderiam as coisas ter se passado de outro modo? O modernismo radical extraviou-se por simples percalço de trajeto? Ou quem sabe por um “equivoco categorial”, como pretende Habermas ao tentar salvar o projeto moderno (tutelado pelo espírito das vanguardas) da Arquitetura Nova da derrocada geral, embora reconhecendo que o *élan* da modernidade se exauriu e que a força antagônica das vanguardas se esgotou? Não se trata por certo de um equivoco mas de um desdobramento conduzido por uma espécie de lógica histórica imanente. A Arquitetura Moderna é um caso exemplar. Senão vejamos: desde o início ela foi pensada como a principal aliada na solução dos grandes antagonismos da sociedade capitalista, a que seria capaz de reorganizar através de uma reordenação do espaço – o que, segundo Le Corbusier, haveria de prevenir contra a revolução. Mas a racionalização de um tal espaço (abstrato) estava diretamente vinculada à racio-

1

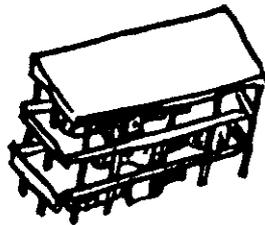


casas e composições
irregulares

2

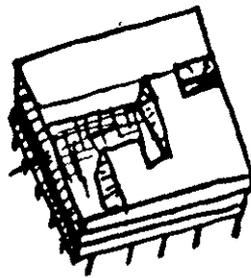
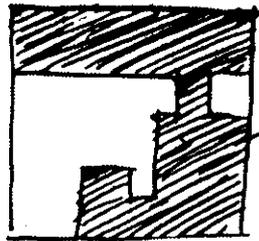


3



composições
curvas
(situações para)

4



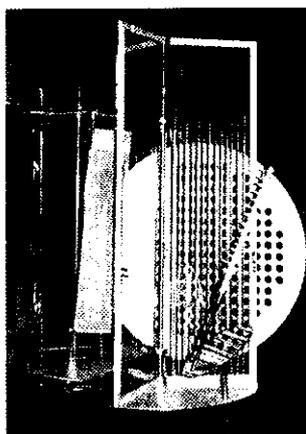
Le Corbusier - Quatro tipos
de composições para casas
isoladas, década de 20

nalização capitalista da produção, à serialização, à moradia mínima, ao zoneamento urbano etc. Como se pode ver, a aposta no poder emancipatório da modernização capitalista, quer dizer, no caráter liberador inerente à evolução das forças produtivas, é marca congênita da cultura modernista e seus desdobramentos iluministas e utópicos que, na busca do sempre novo, fazia tábula rasa do passado. E todavia, como sabido, deu no que deu. Levando ao limite a consagração do novo, uma tal arquitetura acabava por dissolver as ambigüidades que preservavam, apesar de tudo, a força antagonista da arte moderna – por isto já foi chamada de câmara de decantação das vanguardas (Tafuri), ou seja, de liquidação de suas contradições produtivas.

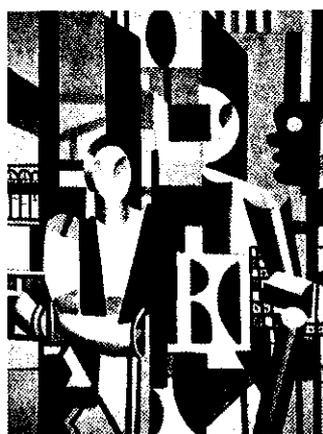
Não cabe portanto a alegação de desvio, categorial ou não. De fato, o que ocorreu com essa florescência modernista avançada foi ter estado sempre centrada nos conteúdos utópicos de uma sociedade do trabalho, cujo ponto de referência na realidade se perdeu, como advertem os teóricos do novo paradigma antiprodutivista, Habermas à frente. Torna-se portanto altamente problemática sua tentativa de salvar da *débâcle* o Movimento Moderno (concebido apenas no espírito construtivo das vanguardas), onde justamente os compromissos mais diretos com o padrão produtivista (produção em série, p. ex.), com a utopia do trabalho (a civilização maquinista enredada nas aporias do progresso técnico), com a ideologia do plano (ordem abstrata, construída idealmente, reproduzindo o mesmo processo de abstração que se realiza através das relações sociais de produção no sistema capitalista), fazem com que o momento de inflexão seja mais visível: isto é, a passagem para esta outra fase da cultura do capital, a que se costuma chamar de pós-moderna.

O capitalismo mundial mudou muito nas últimas duas décadas. É natural que a sua lógica cultural também. Foi-se então o tempo – o da “utopia técnica do trabalho” – em que, sobre um presente técnico ainda indeterminado, pairavam as nuvens carregadas da revolução social, fazendo com que insurreição estética e tomada do poder parecessem ter encontro marcado na crise da sociedade burguesa que se aproximava: esse o programa de vanguarda do alto modernismo segundo Perry Anderson. Hoje o horizonte histórico se encolheu, as energias utópicas parecem esgotadas. A

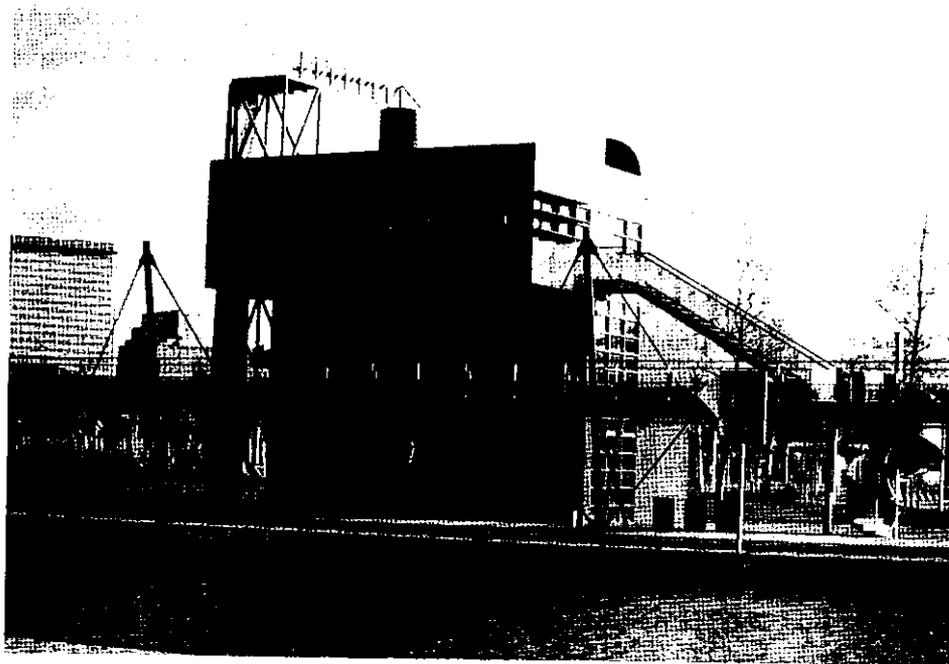
Tatlin, Monumento à
IIIª Internacional,
1920 (maquete)



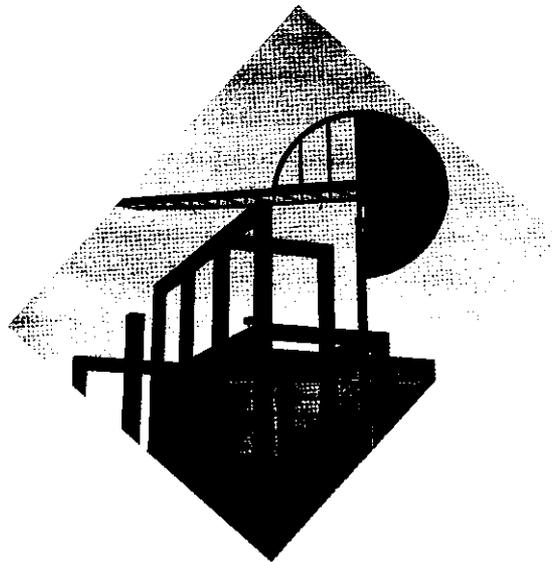
Lazlo Moholy-Nagy,
Luminária (Bauhaus),
1922-29



Fernand Léger,
Os homens na cidade,
1919 (óleo sobre tela)



Berbard Tshumi,
Folies, Parque de la Villette
(de um conjunto de 34,
inciadas em 1986)



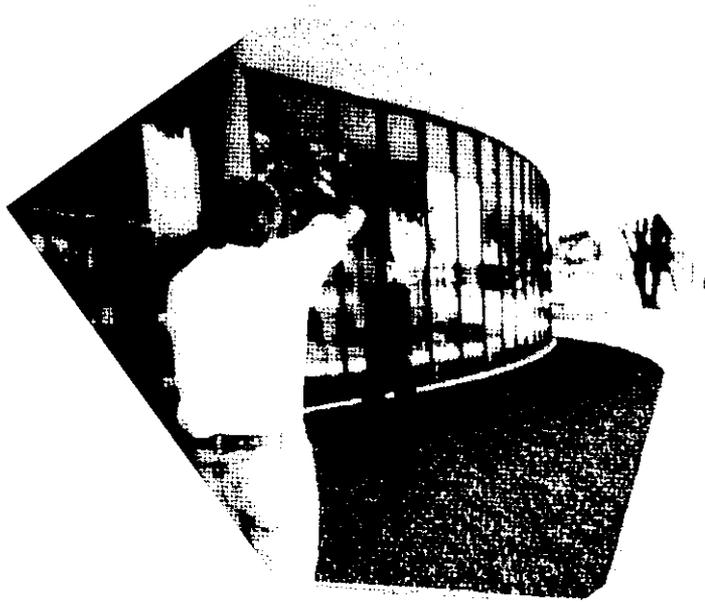
palavra de ordem de Rimbaud: "É preciso ser absolutamente moderno", foi substituída por um sucedâneo narcisista, espécie de conformismo minimalista: "É preciso ser si mesmo". E isto numa era de debilitação radical do sujeito outrora consistente dos tempos do capitalismo liberal e do romance realista. Deu-se então a conexão inesperada: a *desestetização da arte*, projetada pelas vanguardas, na esteira da qual dar-se-ia a reapropriação da existência alienada, culminou numa *estetização da vida*. Que, para David Harvey, derivaria do novo padrão flexível de acumulação. A estética relativamente estável do modernismo fordista teria cedido a vez à instabilidade e qualidades fugidias de uma estética pós-moderna que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda etc.

Recrudescimento do fetichismo portanto, porém sob forma *soft*. A reificação das relações sociais toma agora forma de uma irrealização do mundo convertido em imagens, da publicidade às artes eletrônicas, passando pela arquitetura simulada, cenarística etc. Onde havia dissonância e subversão provocada pelo *novo*, há agora "a inconstância dos vai-e-vem, o objetivo ostentatório do nunca visto. O desenvolvimento das vanguardas coincidiu cada vez mais com a preponderância da forma *moda*" (Lipovetsky). Em suma, uma era de obsolescência programada e acelerada, "a esfera artística tornou-se o teatro de uma revolução frívola que já não incomoda ninguém: muita ênfase teórica, poucas rupturas efetivas" (*Idem*). A nova reificação portanto (que deixou as vanguardas históricas fora de combate) é responsável por um enfraquecimento da realidade, substituída pelo pluralismo das interpretações e a conseqüente multiplicação dos estilos, substituída, enfim, pela imaginação estética (cf. Gianni Vattimo).

Considere-se uma das marcas mais salientes da nova era estetizante, a frivolidade – bem como o hedonismo do indivíduo narcisista que a acompanha. Frivolidade será dita em várias acepções, por ex.: apagamento do sentido (sistema de finalidades), eliminação da profundidade num mundo de imagens chapadas, consagração da superfície da aparência estética etc. A respeito dessa constelação marcada pela mobilidade, duas atitudes (a título de sintoma exemplificador): uma neoconservadora, outra cinicamente apologética. A estética frívola do hedonismo (que é a da sensibilidade pós-moderna, flexível...) não discrepa de modo algum do atual padrão de acumulação capitalista, como acabamos de ver. Não é o que pensa o

conservadorismo de um Daniel Bell. Para esse ideólogo das contradições culturais da sociedade pós-industrial, o modernismo está morto porém domina; mais exatamente, se a vanguarda radical perdeu a sua tensão originária e se exauriu é porque de fato triunfou: embora extenuado o vanguardismo acabou contaminando os valores quotidianos das sociedades capitalistas. Uma sociedade entregue socialmente às inovações acabou institucionalizando as vanguardas e assim as sobrecarregando. De resto, e aqui o principal, uma sobrecarga antinômica. Ironia do processo cultural no capitalismo essa efetuação comportamental de um impulso vanguardista esteticamente esterilizado? Seria preciso então lembrar que a reconciliação entre a arte dessublimada e vida material imaginada pelas vanguardas visava uma transformação radical da segunda e jamais sua estetização, e no entanto foi o que ocorreu, conforme se encarregou de mostrar justamente o *ethos* pós-modernista. É o que se depreende do discurso apologético de um Lipovetsky: não só não é uma extravagância subversiva o hedonismo criticado por Daniel Bell, é mesmo uma exigência do mercado pós-industrial. Assim, o consumo hedonista da parte de um indivíduo descentrado em relação aos antigos valores configura “a realização definitiva da visada secular das sociedades modernas, a saber, o controle total da sociedade, de um lado, e de outro, a liberação cada vez maior da esfera privada entregue agora ao *self-service* generalizado, à velocidade da moda, à flutuação dos princípios, papéis e *status*”. A ponta extrema do individualismo, como se vê. Não se sabe bem como, mas à programação burocrática generalizada corresponderia a ampliação das escolhas individuais. Uma sociedade polimorfa (pelo menos é assim que ela se vê), cujo hedonismo *cool* e programado não carece mais de romper com nada. No plano da arte dessublimada, a mesma lógica do vazio, do *marketing* etc. A este ponto chega a apologia: a heteronomia da cultura de massa seria o principal vetor dos direitos do homem.

Resta assinalar uma outra manifestação, desta vez institucional, desse esteticismo pós-moderno: a administração da cultura, agora assumidamente *soft*, acompanhada no plano do comentário ideológico pelo elogio do efêmero, do esteticamente frívolo. Dessa constelação faz parte a atual contaminação do raciocínio político pelo *juízo estético de gosto* na falta de critérios normativos fortes. O mesmo pode ser dito da reabilitação das



Fotografias de Moda em frente ao
MAMSP, para a Cori-Vogue, 1996 e
desfile no MuBE, 1996



motivações *éticas* na explicação das condutas privadas e coletivas: um novo angelismo num momento em que a formalização extrema da racionalidade capitalista tornou ainda mais improvável a determinação de fins (que não sejam simples meios), a começar pelos fins últimos da prática política. (Por exemplo, a desconstrução do político por parte dos derridadianos; e, correlativamente, a estetização da existência na ética individual do último Foucault helenizante.) O novo individualismo flexível também não deixa de mobilizar os valores tradicionais (o frívolo é eclético) da cultura e da arte, uma verdadeira lógica securitária dissimulada. Assim, uma estética da existência que passa a ser vista como fonte de novas formas de organização social, na verdade um retorno do simbólico ordenando uma espécie de teatralização da vida social. Substituindo-se à política, o estético vai reduzindo os conflitos à dimensão da aparência. Veja-se, a respeito desse empenho da lógica cultural capitalista em regime de acumulação flexível, os Novos Museus, cenários de uma vida pública inexistente porém alimentando uma sorte de estilo (altamente “produzido”, aliás) estético-hedonista de consumo da vida ideológica e material neste final de século. Este, parece, o traço mais marcante da atual fase da cultura dita pós-moderna, quando o imperativo modernista de busca incansável do *novo* deu lugar à consagração do *status quo* na forma ideológica de apologia da diversidade.

Uma Digressão Brasileira

Como se sabe, em país dependente e de capitalismo periférico, o moderno é uma obsessão nacional, entendido via de regra como esforço de atualização, sendo o metro a evolução das sociedades centrais. Modernizar-se – dos hábitos de consumo até os sentimentos estéticos – era condição de formação nacional, redenção do passado colonial etc. Dependendo do setor da vida nacional, combinou-se de modo variado o impulso do influxo externo e a persistência da resistência local, fonte perene de desajustes ou adaptações inesperadas. Foi o caso do Modernismo artístico, como é sabido – a estética antiburguesa que o definia na Europa viu-se confirmada pela atualidade do primitivismo brasileiro. Do episódio

saía reforçada a mitologia do país novo condenado ao moderno. E assim por diante.

Detenhamo-nos no caso exemplar da Arquitetura Moderna. Onde a base social e produtiva que daria sentido à racionalidade arquitetônica desejada pelos Mestres Modernos? Não foram poucas as incongruências e disparates (desde cedo registrados pelos estrangeiros que nos visitavam), e no entanto não se pode negar que o Projeto Moderno reencontrou sua verdade na antiga franja colonial do sistema, graças ao poder empreendedor das camadas dirigentes organizadas na forma de Estados fortes e modernizantes. Seria o caso de dizer que, entre involuções formalistas e racionalidade arquitetônica privada de consequência social, o espírito utópico do Plano desenvolveu-se ao pé da letra. E mais: ao mesmo tempo que caminhava para o seu destino internacional (a falência mundial da ideologia arquitetônica), o Movimento Moderno no Brasil ia prestando um outro serviço, liberando retrospectivamente nosso antigo surto modernista dos anos 20 do emparedamento formal da mera reivindicação de liberdade de experimentação artística (inclusive com o país rebaixado à condição de matéria estética): pela primeira vez utopia estética (a síntese de vanguarda das artes personificada pela nova capital em construção) e projeto político de superação do desenvolvimento (algo diverso da mera "modernização") pareciam convergir. E no entanto deu no que se sabe, cumprindo-se também na periferia a dialética da racionalização arquitetônica.

Nessas condições a voga pós-moderna no Brasil adquire novo sentido. Na metrópole ela veio com a aparente exaustão das energias utópicas do moderno, o envelhecimento das vanguardas etc., e a concomitante mudança na lógica cultural do capitalismo, que nesse meio tempo alterara o seu regime de acumulação e exploração. Entre nós as vanguardas históricas (anos 60 incluídos) também se esgotaram, e a nova atualidade bibliográfica não tardou a inundar os *suplementos* no início dos anos 80. Multiplicaram-se (com maior ou menor propriedade) os comentários teóricos, mas escassearam as produções condizentes com o novo empenho em atualizar culturalmente o país. Deu-se então o descompasso de sempre: passamos a alardear nossa condição pós-moderna sem que nela se configurasse efetivamente uma nova etapa, salvo a sensibilidade vibrátil dos integrados de sempre no circuito internacional. Pós-moderno é também um nome para



Brasilia, 1968

a modernização capitalista. Acontece porém que na nova ordem do capital, que aliás inviabilizou nosso antigo padrão ("moderno") de desenvolvimento, não parece mais haver espaço para quem alcançou a segunda revolução industrial com um século de atraso. Num sentido somos de fato "pós": sob todos os aspectos nosso projeto moderno entrou em colapso. Passamos então a apresentar como um desafogo ideológico a expressão retórica do fim de linha em que nos encontramos há pelo menos uma década.

URBANISMO EM FIM DE LINHA



Casarão Santos Dumont,
cortiço, SP

Desde o colapso da idéia de planificação global da cidade, como se sabe considerada pelos modernos a mais acabada expressão da organização racional do espaço habitado coletivo – a um só tempo trunfo da modernização capitalista e prefiguração da socialização que ela parecia antecipar –, as intervenções urbanas vêm se dando de forma pontual, restrita, por vezes intencionalmente *modesta*, buscando uma requalificação que respeite o contexto, sua morfologia ou tipologia arquitetônica, e preserve os valores locais. Este, ao menos, o discurso que acompanha tais iniciativas. Em nome dessa fraseologia da modéstia a todo custo, chega-se até mesmo a advogar a causa surpreendente de um urbanismo anárquico ou a

* Comunicação apresentada na *II Bienal Internacional de Arquitetura*, em mesa-redonda sob o título de “Os Limites do Desenho Urbano” (em 12.ago.1993), reproduzida parcialmente na *Folha de S. Paulo*, caderno “Mais”, de 05.set.1993 e, integralmente, na revista *Ciência e Ambiente*, nº 7, Universidade Federal de Sta. Maria, RS, 1993, pp.13-22. Mantenho a forma original – apesar de ter avançado na discussão e avaliação dos referidos “limitês” – pelo caráter polêmico que teve esta intervenção na *Bienal*, gerando uma série de discussões, por escrito e em debates públicos.

fazer a apologia da cidade caótica, plural como uma colagem, fragmentária, *soft* etc. Cabe perguntar se não se está substituindo a ideologia do *plano* por uma outra, a ideologia da diversidade, das identidades locais, em que os conflitos são escamoteados por uma espécie de estetização do heterogêneo, recoberto pela transformação da superfície desencantada (na acepção que Max Weber dava a essa dimensão-chave do mundo moderno) das nossas cidades em cenários fascinantes de uma sociabilidade viva que há muito tempo deixou de existir, em virtude justamente desse traço desertificante da modernização.

Em resumo, esse o impasse em que nos debatemos quando se propõe a questão do desenho urbano. Em sã consciência ninguém se furtaria ao dever de tornar as nossas cidades mais convidativas no que diz respeito não só ao prazer estético do viver bem (como diriam os Antigos), mas sobretudo ao imperativo social de utilizar os meios técnicos ao nosso alcance em função da melhoria material das condições de vida dos habitantes dos grandes centros metropolitanos (aliás, não tem mais cabimento falar em centros pois o que existe, na verdade, é uma grande rede urbana interligada). Mesmo assim, tenho minhas dúvidas quanto às chances do desenho urbano se converter num instrumento eficiente de desenvolvimento da vida na cidade. A própria expressão "desenho urbano" (em lugar de planejamento), pelo que encerra de restrição, parece anunciar esse estreitamento das possibilidades de mudança real, que no plano ideológico, como lembrei há pouco, reflete a espécie de renúncia a que obrigou a *débâcle* irreversível do Movimento Moderno. Encolhimento que não se deve apenas à interferência direta dos interesses em jogo, dos verdadeiros agentes urbanos ou promotores do espaço público: governos – no mais das vezes preocupados em transformar a cidade em imagem publicitária – ou os especuladores imobiliários de sempre (proprietários, construtoras etc.); à qual se somam os limites naturais da profissão, obrigando a dividir a responsabilidade de qualquer intervenção com outros profissionais; mas, basicamente, imposto pelo rumo atual do capitalismo, cuja mundialização é responsável em grande parte por uma urbanização tanto mais intensa e extensa quanto maior o contingente dos "náufragos da competitividade" mundial (só no Brasil, mais de 70% da população pobre reside nas cidades).



Vista aérea
de São Paulo
e favela



Como sabemos, modernização e urbanização são, a bem dizer, intercambiáveis, uma anuncia e sustenta a outra. Ora, creio que já não dá mais para continuar desconversando e deixar de reconhecer, nessa irreversível proliferação urbano-caótica (por volta do ano 2000 mais da metade do planeta estará empilhada em megalópoles), a contraprova da falência do processo global de modernização (e não só no Terceiro Mundo; pensemos, por exemplo, nas grandes cidades americanas: a desintegração urbana vai mesmo caminhando da periferia para o centro). Não é à toa que ninguém mais se ilude quanto às possibilidades de transformações drásticas – o urbanista demiurgo foi se transformando num decorador, o planejamento cedeu ao que Alain Ghieux chama de *urbanisme d'entretien*¹ (talvez nas duas acepções do termo).

Mas houve época em que para resistir à urbanização demolidora praticada pelos modernos, à pretensa “racionalidade” da cidade planificada, tanto quanto ao seu crescimento desordenado, pensou-se que a alternativa consistiria em intervenções orientadas por princípios como os seguintes: consertar sem destruir, refazer sem desalojar, reciclar, restaurar, criar a partir do que está dado, respeitar a sedimentação dos tempos diferentes, reatando e rejuvenescendo os vínculos com a tradição, enfim, construir um “lugar” – no acepção forte do termo –, ou seja, dar forma ao informe, sem com isso querer ordená-lo, mas devolvendo-lhe a antiga dignidade, redescobrimo por aí o fio perdido da continuidade histórica que lhe dá sentido, e assim por diante. Tudo isso era fruto de um esforço de salvação da cidade e, com ela, da urbanidade, quem sabe até de uma vida pública perdida, conduzido *discretamente*, passo a passo, por assim dizer em *migalhas*, a partir de pontos nevrálgicos, escolhidos a dedo, seja por sua deterioração, seja, ao contrário, pelo significado de que poderia se revestir para a população local, servindo de ponto de irradiação (dando origem a uma metástase benigna, na expressão de Bohigas) que viesse a requalificar o entorno – *ipso facto*, a relação das pessoas com o seu espaço e entre elas.

Ora, esse programa de resistência, adotado por alguns dos melhores e mais empenhados arquitetos do pós-guerra (especialmente na Europa),

1. Cf. “Entrées sur la scène urbaine”, in *Urbanisme, la ville entre image et projet*, Paris, Cahiers du CCI, Beaubourg, n° 5, 1988, pp. 1927.

aliando, não sem paradoxo, ao novo ideário da modéstia antiglobalizante um ponto de vista oposicionista altamente politizado, à medida mesma que ia ganhando adeptos cada vez mais numerosos e inventivos, arregimentando inclusive no *establishment* (veja-se o P.O.S. de 77, em Paris, na era Giscard), foi se transformando no seu contrário, ou melhor, revelando sua verdade oculta: a mal disfarçada manutenção do *status quo* (o tal *entretien* identificado por Alain Ghieux), a rigor uma forma de administrar contradições, de escamotear conflitos, esconder a miséria. Pior ainda, contrariando frontalmente o espírito mesmo da alternativa, o novo estilo “modesto” de intervenção implicava uma realocação forçada da população: o acesso aos “lugares” requalificados tornava-se uma impossibilidade de fato para os habitantes expulsos das regiões em que se concentravam os antigos centros nobres e administrativos das cidades e cuja deterioração subsequente transformara em cortiço e refúgio dos *homeless*; com algum humor negro, seria o caso de dizer que os usuários tradicionais daqueles espaços degradados só poderiam visitá-los agora na qualidade de turistas ocasionais. Numa palavra, os centros restaurados acabaram se convertendo em cenários para uma vida urbana impossível de ressuscitar. Para os novos excluídos, no máximo um lugar de lazer, em geral muito pouco e de natureza duvidosa; como disse, pura encenação. Imagens de uma cidade dita “comunicante” (afinal é um novo “paradigma”), onde a pluralidade não passa de *décor* cultural.

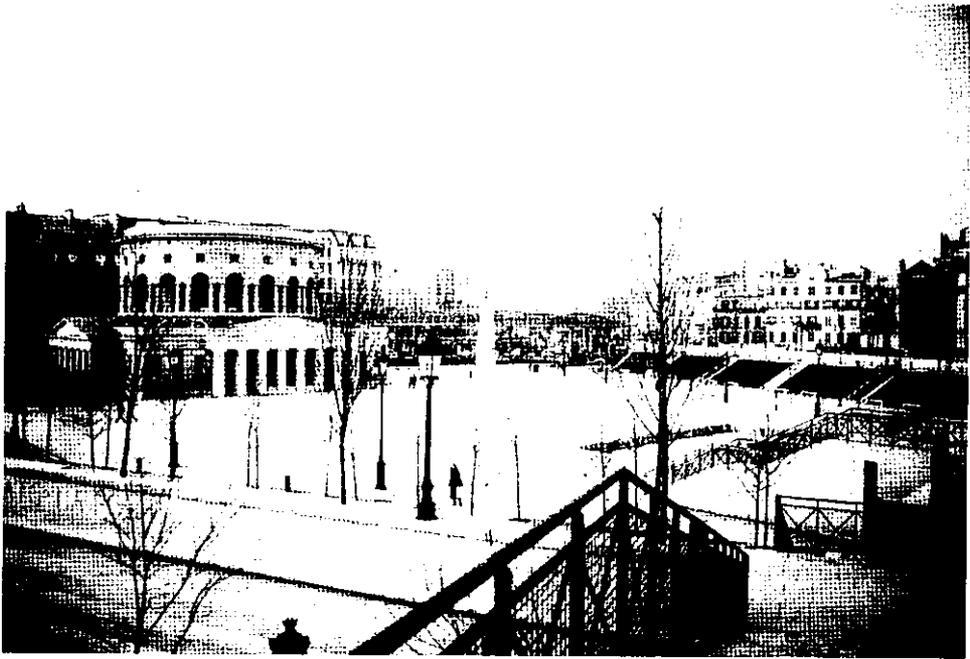
Como lembra Jean Pierre Jeudy² – aliás, como é sabido, um especialista em patrimônio –, trata-se de uma cenografia gestinária da cidade, algo como uma teatralização da vida quotidiana, em que a história da cidade não é mais do que estética da memória, uma sucessão de quadros “representativos” da vida quotidiana. Esse mesmo especialista, que ainda acredita que se possa – como diz – recolocar em cena símbolos de uma verdadeira heterologia cultural, isto é, diferenças ativas, nutre no entanto poucas ilusões quanto à possibilidade de abalar essa nova ordem: sua capacidade de auto-reprodução é tão grande, diz ele, que “ela pode criar a cena social sem ser ameaçada em seus próprios fundamentos”. Assim, a reabilitação de certos bairros, especialmente dos centros urbanos, não passa de uma ver-

2. Cf. *Memórias do Social*, Rio de Janeiro, Forense, 1990.

dadeira consagração da eternidade da cena – bem polida, limpa, enfeitada, transformada ela mesma em museu. Temos exemplos de sobra disso. E quando a discrepância entre o que se pretende encenar e o que de fato ocorre começa a dar demais na vista (estou pensando, para ficar num exemplo, no centro histórico de Salvador), a fraseologia alternativa vira pura e simples desfaçatez demagógica. Resta saber o que seria uma teatralização neo-simbólica (a expressão é de Jeudy) que não estivesse necessariamente em sintonia com a apologia moderna da comunicação, que não se restringisse a uma midiaticização urbana. Não ignoro que por toda parte – e até mesmo no Brasil – ainda há exemplos isolados de boa vontade progressista de alinhar essas intervenções no desenho urbano com uma possível instauração da cidadania (recomposição *in extremis* de um tecido social coerente); mas é tal a força de contaminação inerente a essas iniciativas “cenográficas”, que ficamos pensando se não se trata na verdade de um ensaio a mais... de uma representação futura.

Paris, nesses últimos anos, foi um exemplo gritante desta dupla estratégia³: criar, de um lado, espaços prestigiosos, lugares de vida pública, como diziam seus promotores, no mais das vezes espaços culturais e, de outro, evitar a modernização predatória, respeitando a tipologia básica parisiense e com ela (alegava-se...) a própria população. Conhecemos o desfecho: além de congelar Paris, não por acaso tal programa revelou-se uma forma eficiente de evitar a invasão dos imigrantes e da população de baixa renda que as torres estavam de certo modo estimulando, sem falar na expulsão que a própria restauração obrigatória causou, juntamente com a valorização dos imóveis que esta voga preservacionista desencadeou, voga cujo complemento se manifestou igualmente nos grandes projetos espalhados por Paris, requalificando (em vários sentidos) bairros inteiros, como ocorreu com a Rotonde, a Ópera da Bastille, antes, o Beaubourg, e assim por diante; e agora a Biblioteca Nacional, no novo grande centro empresarial em que deve se transformar a região leste, sobre os antigos leitos ferroviários da Gare d’Austerlitz.

3. Seguem-se, para exemplificar o que venho dizendo, referências feitas à arquitetura parisiense em *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, *op. cit.*: “Paris Pós P.O.S. 89”, pp. 217-230.



Bernard Huet,
Praça de La Rotonde
de Ledoux, Paris,
1990

Aliás, esta última urbanização parisiense já se beneficia da mudança do P.O.S., em 89, que autoriza e incentiva uma ocupação diferenciada, reproduzindo com certeza, no leste, o que ocorreu no Front de Seine a oeste: grandes prédios de escritórios, seguramente das indústrias de ponta, muita sofisticação técnica, numa arquitetura perdulária e aparatosa – muitos vidros espelhados, muitas formas irregulares, o ideal da *tecnopolis* em plena Paris. Não é difícil reconhecer nisso tudo um outro sintoma das novas relações do Estado com a economia em mutação, que aos poucos se retira de cena, deixando de ser o principal gestor do espaço público. Está claro que o comando continua político (no pior sentido da palavra), ninguém se ilude quanto à ficção do Estado Mínimo, nem mesmo os neoliberais, que dela se valem para fins meramente apologéticos – e por isso mesmo a iniciativa passou às grandes corporações, na maioria multinacionais: são elas os maiores clientes. Neste rumo, vai se confirmando uma tendência que não é de hoje e que se exprime na regulação do projeto arquitetônico pela forma-publicidade da mercadoria, aliás destino inevitável de uma arte de massa como a Arquitetura. Compreende-se que no repertório mais eloqüente desta última, a nova supremacia econômica procure e patrocine os símbolos bem desenhados que lhe celebrem o triunfo.

Mas é noutra direção que se manifesta a novidade do momento presente. A ideologia do lugar público já não é mais uma exclusividade do discurso oficial – que há mais de uma década parece ter delegado à arquitetura a tarefa monumental de reanimar pelo menos a imagem da nação –; nem distingue, com a ênfase ambivalente que também procurei salientar noutra ocasião⁴ – espécie de apanágio de resistência – a intervenção urbana dos contextualistas mais intransigentes. Esclarecendo melhor a natureza do processo, digamos que a nova teoria do lugar público se abastardou um pouco mais. Ao que parece, na seguinte direção: dispensando a intervenção do Estado (um sistema incômodo de contrapesos), o Capital em pessoa é hoje o grande produtor dos novos espaços urbanos, por ele inteiramente “requalificados”. Tudo se passa como se a ideologia do espaço público, economizando o momento retórico da frase (oficial ou difusamente oposicionista), fosse enunciada diretamente pela fisionomia das

4. *Id., ibid.*

idades, definida agora por uma estratégia empresarial de novo tipo, que vai determinando com lógica própria os parâmetros de sua intervenção, realocando populações e equipamentos segundo as grandes flutuações do mercado. No entanto, como adverte um outro autor francês, Claude Jacquier, “enquanto os prefeitos se ocupam de suas *tecnopolis*, o Terceiro Mundo se instalará nas portas das nossas cidades...”⁵.

Volto ao que dizia no início. Estamos decerto diante de um grande desafio não só para os desenhistas urbanos, mas para qualquer cidadão – as nossas cidades são apenas a fachada mais visível da atual mundialização desintegradora do capitalismo. Explicando melhor: a subproletarização é um fenômeno mundial, o desemprego, e sobretudo a legião crescente dos que nunca entrarão no mercado de trabalho, e a conseqüente “squaterização” ou até mesmo a ausência total de moradia cria subcidades. A assim chamada, e estetizada, cidade fragmentária, em grande parte é isto, é o resultado de uma nova “ordem” mundial, onde a grande maioria das pessoas não tem mais nem mesmo a infelicidade de ser explorada, o universo da economia tecnológica de ponta está fora do alcance de porções cada vez maiores dos países e não apenas na periferia. Aliás, já não é mais possível falar estritamente em Terceiro Mundo. Estamos diante de uma rede transnacional que interliga alguns nichos de desenvolvimento espalhados pelo mundo, que por sua vez vão escasseando em virtude do ímpeto destrutivo da competição capitalista atual: essa a fonte da nova marginalidade urbana, muito diversa da que conhecemos no auge do antigo processo de modernização. Nessas condições, como observou muito bem Claude Liauzu, a peça mestra do sistema dominante, *o modelo urbano mundial se desfaz*: um modelo que prometia desenvolvimento produz a mais implacável exclusão. É portanto dentro de uma armadura mundial que é preciso pensar nossas cidades, o que nos obriga a reformular o seu velho papel no pensamento progressista enquanto pólo de crescimento e integração nacional⁶.

Vivemos uma situação de transição para o moderno abortada, de instabilidade sem horizonte, nem recuo possível. Nova dualidade também, as

5. Cit. por Paulo Moreira, in “Le cri des cités-banlieu”, *La ville partout et partout en crise*, Paris, Le Monde Diplomatique - coll. Manière de voir 13, 1991 (pp.25-27).

6. Cf. “L'impossible modèle urbain”, in *La ville partout...* op cit. (pp. 40-43).

sociedades funcionam atualmente com duas velocidades, a dos integrados no circuito internacional e a da grande massa dos perdedores na corrida da competitividade, e que já não ameaçam mais segundo a divisão tradicional das classes antagônicas, inviabilizando assim o compromisso social-democrata do planejamento urbano conforme os modernos. Portanto, precarização do mundo do trabalho, conjugação de reivindicações econômicas e urbanas (alojamento, serviços etc.), enfim, apartação social de que as nossas cidades são uma tradução imediata. O problema hoje não é mais o da explosão urbana mas, como diz Liauzu (a quem estou resumindo muito por alto), de implosão.

Num contexto calamitoso dessas proporções, talvez nada mais seja possível (e isso já é muito) do que multiplicar medidas para a melhoria relativa de higiene, habitação, alimentação, saúde – requalificação de vida contrária a qualquer expectativa de mercado, pois concerne diretamente aos que foram expulsos dele. Medidas compensatórias de assistencialismo? Talvez, e por certo a cargo do Estado, ao menos até que o capitalismo tome novos rumos, ou o mundo saia de vez do capitalismo... Enquanto isso, o que se tem de fato é a praga do empobrecimento, do não-emprego absoluto, da falta de moradia como a contrapartida da afluência dos negócios, dos serviços financeiros, da comunicação eletrônica etc.

Dito isso, a heterogeneidade, a pluralidade da cidade caótica, deixa de ser tão *soft*, como pretendem alguns deslumbrados com a nova “normalidade” capitalista – variedade e mobilidade vão varrendo de forma *hard* um número cada vez maior de pessoas das regiões urbanas privilegiadas, dos redutos *yuppies*. De fato assiste-se a uma estetização da pobreza urbana. Em *A Condição Pós-moderna*, depois de analisar a cidade contemporânea, David Harvey chama a atenção para: “As cenas de rua, de empobrecimento, perda de poder, grafiteagem e decadência [que] se tornaram trigo para o moinho dos produtores culturais” – “quando a pobreza e a falta de moradia são servidas para o prazer estético, a ética é de fato dominada pela estética, convidando, por conseguinte, à amarga colheita da política carismática e do extremismo ideológico”⁷.

7. SP, Loyola, 1992, p. 301.



Favela em SP

Em suma, nem cidade inteiramente planejada, nem espontânea. Por exemplo, as interações sociais em que ainda apostava Jane Jacobs nos anos 50 são cada vez mais irreais, o urbanismo anárquico de um Sennet também – ele parece esquecer que é justamente nessa cidade que se dá a morte do homem público por cujo renascimento aspira. A desordem saudável é também uma miragem estetizante. Não estou advogando o “nada a fazer”, simplesmente observando que reinventar as cidades hoje implica revisar por completo o modelo urbano que nos foi legado pela modernização capitalista, o que não há de ser pelo elogio a torto e a direito da diversidade, muito menos tentando ressuscitar a visibilidade democrática através da disseminação de lugares de referência de fácil identificação. Mas afinal lugar de referência para quem? Para populações que a urbanização deslocou a troco da liberdade negativa do não-emprego e que não podem mais retroceder ao espaço pré-urbano que esta mesma modernização sem futuro destruiu.

Se as intervenções não comportam mais a escala abrangente e radical como os modernos queriam, também não se pode renunciar (em nome da modéstia, do encarecimento das diferenças etc.) ao ponto de vista da totalidade (se me perdoam o saudosismo) acerca da natureza do processo que nos atropelou em plena reposição contextualista de perdas e danos (ou que nome se dê ao pensamento projetual, marcadamente defensivo, que prosperou durante o interregno a que se resumiram as duas últimas décadas de ajuste do capitalismo central). Ocorre que este último se recompôs inviabilizando de vez a idéia mesma de urbanização, tornando o conceito de cidade uma coisa do passado, como atestam os monstros urbanos em que vivemos, e dentro deles as zonas extraterritorializadas que, sem dúvida, um bom desenho até pode tornar agradável de ver – em maquete, de preferência.

CULTURA DA CIDADE: ANIMAÇÃO SEM FRASE



Anselm Kiefer,
Shubirath ho Kelim, 1998
(técnica mista)

Assistimos hoje em dia a uma verdadeira avalanche discursiva e projetual que tomou de assalto não apenas a imaginação dos teóricos mas o que ainda teimamos em chamar de *intervenção* urbana. Trata-se com efeito de uma *volta à cidade* de um tipo muito especial. É certo que uma nova fatalidade nos empurra para o centro explosivo da cena urbana, mas não é tão certo assim, como se pretende, que repetimos ainda com maior intensidade a experiência do “homem das multidões”, descrita por Allan Poe e elevada por Baudelaire à condição de alegoria. Foram-se os tempos de espíritos fortes em esgrima heróica com as primeiras manifestações da fantasmagoria que começava a assombrar as metrópoles do capital. Em nosso fim de

* Trata-se de um texto no qual tento fundir várias conferências (1993-1995), especialmente intervenções provocadas pela polêmica em torno do artigo “Urbanismo em Fim de Linha”. Como roteiro básico, sigo principalmente o ensaio “Cultura na Cidade: Animação sem Frase” (publicado na *Revista do Patrimônio*, nº 24) e a comunicação que apresentei no seminário *Cidade e Imaginação*, promovido pela PROURB, FAU/UFRJ, sobre “Da Cidade como Lugar à Cidade como Não-lugar”, em novembro de 1994 (reproduzida parcialmente na *A.U.*, nº 58, 1995); incorporo também algumas análises e vários exemplos de conferências pronunciadas no Brasil e no estrangeiro sobre o papel dos novos museus e centros culturais nas novas estratégias urbanas.

século lidamos com um outro personagem, desgovernado por um Eu cuja falta de substância se espelha na presteza com que se deixa fascinar pelo espetáculo do caos urbano – no mundo da “frivolidade”, o “heroísmo da vida moderna” só poderia retornar como um blefe.

Compassada com esse estado de coisas, a nova ensaística da *cidade redescoberta* vem mobilizando um aparato conceitual muito *up to date*, mal escondendo em sua alegada subversão um convívio estetizante com as formas mais extremadas da alienação contemporânea. De fato, quanto mais nos sentimos mutilados por esta modalidade atual de vivência que ainda se quer urbana, tanto mais nos deixamos persuadir de que é nesse cenário desolador que se encontra à nossa disposição uma fonte única de vida e imaginação. Por isso vou me esforçar por levantar um pouco o véu que encobre essa situação – tarefa tão mais difícil quanto, como sabemos, a realidade é hoje sua própria ideologia.

Começemos tentando entender um pouco o que seja esse novo *sentimento urbano* de que estaríamos em princípio investidos, a começar pela interversão contextualista do Movimento Moderno, ou que nome se dê ao pensamento projetual marcadamente defensivo a que se resumiram as duas últimas décadas (até meados dos anos 80) ao longo das quais assistimos (e sofremos na periferia) um gigantesco ajuste modernizante e conservador do capitalismo central.

A Cultura da Cidade

Até bem pouco tempo, a abordagem da cidade, tanto no plano prático das intervenções urbanas, quanto no âmbito do discurso teórico específico, se dava prioritariamente em termos de racionalidade, funcionalidade, salubridade, eficiência, ordenação das funções: em suma, falava-se e agia-se em nome da sociedade no seu conjunto; pelo menos era assim na imaginação a um tempo política e técnica das pessoas concernidas. Nos dias atuais, tudo parece obedecer ao princípio máximo da *flexibilização*. Daí o primado do desenho – do traçado urbano ao *design* dos microespaços – e do tipo de *representação simbólica* que lhe corresponde. Assim, fala-se cada vez menos em planejamento da cidade que, deste modo, estaria obrigada a obedecer a um modelo estável de otimização do seu funcionamento, e cada vez mais,

em *requalificação*, mas em termos tais que a ênfase deixa de ser predominantemente técnica para recair no vasto domínio *passé-partout* do "cultural".

Essa mudança de registro por certo não é de agora (como veremos mais adiante), mas em pouco tempo acabou se convertendo no ponto de vista hegemônico entre os especialistas. Mas especialistas em quê, exatamente? Endereçada a algum veterano do período anterior, a dúvida não teria cabimento, recebendo uma resposta inequivocamente profissional, pautada pelos preceitos modernos de competência, adquirida nas escolas-padrão, também elas planejadas segundo o mesmo receituário. Mas isso é coisa do tempo em que arquitetura era apenas assunto de prancheta e caneta. Com a *volta à cidade* nos termos em que vem ocorrendo, essa disciplina ruiu, extravasando o círculo da dedicação profissional exclusiva. Atualmente a cidade foi tomada de assalto por uma legião de especialistas em outras coisas. Bom sinal, no mínimo, de que a arquitetura, e em particular a arquitetura da cidade, tornou-se referência obrigatória na interpretação da sociedade contemporânea. Nem tanto, se lembrarmos que o assim chamado "urbano" transformou-se numa terra de ninguém – aliás em todos os sentidos. Virou sobretudo matéria de discurso: foco de um fraseado inesgotável e para todos os gostos, as falas sobre a cidade funcionam como se fossem o prolongamento metafórico de um discurso material da própria cidade, ela mesma um *texto*, e tudo o mais que daí se segue. Na verdade trata-se de uma *virada objetiva* e não uma mera mudança de modelos ideológicos. Guinada responsável pela naturalidade com que não-especialistas (entre os quais me incluo) se vêem estimulados a falar de um assunto que em princípio não lhes competia; tanto quanto, num movimento inverso, os verdadeiros profissionais, a adotar em massa, e quase sem se dar muito conta, a nova língua franca que é o discurso da cidade – fatos incluídos, porque se trata de atos de fala performativos, pois a cidade também passou a ser aquilo que se diz dela. Aqui o decisivo: a favor ou contra, todos falam a mesma língua, teóricos e gestores urbanos em geral. No que se segue, gostaria de lembrar não só como se deu essa reviravolta, mas também esse nivelamento terminológico e conceitual, indiferente às melhores intenções críticas¹.

1. Por isso me animei, nas recapitulações e balanços, a transcrever e adaptar trechos de outras exposições não tão antigas assim, uma maneira provisória de tomar distância, na

Portanto, quem hoje em dia mexe com a arquitetura da cidade e demais tópicos adjacentes, cuida menos de uma especialidade nova e batizada de *transdisciplinar* do que possivelmente do capítulo central do debate contemporâneo – um campo de forças técnicas, artísticas e políticas marcado pela ascendência incontestada do supracitado “cultural”. No momento em que as cidades passaram a ser encaradas como um repertório de símbolos, *tudo virou cultura*². Para ser mais específico, patrimônio a ser preservado. Nove em cada dez secretários de cultura são desta opinião, a saber, a preservação do patrimônio é a prioridade número um. E eles têm

esperança de nalgum momento encontrar o ponto arquimediano de um novo enfoque, desta vez ainda mais recuado... (Retomo, em especial, alguns tópicos do ensaio sobre “A Ideologia do Lugar Público na Arquitetura Contemporânea”, publicado no livro *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, *op. cit.*; além das conferências a que aludi.)

2. Como se sabe, este teorema de demonstração tão complicada – “tudo virou cultura” – constitui hoje o principal lugar-comum dos Estudos Culturais. Não saberia a quem atribuir a paternidade dele. A bibliografia especializada costuma vincular Fredric Jameson às primeiras formulações incisivas desse tópico. Ao que parece a estréia do tema em seus escritos remonta a um ensaio de 1979, publicado na *Social Text* (“Reification and Utopia in Mass Culture”, recentemente em tradução brasileira, *Crítica Marxista*, nº 1, São Paulo, Brasiliense, 1994), no qual apresenta a cultura como o elemento específico da sociedade de consumo, saturada de signos e imagens numa escala jamais vista. Idéia confessionalmente adaptada de Guy Debord (*A Sociedade do Espetáculo*) e com clara influência do Baudrillard daquele período, também um dos primeiros a elevar a junção de mercadoria e signo à condição de categoria básica do capitalismo avançado. Entretanto, enquanto Baudrillard se encaminhará (anos 80) para uma explicação estritamente semiológica – uma reduplicação infinita de signos regendo de tal modo o social, de sorte a torná-lo, em última instância, “cultural” – Jameson, de seu lado, não deixará de procurar uma interpretação materialista para tamanha ênfase na dimensão cultural, cuja evidência não nega (cf. a respeito “Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism” *New Left Review*, 146, 1984; e, de 1985: “Periodizando os Anos 60”, em Heloisa Buarque de Hollanda (org.), *Pós-Modernismo e Política*, RJ, Rocco, 1991). Tendo divulgado entre nós este texto em que Jameson data dos anos 60 a gênese desse processo de “culturalização”, Heloisa Buarque de Hollanda, ao apresentar o número 23 da *Revista do Patrimônio*, retorna àquele ensaio para explicar a mudança de enfoque sobre a cidade (a que estou também me referindo), resultante, segundo a autora, de uma “simbiose entre cidade e cultura” que viria se processando no último período de metamorfose da sociedade de consumo. Voltaremos ao mesmo escrito mais adiante, embora para extrair conseqüências um pouco diversas. (Para um resumo recente das idas e vindas e filiações no que tange o referido teorema segundo o qual tudo transformou-se em cultura, ver Mike Featherstone, *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*, SP, Studio Nobel, 1995.)

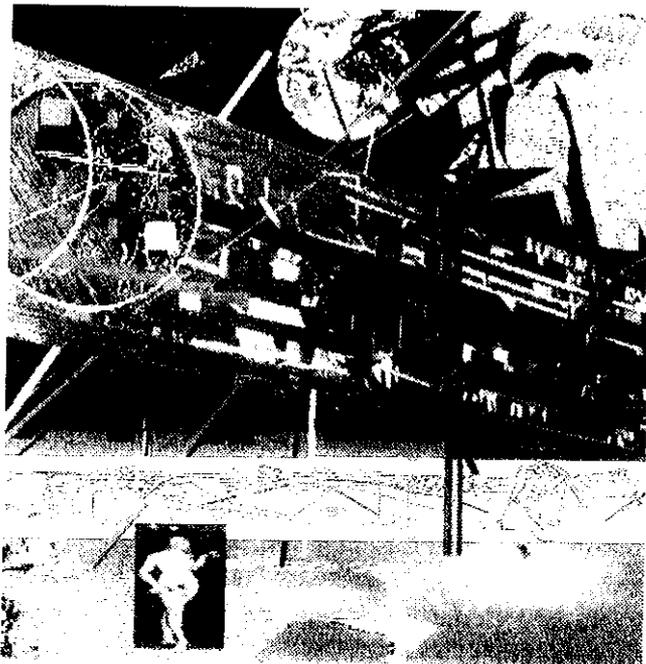
involuntariamente razão, desde que invertamos o raciocínio: o patrimonialismo (se for possível falar assim) não é apenas a forma exacerbada (e rotineiramente mecanizada) assumida pela generalização da atenção privilegiada que parece gozar tudo que consegue se apresentar como dotado de significado cultural, mas é antes a mais acabada expressão de tal generalização avassaladora, e isto por ser o seu foco original. Na medida mesma em que as grandes aglomerações urbanas acabaram reunindo o maior acervo de "bens culturais", aos quais se somam enormes estoques de valores e tradições, elas foram se tornando por isso mesmo a arena por excelência das novas estratégias a um tempo políticas e culturais. Palco onde se apresentam os mais desenvolvidos movimentos sociais, novos e velhos, onde as minorias também lutam por uma maior visibilidade e reconhecimento de seu direito à diferença, a cidade a rigor se encontra no centro dos irresistivelmente proliferantes *estudos culturais*, ainda que ela mesma não compareça como objeto ostensivo. Ou melhor, por isso mesmo: a referida mudança de registro nos debates (e respectivas providências administrativas) não só precedeu a onda culturalizante em que acabou submergindo toda a sociedade contemporânea como, a bem dizer, a vem impulsionando desde a origem, na qualidade de cena originária. Mais uma razão para se empreender o esforço crítico assinalado acima, aliás redobrado.

A "Era da Cultura"

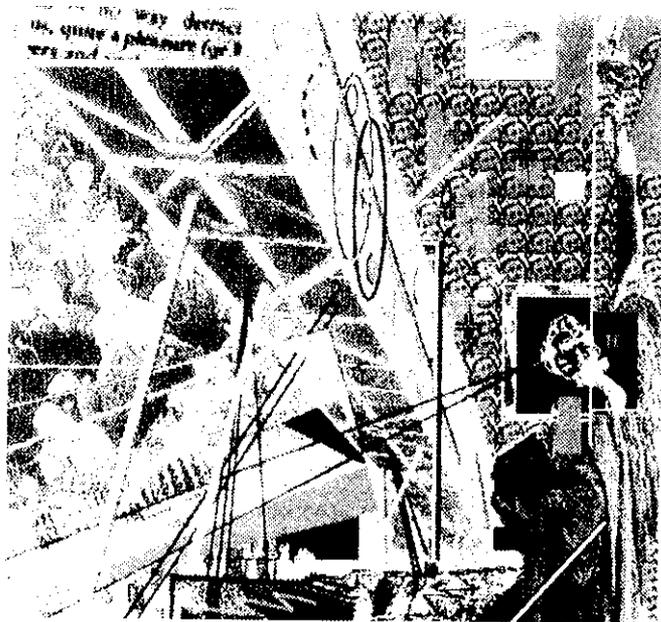
Antes de recapitularmos essa volta à cidade a que estamos nos referindo, talvez caiba um primeiro sobrevôo. Em breves traços: a que corresponde este novo estágio da sociedade capitalista contemporânea a que alguns estão chamando de "era da cultura"?

De fato, nunca se falou tanto em Cultura e seus derivados como nos dias de hoje. É bem possível que só em inglês – a língua geral do planeta – o número de revistas especializadas em questões ditas culturais já tenha atingido cifras inflacionárias. A tradicional casa editora Routledge lança atualmente uma média de dois a três títulos por semana sobre o assunto. Sem falar na ciranda internacional de colóquios e similares. Mau negócio é que não há de ser o eixo em torno do qual parece girar a tal Era da

Daniel Liebeskind,
Projeção psico-cibernética
de Berlim



com a terra - leste



com a liberdade - sudeste



com um anjo - sudoeste



cidade com detalhe
de estrutura

Cultura em que supostamente vivemos. Uma idade em que a noção de cultura se expandiu a ponto de abarcar praticamente todas as dimensões da vida social. Não há experiência ou artefato que não se apresente investido de um significado cultural qualquer, que por isso mesmo passa por instância definidora de sua natureza. Tudo é passível de associações simbólicas, possui referências a práticas e tradições locais – valores esquecidos e reativados por essa nova voga cultural, que parece querer a todo custo devolver aos cidadãos cada vez mais diminuídos nos seus direitos, materialmente aviltados e socialmente divididos, sua “identidade” (ou algo similar que o console de um esbulho cotidiano), mediante o reconhecimento de suas diferenças “imateriais”.

Tudo se passa como se o reino do espírito triunfasse finalmente sobre a matéria, empurrando um mundo dividido na direção pacificada de uma reconciliação global, ao menos no plano da imaterialidade, a começar pela dimensão predominante videoeletrônica. Trata-se obviamente de políticas compensatórias, visando à “inclusão” cultural dos excluídos social e economicamente. Ao mesmo tempo, uma tal acumulação de “capital simbólico” redundava numa expansão das instituições e num retorno material nada desprezível para os produtores culturais – sejam eles Estados ou empresas (como dizia Jack Lang, ex-ministro francês dos *Affaires Culturelles*: “A cultura é o nosso petróleo”). Os megaeventos se sucedem cá e lá. Não se consomem mais obras, mas “pacotes”, destinados a ativar o turismo cultural, inclusive sem que as pessoas sejam obrigadas a se deslocar, pois mostras e cursos passaram a ser itinerantes, a se reproduzir tecnicamente tal qual o cinema, como ocorre aliás com quase tudo, desde que adequadamente planejado para se transformar em imagem eletrônica.

E não é só do ponto de vista dos interesses financeiros que se deve avaliar o inchaço do mercado cultural (das *fine arts* aos exotismos folclóricos); no estágio do capitalismo mundializado em que nos encontramos, a “culturalização” de todas as formas de intercâmbio – social, político, econômico – faz parte das estratégias governamentais, em todos os níveis, *à direita e à esquerda*. A unanimidade é tal que se torna totalmente supérflua qualquer alegação ideológica – *ça va de soi, sans phrase...* Mas por que então – podemos voltar a nos perguntar – toda essa produção discursiva, por que nunca se falou tanto de cultura? Justamente. Mau sinal. Os discursos desses novos

intelectuais – *experts* nos mecanismos sutis das trocas simbólicas – fazem parte desse novo estado de coisas, engrenagem que não se reproduz sem o concurso decisivo dos especialistas na promoção de estilos de vida, para falar como alguns teóricos menos apologéticos. Eles são os intermediários³, os animadores, os promotores de uma nova ordem que, em princípio, de acordo com o papel de consciência crítica delegada junto à sociedade que sempre lhes coube (ao menos desde o Iluminismo), deveriam questionar. Hoje a *teoria*, na sua acepção americana dominante (bem como os “estudos culturais” que ela alimenta), foi rebaixada à condição elementar de álibi, na forma de uma tagarelice sem fim, de redundância apologética. O papel crucial desempenhado pelo momento reflexivo da instância cultural deixou de ser uma evidência oposicionista.

Em consequência, a ideologia foi passando do discurso para as próprias coisas, transformadas numa rede infinita de significações intercambiáveis, a “animar” um mercado cada vez mais exigente e diferenciado. De *supplément d'âme*, a cultura parece ter se transformado num ingrediente indispensável da governabilidade (que nada tem a ver com cidadania ou legitimidade democrática), numa nova modalidade de falso gasto público (na acepção keynesiana do termo). O cultural como “animação”, sem alma por certo, tornou-se o grande fetiche dos nossos dias. Sabemos faz tempo que nada está fora do alcance da febre do consumo, muito menos a cultura e seu prestígio, mas agora o próprio ato de consumir se apresenta sob a aparência de um gesto cultural legitimador, na forma de bens simbólicos – como se disse à exaustão: de imagens ou de simulacros. É a forma-mercadoria no seu estágio mais avançado, como forma publicitária. O que se consome é um estilo de vida e nada escapa a essa imaterialização que tomou conta do social.

Antes um direito, agora uma obrigação político-administrativa, a cultura tornou-se peça central na máquina reprodutiva do capitalismo, a sua nova mola propulsora. Conscientes disso, alguns governos, embora acossados pela crise e pela avalanche neoliberal, não titubearam, por exemplo, em restringir o orçamento do sistema previdenciário e ao mesmo tempo inves-

3. A expressão é de Bourdieu. Cf. a respeito Mike Featherstone, *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*, SP, Studio Nobel, 1995.

Museu do Louvre com
Pirâmide de Pei, 1989



tir no campo do *culturel* em expansão (de retorno seguro e rápido), fundindo publicidade e “animação cultural” (o exemplo máximo foi sem dúvida a França de Mitterrand). Mas mesmo neste campo, o da cultura pretensamente “desinteressada”, os desmontes dos Estados Nacionais acabaram se fazendo sentir e as subvenções inviabilizadas vão sendo transferidas (embora na maior parte das vezes via incentivos fiscais) para a iniciativa privada, implicada como parceira (para manter o eufemismo em voga) na manutenção desta *nova “democracia” cultural*. Sem muito esforço, diga-se de passagem, pois o empresariado, ou os financistas de plantão, já estão agora cada vez mais conscientes do papel reprodutor da cultura. O “consumo da cultura” (que, justamente por ser consumo, não tem mais nada a ver com a função de “esclarecimento” que a cultura algum tempo exerceu, ou por outra, tornou-se enfim, tal esclarecimento, um engodo de massa, como dizia uma antiga teoria crítica) é portanto um dado objetivo do capitalismo hoje, uma inércia aparentemente incontornável – *fetichismo é isso*. Responsável em última instância pela tão celebrada convergência da cultura dita superior e suas manifestações industrializadas: não há mais distância alguma entre a procura em massa por uma gratificação narcísica no ato de consumir um estilo de vida, e a atual abordagem *highbrow* da tradição cultural, pois eliminada a antiga mediação da forma que garantia objetividade e recuo crítico, um *ego* análogo ao do público *pop* assimila a “obra” como uma atividade de autotransformação, como quem adota, ou melhor adquire, um novo vocabulário com o qual se redescrever em sua identidade expandida.

É esta emergência do *culturel* administrado de forma personalizada segundo exigências de um mercado segmentado, alimentando todo tipo de manifestação cultural, dando espaço para as diferenças, que por sua vez, segundo o jargão em vigor, se intercomunicam, intercambiam, hibridizam, num amálgama indiferenciado, sem limites e sem hierarquias pré-estabelecidas, que faz com que se tenha a sensação de viver no melhor dos mundos possíveis, onde todos têm a palavra. Na verdade, a proliferação discursiva que a acompanha apenas reproduz esse mesmo fenômeno. Na medida em que, como já foi dito, a realidade tornou-se sua própria ideologia, não há mais necessidade de justificar os altos investimentos das ditas “políticas culturais”.

Voltando à cidade. No plano da vida urbana tudo se passa como se a tarefa coletiva – Estado e iniciativa privada – tivesse por obrigação reproduzir, embelezando, monumentalizando, se for preciso, o caos urbano, afinal fruto de uma organização espontânea dos indivíduos no livre exercício de seus direitos e criatividade. O processo induzido de *gentrification* vai tomando a forma mais flexível de algo que se aproxima daquilo que os antigos "propagandistas" da identidade estão preferindo chamar de transculturalismo, translocalismo, nomadismo, fronteira (não como limite fixo, mas como o que pode ser transposto, deslocado, diferido etc. – margem, *edge*), mestiçagem etc.

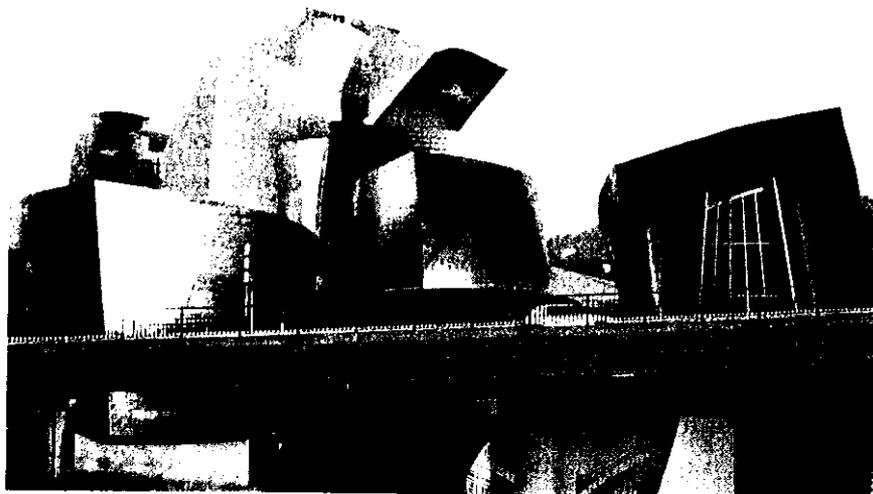
Num de seus ensaios sobre esse processo de expansão da cultura, Mike Featherstone afirma que justamente o excedente monetário (melhor dizendo, uma das resultantes do processo de financeirização da riqueza) vem sendo utilizado, desde a última década, em grande parte para "financiar a arquitetura pós-moderna, ou inflar os mercados de artes, ou ainda as formas como algumas grandes cidades ocidentais estimulam especialistas simbólicos (os novos *intelectuais* mencionados linhas atrás) a ocupar áreas urbanas em processo de recuperação (por exemplo, o Soho em Nova York), para acelerar sua *gentrification* e uma elevação geral no prestígio e no capital simbólico da cidade"⁴. Seria o caso de lembrar muito a propósito o quanto esse tipo de requalificação vem sendo aplicado em nossos centros urbanos (à brasileira, é claro: entre outros sirva de exemplo barateado o Pelourinho de Salvador, convertido em cenário para estereótipos baianos). Tais processos de *gentrification* com vistas a alterar o perfil sócio-cultural das cidades não podem deixar de suprir a demanda crescente de "bens culturais" pela camada social responsável pelas requalificações buscadas por essas mesmas estratégias de gestão urbana.

Da forma-mercadoria à forma-publicidade – seu estágio final –, assistimos pois a um recrudescimento do fetichismo, porém em chave *soft*. Um exemplo enfático desse atual estado de coisas são justamente os novos museus, que por certo não proliferam por um novo e surpreendente surto

4. *Op.cit.*, p. 61.

de amor à arte. Novamente é ao processo de culturalização da vida, concomitante ao de comodificação da cultura, a que temos que recorrer para entender o porquê do sem-número de Centros Culturais, Casas de Espetáculo e Museus (a França chegou a completar mil museus no final da década de 80, duzentos e cinquenta dos quais construídos ou ampliados no período). Exemplo enfático disso é o atual Museu de Bilbao. Lance político ou ousadia estética? Ou ainda, quem sabe, uma combinação nada inocente das duas coisas?... Não há dúvida de que assistimos, em plena desaceleração econômica e relativo desmanche do *welfare state* nos países europeus, a uma verdadeira guerra entre os Estados e talvez muito particularmente entre as cidades, na competição desenfreada para conquistar empresas e mercados (e isto não só lá), por museus, centros culturais e reabilitações urbanas interpostos. E todo este patrimônio cultural, alardeado com estardalhaço, o que exige muita imaginação de arquitetos e urbanistas, vai criando um verdadeiro *star system* mundial disputadíssimo por um mercado cada vez mais exigente.

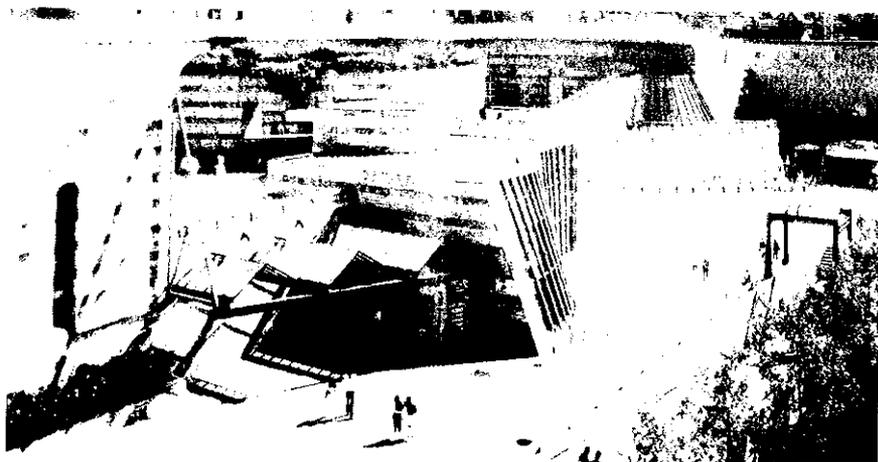
Em conseqüência, mudou radicalmente o papel exercido pelos museus nas novas fisionomias urbanas: antes domínio tradicionalmente austero e introvertido, atualmente, imagem prestigiosa e ponto de vista privilegiado sobre o mundo à volta, onde reina, diga-se de passagem, uma grande animação. Assim, repassando alguns exemplos obrigatórios: para as novas gerações, Paris é com certeza mais rapidamente associada às tubulações coloridas do Beaubourg ou à Pirâmide do Novo-Louvre – imagem esta que hoje quase tem a força do logotipo da Coca-Cola, de tanto que é utilizada em reclames publicitários, especialmente no campo da moda – do que à velha Notre-Dame ou à Torre Eiffel. Bilbao nunca foi tão comentada – como tudo se deu? Há poucos anos, o diretor da Fundação Guggenheim convenceu o prefeito da cidade a construir um museu cujo edifício pudesse identificar a capital basca como a Ópera em Sidney – para tanto ninguém melhor que o extravagante Gehry que criou, como ele mesmo diz, algo como uma flor de aço a emergir do rio Nervi – 100 milhões de dólares, mais de 30 000 m², 70 m de altura, a esperar que a Fundação administre o acervo e o enriqueça com as suas coleções itinerantes (que já não tinham mais onde ser abrigadas), atraindo turistas e trazendo dinheiro. Negócios de parte a parte. Enquanto 70% da popula-



Frank Gehry,
Museu Guggenheim,
Bilbao, 1997



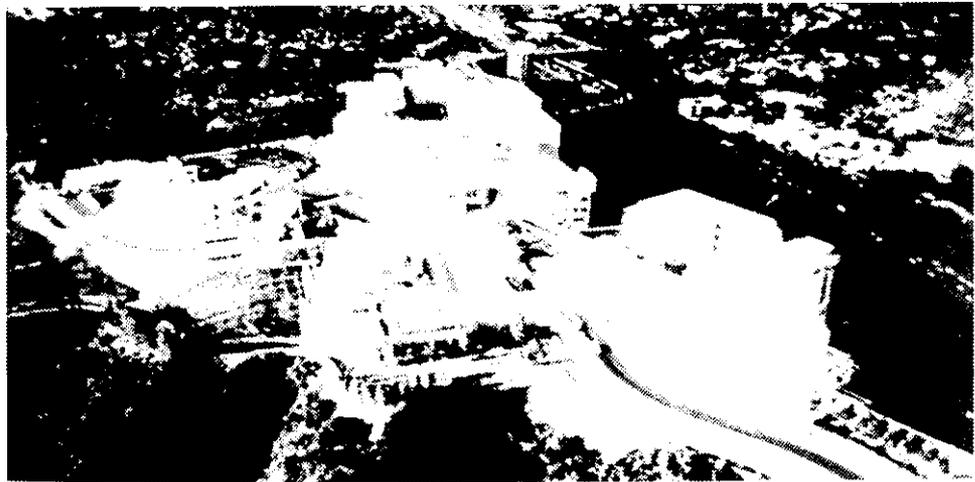
James Stirling *Nova Galeria*
Estatal, Stuttgart, 1977-82

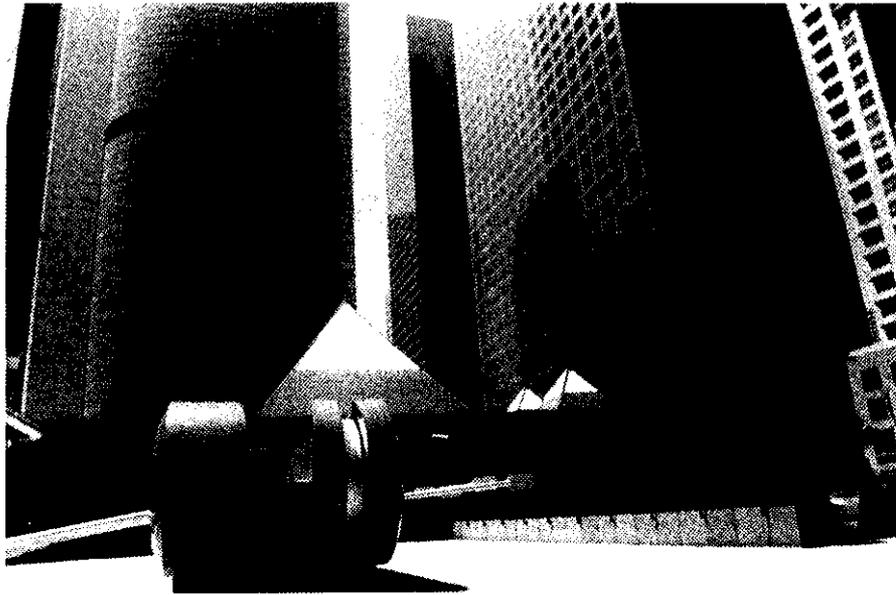




Mario Botta, *Museu de Arte Moderna*, São Francisco, 1995

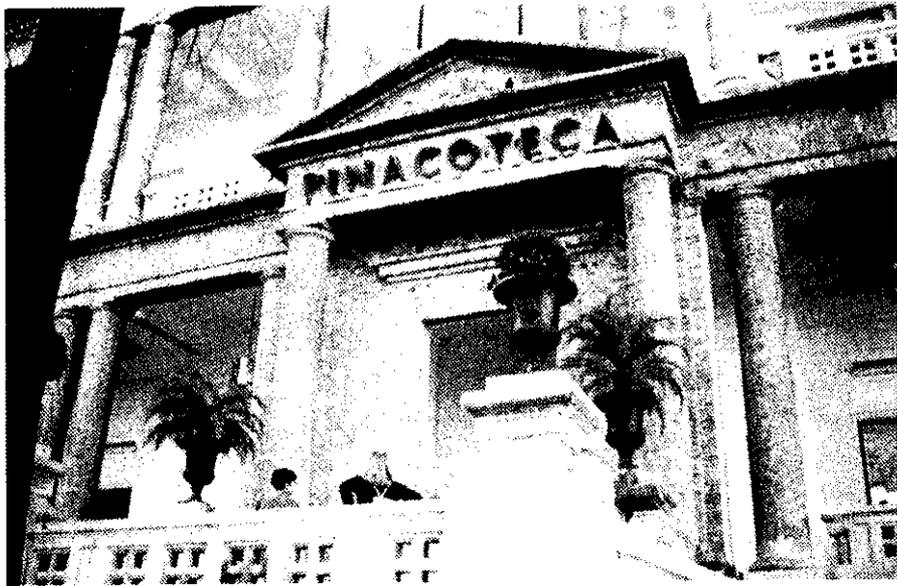
Richard Meyer, *Fundação Getty*, 1989-1997



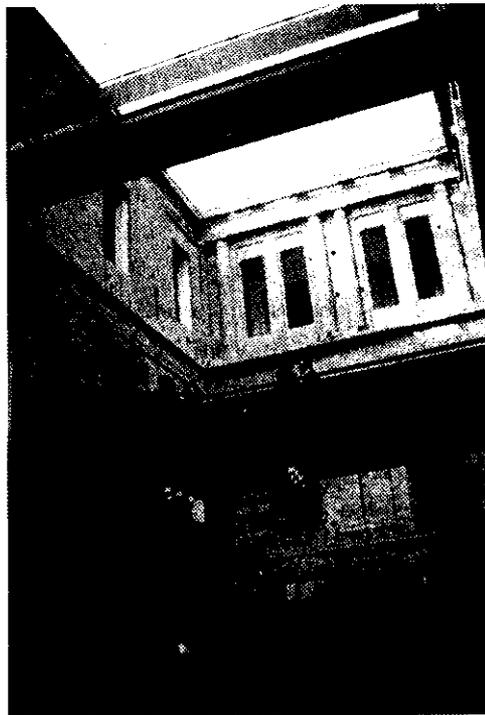


Isosaki,
Museu de Arte Contemporânea,
Los Angeles, 1986





*Pinacoteca de São Paulo, reformada
por Paulo Mendes da Rocha, 1998
(detalhe da nova fachada e interior)*



ção desaprova a iniciativa, Gehry se vangloria de sua *performance* (tanto faz se se trata do Disney-Hall ou do museu de uma das mais conturbadas regiões da Espanha – parte de seu parque industrial foi desmontado na década passada). Sabemos que lá mesmo houve precedentes bastante louvados pelos novos teóricos e gestores urbanos de plantão: Barcelona, em pleno embalo pré-Olímpico, conseguiu trazer o mais disputado dos arquitetos contemporâneos para projetar um “moderníssimo” Museu de Arte Moderna no Bairro Antigo – Richard Meyer, autor de vários outros museus e que ousou imaginar uma Acrópole para Los Angeles (quem diria): a Fundação Getty. Aliás a “desumana” cidade da Califórnia vai somando pontos nessa “requalificação” cultural do entorno, da Biblioteca e do Museu da Aeronáutica de Gehry ao Museu de Arte Moderna de Isosaki. Mario Botta conseguiu deixar a sua marca na cidade mais carregada de imagens postais – São Francisco. A sonolenta Ottawa, até recentemente identificada pela forma gestáltica mais em evidência – sua eclética catedral de gosto duvidoso –, hoje pode vê-la reproduzida em uma moderna caixa de vidro espelhada, na outra margem do rio: o novo Museu Nacional. E os exemplos não param por aí. Não esqueçamos que Trafalgar Square está hoje enquadrada por um enorme cenário, ou melhor, um grande telão: a National Gallery, estendida até o outro lado da praça – obra justamente do arquiteto *pop* americano, Robert Venturi. Frankfurt oferece uma rua inteira de museus, às margens do Main, ao turista que seguramente também pouco conhece de Stuttgart além da “máquina” colorida de James Stirling. Sem falar na cidadezinha de Mönchengladbach, na Alemanha, que se transformou num lugar de romaria desde que Hans Hollein construiu no alto de uma colina um dos mais festejados museus pós-modernos, com todo o repertório arquitetônico de uma minicidade – o que valeu ao arquiteto algumas outras encomendas aparatosas, entre os quais uma intervenção no museu de Teerã. Mas o museu da pequena Mönchengladbach ainda pode enganar como contrafação do clássico idílio alemão. Já o de Bilbao, por exemplo, que abraça com sua torre a auto-estrada que atravessa o rio, incorpora, em sua extravagante cenografia, a mais obscena (no sentido técnico que a palavra ganhou depois dos escritos de Baudrillard) efigie dos tempos modernos: a circulação (a bem dizer abstrata) de veículos a toda velocidade.



AIC Arquitetura,
Teatro Alfa Real,
SP, 1996-98



Albino & Gasperini,
Credicard Hall, SP
(projeto, 1997)



Aliás, como por contaminação, as próprias cidades foram se transformando em museus: estetização da vida urbana encenada nesses novos “espaços públicos”, para a qual até mesmo as nossas administrações mais conservadoras têm se mostrado “sensíveis” (e nem poderia ser de outra maneira). Estava pensando em Salvador, com seu Centro velho devidamente higienizado, embelezado e policiado (por isso mesmo elevado a ponto máximo turístico-cultural brasileiro), mas poderia ser outra cidade qualquer do Brasil, por exemplo, São Paulo: não poderíamos deixar de nos pôr *à la page*, tratamos de substituir o velho Viaduto do Chá por um cartão-postal mais ao gosto do dia; pintamos de vermelho vivo os pilares de mais um paralelepípedo de vidro da av. Paulista, não por acaso o Museu de Arte de São Paulo, dando ao mesmo tempo dignidade ao mundo dos negócios, a nossa *city* (ao menos por enquanto); simultaneamente planejou-se uma ampliação deste mesmo Museu noutra ponta da cidade, na Galeria Prestes Maia, que, alterando suas funções e freqüência, há de contribuir para a empreitada – um pouco tateante – de recuperação do Centro, tanto quanto a transformação do tradicional Correio Central em um lugar de atividades multiculturais; por seu turno, o Museu da Escultura, construído nos Jardins, um bairro nobre, evitou a deterioração que poderia advir com a construção no mesmo local de um *shopping center*; sem contar que a nova Berrini-Faria Lima também terá direito a sofisticados equipamentos culturais, como o Credicard-Center; e assim por diante.

Volto a pôr no foco o enunciado de nosso assunto: a pretensa “apropriação simbólica” via encenação das diferenças, patrocinadas pelas políticas patrimoniais e culturais dos governos e outras entidades locais, tanto quanto o propósito de acertar contas com o esteticismo e a “frivolidade” das pós-filosofias contemporâneas, cujo “texto” pretende com involuntária razão “apenas” reproduzir esse mesmo processo indefinido de desdiferenciação cultural.

Em Busca do Lugar Perdido

Esboçado esse quadro geral, recapitulemos brevemente aquele processo de deslocamento do enfoque sobre a cidade do qual partimos: mudança que inicialmente se deu como forma de *resistência* ou antídoto às

patologias urbanas, mas que hoje, na maior parte dos casos, se não me equivoco, sobrevive como mera estetização dessas patologias. Aliás, não passam na verdade de estratégias que alguns preferem chamar de “asseguradoras”, adotadas num momento em que a administração cultural tornou-se o instrumento máximo de ação política, ou melhor, o sucedâneo desta, como forma de administração dos conflitos sociais.

Num primeiro instante, no imediato pós-guerra, seja como reação à modernização predatória que se consumava nos Estados Unidos, seja como esforço de recuperação das antigas cidades européias, igualmente destruídas, só que pela guerra, somados à necessidade de refazer o tecido social através da reativação da memória e dos valores locais visíveis tanto nos monumentos comemorativos quanto na arquitetura vernacular, começaram a surgir novas concepções arquitetônicas e urbanísticas que só aos poucos acabaram se firmando como alternativa (nem sempre definitiva) ao conceito de planificação global, ou aos modelos abstratos de reorganização da cidade, tanto quanto ao *International Style*. Valorizando os monumentos ou tentando aglutinar uma série de objetos desconexos (entre os quais, em geral, edifícios monumentais, sedes do poder local, prédios administrativos etc.), de forma a constituir um lugar de pregnância significativa, de comunicação imediata, forte, algo como um *coração da cidade* a revitalizá-la, o que boa parte dos dissidentes do chamado Movimento Moderno – de Giedion, Rogers, Sert, do grupo inglês MARS, dos CIAMS de Brigwater (1947) à formação do Team X (1956) – visava era, de alguma maneira, reativar a idéia mesma de “cidade” para os seus habitantes, recriar algo como uma *res cívica*. Fatos urbanos memoráveis que deveriam propiciar aos moradores de uma mesma cidade a oportunidade de reatar com formas de vida social desativadas, reanimar por esse modo uma vida pública não mais possível em meio ao caos urbano ou às novas cidades, justamente sem alma.

Na seqüência, o reconhecimento da impossibilidade de recompor o tecido urbano e social a partir de tais estratégias levou arquitetos e urbanistas a buscar outras soluções, tentando deter a deterioração das cidades, mas já então não mais com a pretensão de recriar um *core* – o que, no limite, reproduzia as ilusões modernistas de reorganização da vida social via

reordenação global da cidade; sem contar que a ênfase nos monumentos acabava por querer restabelecer uma dimensão aurática das coisas que há muito a vida moderna inviabilizara (como já mostrava Benjamin desde os anos 30), numa sacralização do urbano que, no fundo, não passava de mera sublimação de conflitos insolúveis, ou de simples encenação de uma vida em escala pública. Sem abandonar entretanto essa operação de salvação da cidade, surgem assim outras tantas propostas alternativas que, em geral, obedecendo a uma palavra de ordem semelhante à que presidira o surgimento das filosofias da existência – “rumo ao concreto” – pretendiam abandonar o ponto de vista abstrato e totalizador. Tratar-se-ia de uma volta à cidade de tipo muito especial, que concebesse toda a arquitetura da cidade como *forma-lugar*, valorizando portanto a cidade comum, partindo da casa e do bairro, tanto quanto das formas vernaculares – valorizando o contexto, qualquer que fosse – e não apenas os lugares nobres ou a arquitetura áulica. Num certo sentido mantinha-se o caráter prosaico da Arquitetura Moderna, sem persistir na ênfase da funcionalidade, standardização e outros preceitos modernos, especialmente o da tábula rasa – era a própria fé na modernização que se achava abalada e que abria caminho para toda a sorte de retorno: ao passado ou ao artesanal, ao popular e assim por diante. Surgiram os contextualismos das mais variadas colorações, em que se combinavam existencialismo e estruturalismo, lingüística, antropologia e historicismos de tinturas marxistas ou revivalistas. Tudo isso compoñdo uma espécie de aspiração à vida social em modelo reduzido – veicidade compensatória que até certo ponto se alimentava de uma nova ideologia da *intimidade*, à procura de uma outra sociabilidade burguesa sobre a qual se apoiar.

É preciso rever os termos daquele debate dando o devido desconto ao preço pago às idéias dominantes, sem esquecer, no entanto, o quanto os seus termos não se resumiam a simples confusão conceitual ou terminológica, mas traziam a marca da época, ou seja eram resultado, como toda a discussão teórica da qual participavam, de um campo mutável de forças que lhes dava sentido. No fundo tratava-se de *um momento de transição* para uma nova etapa do capitalismo em que as próprias noções de espaço e tempo, de história ou de sujeito começavam a entrar em crise sem que algo muito claro surgisse como alternativa, inclusive do ponto de vista dos novos



Aldo Rossi, *Teatro do Mundo*, ao lado da Igreja San Giorgio, Veneza, 1979-80

rumos do capitalismo. Em consonância, a cidade passava a ser vista como uma rede de relações diacrônicas e sincrônicas, como *lugar*: corte estrutural de espaço e tempo, condensação simultânea de vários tempos e valores históricos. Na definição de Rossi, “fato singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão topográfica e por sua forma, por ser sede de vicissitudes antigas e modernas, por sua memória”⁵. O lugar, nesta acepção, se cristaliza por assim dizer impregnando, circunscrevendo um espaço determinado – qualificando-o ao convertê-lo num fato único, sobrecarregado de sentido (histórico, psicológico etc.), de camadas de significação que ultrapassam o seu ser bruto imediato. São portanto significados em grande parte coletivos, como lembra Rossi (não se pode esquecer contudo que ele ainda privilegiava, apesar das ressalvas, os monumentos – a que chamava de fatos urbanos primários).

Desse ponto em diante, a discussão passava inevitavelmente à questão tipológica, ou seja, às invariantes arquitetônicas ao longo da história e suas relações com a morfologia urbana, numa palavra, com a configuração do lugar. Gregotti, por exemplo, outro dos arquitetos italianos empenhados na época numa “ressemantização” da cidade, imaginava a arquitetura, segundo o conceito que utilizava, de “lugar simbólico”, como “sedimentação histórica”. Nessa direção, contrapondo-se à noção de história dos mestres do Movimento Moderno, interpretava-a como uma espécie de escavação rumo aos estratos ocultos de um fenômeno de superfície, justamente uma quase suspensão do movimento histórico, reduzido a “uma série de configurações sucessivas”, como vinha propondo o estruturalismo. A esta orientação, o arquiteto sobrepunha reminiscências do historicismo (o lugar, “enquanto decisão de destinação”), as quais, tudo bem pesado, não deixam de ter o seu propósito, pois na ausência de uma progressão cumulativa, conta apenas a relatividade do fenômeno localizado como soma de instantes incomensuráveis de uma intriga histórica singular. Daí a ênfase no lugar-suporte⁶.

A aspiração pelo “concreto”, a que me referi há pouco, exprimia na verdade *os dois lados de uma alternativa* que conviviam na época, e que eram

5. *La Arquitectura de la Ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p.189.

6. Cf., *O Território da Arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 1978.

por assim dizer complementares, e não só nas teorias sobre a cidade. O estruturalismo navegava *a favor da corrente modernizante* – portanto, nada mais estranho ao seu espírito do que ressemantizar o que quer que seja. A cidade não seria exceção e, no entanto, servia de base teórica, especialmente na sua versão antropológica, para as teorias do lugar, cujo halo culturalista não deixava de ser uma *reliquia pré-capitalista*. Ocorre que esta também tinha sua razão de ser, se é verdade que a expansão da racionalização capitalista carrega consigo um foco de irracionalismo a um tempo compensatório e estrutural e que se manifesta principalmente nas suas crises cíclicas. Não por acaso o estruturalismo combinava esses dois elementos, positivismo e transgressão.

Contudo – aqui o paradoxo maior dessa tendência de repensar a cidade como *lugar* ou conjunto de lugares, como repertório simbólico diretamente associado a vivências da “comunidade” local, ou como sedimentação de valores grupais acumulados no tempo –, os teóricos do lugar tinham em mente uma estratégia de resistência. Na verdade, sua obsessão pela arquitetura da cidade como “forma-lugar” resultava de uma consciência aguda das patologias da cidade moderna e expressava a vontade de corrigi-las mediante a recomposição de um vínculo orgânico que o deserto moderno desfizera. Só aos poucos foi-se explicitando o que havia de ideológico naquela virada polêmica (não no sentido convencional do termo, meramente apologético, mas em grande parte naquele utilizado por Marx na *Ideologia Alemã* – título sob o qual visava não os representantes do atrasado *status quo* alemão, mas justamente o pensamento mais avançado na Alemanha da época e que, no entanto, encarnava uma falsa alternativa radical, mais ou menos como fará mais tarde Lukács, ao ressaltar o momento afirmativo da *apologia indireta*, como preferia dizer das vanguardas artísticas). Aliás, originalmente funcionou como um princípio ativo de transformação nada desprezível, mas cujas implicações só vieram a se manifestar na medida mesma de sua concretização.

A Nova “Intimidade”

Num certo sentido, vistos à distância os anos 60 e 70, a razão parece ter estado com o duvidoso Robert Venturi ao propor uma arquitetura da comu-

nicação e não do espaço, como sempre fora definida⁷. Criticando a obsessão dos colegas pela adoção de soluções urbanísticas tradicionais, como as praças com os seus *genius loci*, Venturi defendia a generalização do modelo das ruas comerciais cheias de anúncios luminosos, portanto, uma arquitetura impura, simbólica, de comunicação vigorosa e imediata, que recorresse a símbolos e sinalizações de fácil decodificação – ao contrário da Arquitetura Moderna, expressiva pela forma –, com o que já assumia, de modo muito explícito, a transformação da arquitetura em arte(?) de massa: forma-mercadoria no seu estágio apoteótico de *advertising* e derivados. Ao mesmo tempo, essa nova versão da vida urbana era vista como a contrapartida de um refluxo do indivíduo para o interior doméstico, diante de sua televisão, único meio de contato com o mundo externo, acrescido evidentemente do automóvel – espécie de cápsula sobre rodas dirigida por um computador, enquanto a paisagem à volta parece se desenrolar como as imagens num monitor de TV. Assim, de um lado, a casa, de outro, as *strips* – das ruas de comércio às grandes vias a serem percorridas a toda a velocidade com seus *outdoors* e placas ou símbolos indicativos, em geral de lugares e produtos a serem consumidos. Entre o microespaço da sala e o hiperespaço das grandes auto-estradas a diferença seria apenas de escala, em ambos os casos não se trataria exatamente de lugares de estar, mas de circular.

Circulação geral de imagens, com a leveza abstrata da correspondente circulação mercantil, só que agora por assim dizer desconectada de qualquer ligação com o mundo concreto da produção. Proliferação de signos auto-referentes, justamente o tão decantado mundo do simulacro, na versão de seus ideólogos. Na época, afirmações como a de Venturi soavam como uma consagração, no mínimo cínica, da sociedade de consumo, um pouco à maneira dos artistas *pop*. Sabemos hoje que era o primeiro capítulo de uma tendência que se tornaria francamente hegemônica, tanto na prática quanto na proliferação discursiva acerca da arquitetura da cidade. O modelo do arquiteto americano vinha do mundo da publicidade, tomava como modelo Las Vegas, consagrava o *styling*, retirava a arquitetura e a cidade definitivamente do domínio das *fine arts* ao mesmo tempo que tra-

7. Cf. Robert Venturi e Denise Scott Brown, *Aprendiendo con Las Vegas, el Simbolismo Olvidado de la Forma Arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.



Robert Venturi e John Rauch,
Centro Commercial Merbist.
California City, 1970

e Casas Wislocki e Trubek,
Nantucket Island, 1971

zia o universo prosaico da mercadoria para o campo estético. Tudo se equivalia nesse universo de imagens postas em circulação.

Em contrapartida, seus adversários reivindicavam espaços de vida pública no mais das vezes em termos de reativação de ideais comunitários – o que, na verdade, em vez de uma reminiscência do mundo tradicional erigida em instância crítica dos traumas da modernização, não passava de uma atrofia da hora presente: os novos ideais de comunidade exprimem uma fobia ultramoderna, o temor da vida civil ativa, contaminada por sua vez pelo vírus da “intimidade” (como foi amplamente exposto por críticos da cultura como, por exemplo, Richard Sennet ou Christopher Lash). Aparentemente opostas, portanto, estratégias como a de Venturi e a dos defensores da cidade-lugar acabarão por coincidir: o arquiteto americano não deixava de ser um contextualista à sua maneira e as teorias do *lugar* acabaram se revelando outras tantas modalidades de reforço da fragmentação urbana e de sublimação da ausência de vida pública numa política de *neighbourhood*. No caso do arquiteto americano, a lição de “modéstia” e realismo também vem das ruas, entretanto não se aprende a mesma coisa em Las Vegas e Bolonha (o grande exemplo de arquitetura contextual e de política patrimonial dos dissidentes europeus): num caso é o *strip*, a rua americana de comércio que impõe à arquitetura a lei do *pop*; no outro, como vimos, as questões tipológicas e morfológicas brotam da consciência polêmica de *appartenenza* a um “lugar”. A convergência final das duas visões que pareciam partir de pontos de vista antagônicos é a prova mais cabal do que se vinha observando a propósito do campo de forças materiais que comandam o atual discurso urbano, que por sua vez faz parte também de seu processo de reprodução.

Ao se querer restituir à cidade a sua dimensão cívica, há pois que se atentar para o fato de que o declínio do homem público⁸ e o correspondente alargamento da esfera privada – porém desfigurada como intimidade narcisista – está na origem da maior parte das patologias urbanas. Nos termos do nosso problema: na mesma proporção em que se consolida a sociedade de massa, aumenta o domínio privado, mas entendido agora como o domínio daquilo que Adorno chamava o *falso imediato*. O que se vê

8. Título de um livro de Richard Sennet de 1974.

é a crescente indiferenciação entre os espaços: o do âmbito doméstico e o do exterior, igualmente sujeitos à temporalidade da circulação das imagens, ou seja, homogeneizados pelo mundo do *marketing*. Em pouco tempo o desenlace dessa mutação se fará sentir, começando no plano da fraseologia de moda repertoriada no início deste estudo-recapitulação, pois foi o pós-estruturalismo que se encarregou de estilizar e justificar as práticas auto-denominadas dispersivas, descentradas etc. – exacerbação da individualidade como perda da subjetividade (por isso mesmo sociedade narcísica), morte do Eu, enfraquecimento da vontade, ao mesmo tempo que refluxo para o âmbito individual, comandado por uma lógica da intimidade e assim por diante. Não espanta que um fenômeno similar ocorra com a cidade e suas transformações.

Nesse particular o próprio Habermas, à época (início dos anos 60), já se dava conta do problema (e não vem ao caso agora a avaliação, a nosso ver equivocada, que fará acerca da responsabilidade da Arquitetura Moderna neste capítulo crucial), pois achava que não era mais o caso de alimentar ilusões quanto ao complemento urbano de uma possível esfera pública que pudesse voltar a existir. Ou seja, o mundo de vida exigido como suporte e alimento da esfera pública a ser recomposta na contracorrente do capitalismo avançado já não podia contar mais com a forma outrora abarcável da cidade. As aglomerações urbanas haviam deixado de corresponder ao conceito de cidade; nelas predominam as conexões funcionais não-configuráveis, sem a visibilidade do lugar público, incomensuráveis portanto com a clareza da autocompreensão prática que caracteriza um mundo de vida. (Resta saber onde Habermas irá buscar apoio social para a sua esfera pública pós-burguesa – certamente não naquilo que ele mesmo denuncia como “o fetiche de uma presença comunitária”.) Para ele, a demanda de um “lugar” como configuração plástica de um mundo de vida público faz parte portanto do elenco das ideologias da infracomplexidade – o lugar do espaço público já não pode mais alcançar uma *presença* esteticamente apreensível, como parece ser o programa da maior parte destes arquitetos, hoje englobados na denominação genérica de “contextualistas”⁹.

9. Cf. Habermas, *A Mudança Estrutural da Esfera Pública*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

E no entanto todo o pensamento mais avançado foi nessa direção e continha um momento crítico inegável. *É essa a ambigüidade de nascença desse processo de culturalização da cidade* em que as relações econômicas ou de poder se transvestem de diferenças culturais a serem preservadas ou cultivadas, como forma de resistência a um tipo de modernização capitalista que, justamente, descaracteriza a diversidade através da expansão de um mercado governado pelo princípio da reprodutibilidade em série, padronizada, estandardizada e assim por diante. Ao mesmo tempo, a intermediação produtor-consumidor via mídia já evidenciava uma metamorfose que seria no mínimo precipitado identificar, à maneira de Habermas, como uma mudança de paradigma – do Trabalho para a Comunicação –, mas na qual certamente a unidimensionalização da cultura e a utopia da aldeia global já era mais do que mera estratégia cultural (no seu sentido tradicional), a rigor já era *o amálgama que do seu lado a esquerda também começava a fazer, embora em nome da cultura no plural*, especialmente das ainda nebulosas futuras minorias – sobressalto social que culminará nas barricadas de 68, cuja pretensão, como é sabido, era deflagrar uma Revolução Cultural que pusesse a imaginação no poder.

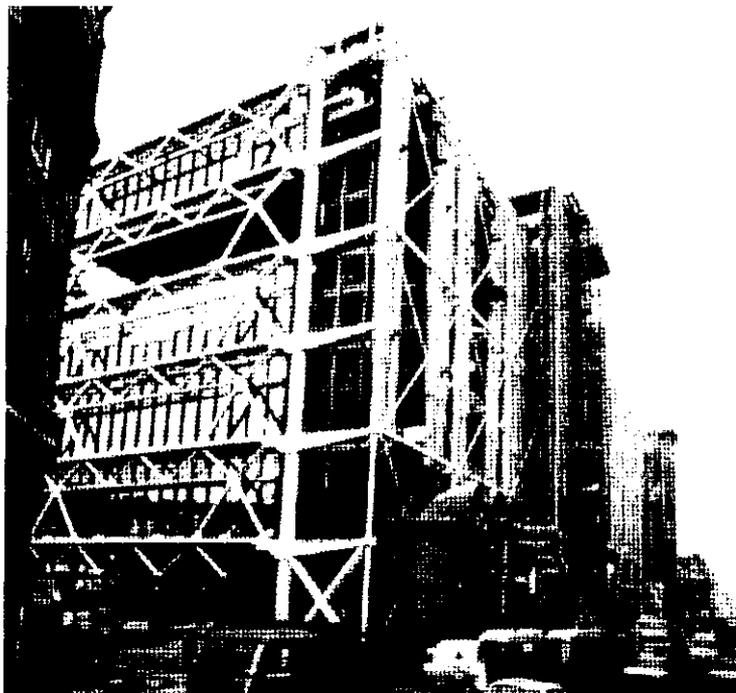
Em boa parte o fenômeno da *animação cultural*, que chegou a se transformar numa atividade profissional reconhecida, nasce nessa conjuntura ambígua, encontrando precisamente no Beaubourg e congêneres sua expressão máxima. Pompidou, no fundo, atendia a uma demanda que se desencadeou a partir de maio de 68 – reivindicações que surgiram naqueles anos e que foram tomando conta da cidade. A mencionada multiplicação de museus e centros culturais configura a dimensão mais tangível dessa resposta por assim dizer arrancada graças à pressão tumultuária dos movimentos antifordistas cristalizados na esteira de 68; ao mesmo tempo em que refletia a imagem prestigiosa dos governantes-mecenas, empenhados na difusão das luzes: *cultura para todos* – palavra de ordem à qual, anos mais tarde, dourando a pílula, o *staff* de Mitterrand acrescentaria o suplemento social-democrata da cidadania restaurada. Num encontro que obviamente ninguém marcará, os caminhos do *establishment* e dos mais refratários dissidentes acabavam se cruzando em nome da *redenção social pela cultura*, pairando esta última numa espécie de limbo de abrangência indefinida, dos bens museificados aos estilos de vida elaborados como direito ao exercício da diferença social.

Estamos portanto às voltas com um duplo movimento: no âmbito mais específico do pensamento e da prática projetuais voltados para a arquitetura da cidade, o enfoque contextualista; este, por sua vez, vinha ao encontro de um processo mais geral de culturalização da vida social que justamente poria em cena a assim chamada Cultura da Cidade e suas respectivas políticas. Convergência em que o ideário de resistência daqueles dissidentes acabou se transformando, sem nenhuma violência, em lugar-comum. Mudava o objeto e com ele o seu enfoque. É justo que perguntemos: exatamente quando? E se soubermos determinar a hora histórica, alguma coisa saberemos do rumo e das razões da mudança. Quando exatamente principiou a Era da Cultura?

Não deve ser por acaso que em quase todas as periodizações e mapeamentos da transição da cultura do alto modernismo para a atual lógica cultural, cuja dominante vem a ser justamente uma nunca vista funcionalidade da cultura, os anos 60 sejam centrais (embora se divirja quanto à data exata em que começaram e acabaram aqueles anos). Foi quando novos "sujeitos", como o colonizado, a raça, a marginalidade, o estudante em estado de secessão, foram assumindo o primeiro plano da luta política. Numa palavra, a partir da autodeterminação antiimperialista, externa e interna, estava traçada a rota das *identidades*, coletivas ou não, mas em nova chave, a saber, entre psicológica e cultural. Nada que à primeira vista a teoria social clássica (marxismo inclusive) pudesse contemplar. Lugar vago portanto para novas fabulações teóricas.

Registremos a opinião de Fredric Jameson sobre aquele interregno em que se decidiu a sorte ideológica dos dissidentes do sistema – no nosso caso, o antifordismo do regionalismo em todas as suas cambiantes¹⁰. Naquela década (*lato sensu* – mais precisamente, de 57 a 72), a expansão do capitalismo em escala global teria produzido uma imensa liberação de energias sociais e, simultaneamente, algo como um *surplus* de consciência: terceiro-mundismo, regionalismos, movimentos das minorias, revoltas

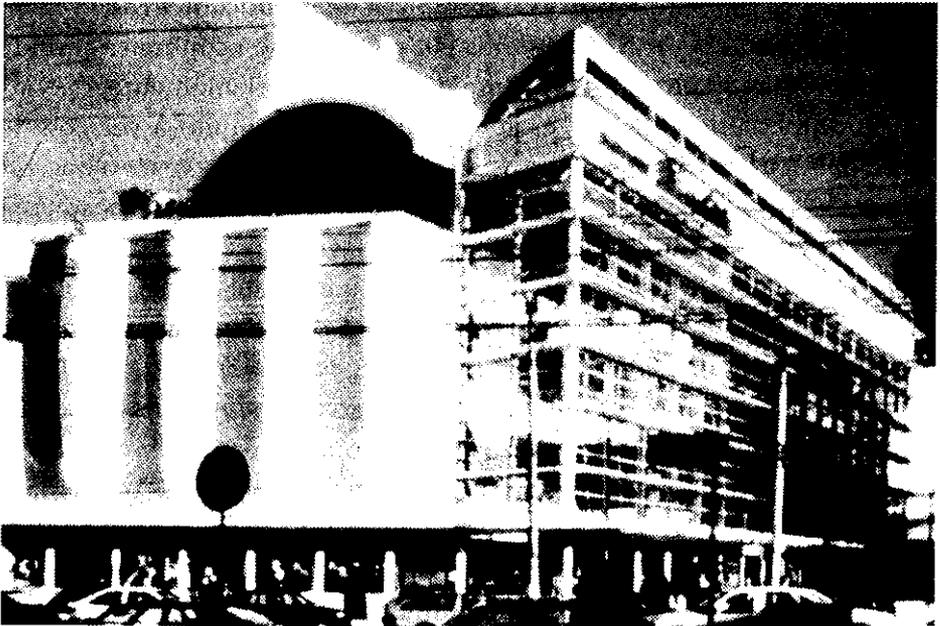
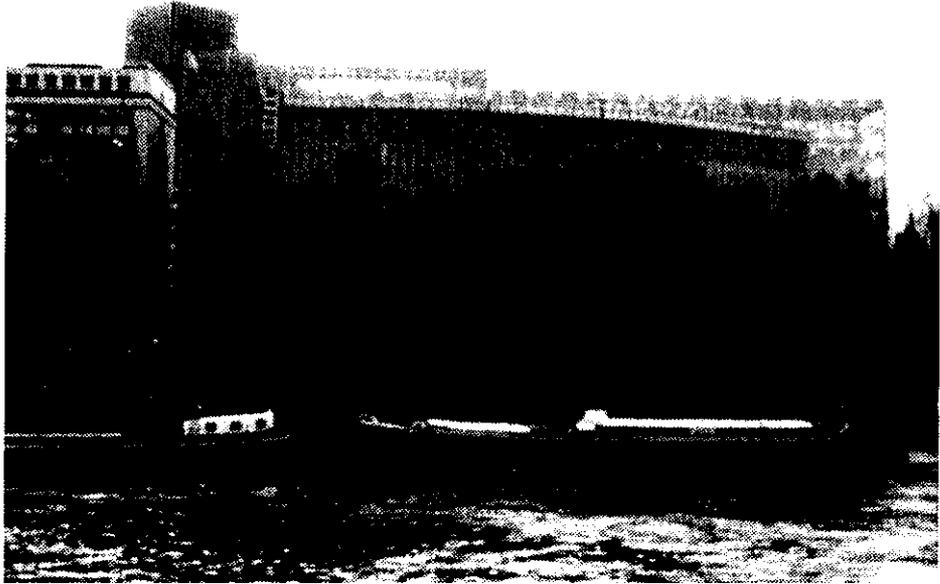
10. Cf. Fredric Jameson, "Periodizando os Anos 60", in Heloisa Buarque de Hollanda (org.), *Pós-modernismo e Política*, RJ, Rocco, 1991, pp. 81-126.



Rogers e Piano,
Beaubourg, 1977

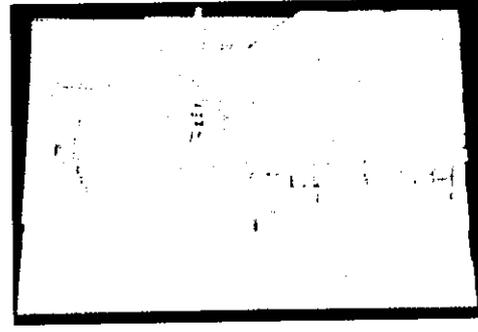
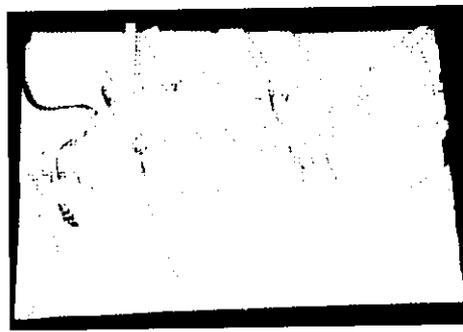
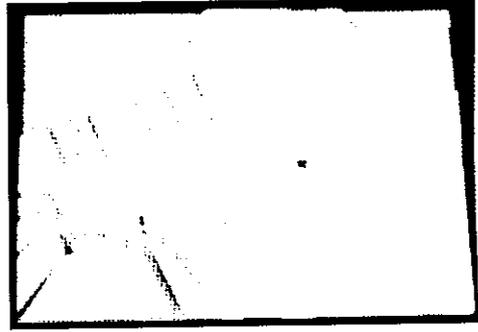
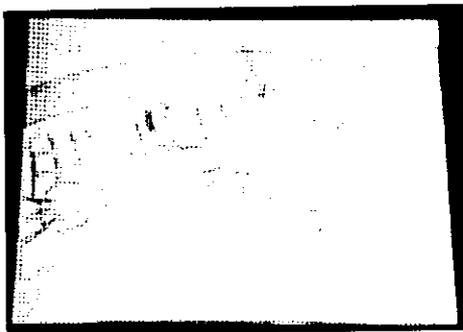
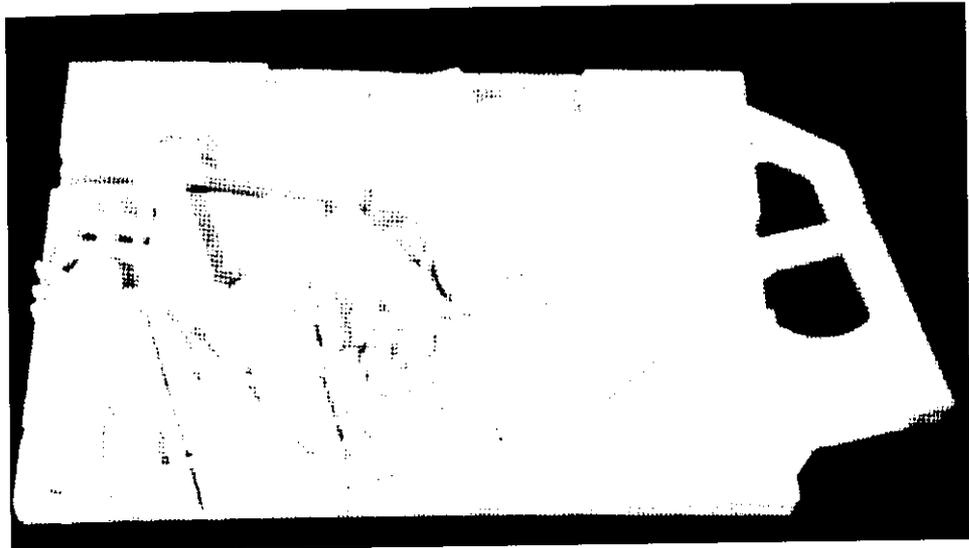
(página ao lado):
Jean Nouvel, *Instituto do Mundo Árabe*
(IMA), 1987 (acima)

e Paulo Brima e Roberto Cerqueira Cesar,
Ática Shopping Cultural, 1997 (abaixo)



estudantis etc. Daí o sentimento generalizado de que então tudo era possível. Ocorre que aquele “desatar global de energias” foi o exato contemporâneo de um processo em que as últimas zonas remanescentes de pré-capitalismo, espaços internos ou não, foram invadidas, colonizadas e submetidas à forma-mercadoria, do Terceiro Mundo ao inconsciente bombardeado pela indústria cultural. Vista retrospectivamente, aquela descolonização momentaneamente objetiva provou ser uma ilusão histórica, daí a ambigüidade de que falávamos: uma tal miragem possuía de fato um conteúdo de verdade, tanto é assim que a partir de meados dos anos 70 (quando finalmente termina a década de 60) e ao longo dos 80, assistiremos a um esforço em escala mundial para proletarizar todas as forças sociais liberadas que conferiram àquela década fantástica sua energia; por outro lado, não é menos verdade que a referida miragem libertária só se explica em termos do movimento e do jogo superestrutural tornado possível pela transição de um estágio sistêmico para outro – hoje falaríamos da passagem traumática do fordismo para o atual capitalismo desorganizado, de sorte que aqueles anos foram, nesse sentido, “uma imensa e inflacionária emissão de crédito superestrutural, um abandono universal do referencial do padrão-ouro, uma impressão extraordinária de significantes cada vez mais desvalorizados; com o fim dos anos 60, com a crise econômica mundial, todas as velhas contas infra-estruturais voltam então lentamente a pesar”.

A ambivalência de que estamos tratando tem muito a ver com isso tudo, pois não há dúvida de que estamos testemunhando agora o baixar da poeira levantada por aquela agitação fantasmagórica. É o que se pode deprender, no plano da fabulação teórica, das aventuras estruturalistas do *signo*, recontadas por Jameson. Nelas, nosso autor relê em filigrana os primeiros capítulos inaugurais da Era da Cultura: o modo pelo qual a autonomia auto-referente e livremente flutuante da cultura engolida pelo *significante* vai objetivamente se convertendo em algo como um estereótipo hegemônico da prática simbólica na sociedade, consagrada de vez quando não parecia mais possível nem desejável manter vivo pelo menos um fantasma de referência, como “um lembrete espectral” do lado de fora. O mais importante porém é que esse processo de rarefação ou evaporação do referente cultural redundou num encurtamento tal das distâncias que a cultura, por assim dizer, passou a se reproduzir em estado bruto. Aqui o *grau*



Peter Eisenman, Projeto
para o centro de Roma, apresentado
na Trienal de Milão de 1987

zero da Era da Cultura, a cuja apoteose estamos assistindo: “Com o eclipse da cultura como espaço ou esfera autônoma, a própria cultura recai no mundo, e o resultado não é o seu desaparecimento, mas a sua prodigiosa expansão, a ponto de a cultura tornar-se coextensiva à vida social em geral: agora todos os níveis tornam-se ‘aculturados’ [...] *tudo afinal tornou-se cultural* (grifo nosso)”. Este o *pendant* do capital fictício de que se falava há pouco, a moeda bruta, abstrata, sem lastro ou referente, enfim, a apoteose do fetichismo. Ou, como diz o próprio Jameson, “o derradeiro referente ao que o balão da mente estava atado é cortado”. Ao mesmo tempo, “o esfacelamento do signo em pleno ar determina a queda numa realidade social agora absolutamente fragmentada e anárquica; os cacos da linguagem (os significantes puros) recaem de volta no mundo, como tantas outras peças de sucata, em meio a todos os outros aparelhos e construções enferrujados e obsoletos que atravancam a paisagem-mercadoria e se alastram pela ‘cidade-colagem’, a delirante New York de um capitalismo avançado pós-modernista em plena crise”. Numa palavra, não é evidentemente fortuito que a *cidade-colagem* entre em cena quando tudo finalmente torna-se “cultural”, que agora somos convidados a compreender como sendo resíduo coisificado de antigas energias oposicionistas liberadas pelo capitalismo, ele mesmo, em pessoa¹¹.

“Desconstruindo” a Cidade

Não é portanto de modo nenhum por acaso que Jameson recorre com naturalidade a uma expressão de época, mais precisamente forjada pelo contextualista Collin Rowe – *Collage City* (o primeiro também a utilizar a fórmula “arquitetura contextual”). Se Jameson tem razão, não espanta que um fenômeno similar ocorra com a cidade e suas transformações. Não se trata obviamente de uma aplicação, chapada ou não, da teoria à prática; ao contrário, a primeira simplesmente dá forma vagamente conceitual ao que ocorre no âmbito da sociedade, ou melhor, o esfacelamen-

11. Como lembrado, para uma outra interpretação do argumento de F. Jameson, cf. a apresentação citada de Heloisa Buarque de Hollanda, “Cidade ou Cidades?”, *Revista do Patrimônio*, nº 23, 1994.

to desta se traduz pela “desconstrução” do discurso, transformado em texto, onde todas as relações são reversíveis e as significações indecifráveis. Ao mesmo tempo, tudo se transforma em “texto”, a escritura da cidade é da mesma ordem que a do mundo prosaico ou da arte. Tudo se interpenetra. Intertextualidade generalizada, ou seja, as identidades culturais começam a ser interpretadas em termos de transitividade ou de algo como um nomadismo das interculturalidades.

Essa radicalização não tem data precisa, mas talvez só tenha sido enunciada de forma contundente e bem-humorada na Trienal de Milão de 1987, quando Eisenman, contrariando frontalmente a intenção da mostra, tentou “desconstruir” uma região central de Roma em nome da libertação dos romanos de valores “sem vigência” que lhes eram autoritariamente impostos pela preservação de pretensos monumentos públicos. Em franca oposição, Purini, um dos organizadores, apresentava para a mesma região um *projeto unitário*, uma solução que, acreditava, retornasse à origem da cidade e de algum modo reproduzisse o *evento mítico* do seu nascimento. Apostando ainda, como se vê, num modelo que já se estava exaurindo (afinal, a Trienal daquele ano ainda se dava sob o signo da preservação e do contextualismo). Ao contrário, a proposta extremada do arquiteto novaiorquino – na radicalidade que a reduzia a um mero gesto sem conseqüências práticas – já anunciava uma outra visão da cidade, para além da noção clássica de *topos*, a driblar as “artimanhas da razão totalizadora” (cf. Derrida sobre o *choral work*, projetado para o Parque de La Villette em parceria com Eisenman)¹².

Prova de que os ventos mudavam é que justo um ano mais tarde, na exposição *A Imagem da Cidade*, no mesmo prédio da Trienal, o tom dominante será completamente diferente. Um de seus apresentadores, por exemplo, Georges Teyssot, lançara mão de toda a terminologia em voga, pós-estruturalista, para explicá-la: “A Metrôpole posta em representação” não é mais do que uma “*mise en scène* de irracionalidades proliferantes”. Portanto, tornaram-se obsoletos mapas, gráficos, eixos e hierarquias dian-

12. Cf. catálogo da XVII Trienal: *Le Città Immaginate*, Milão, 1987, especialmente vol. 2: pp.18-26 e 40-41.

te da desterritorialização, dessimbolização, errância, delírio esquizóide (citando Ballard, mas seguramente tendo também em mente Lacan, Deleuze, Guattari etc.)¹³. Clara demonstração da abrangente hegemonia da Ideologia Francesa, presente igualmente no raciocínio urbano e no debate arquitetônico atual. Tudo se transforma em qualidades movediças ou atributos flutuantes, derrogações, desconstruções, derivas. Shinohara dirá: o “caos” virou um conceito-chave, os objetos aleatórios da paisagem de Tóquio prenunciavam a cidade eletrônica em que ela vai se transformando¹⁴. O mesmo modelo ou antimodelo se reproduz em escala internacional.

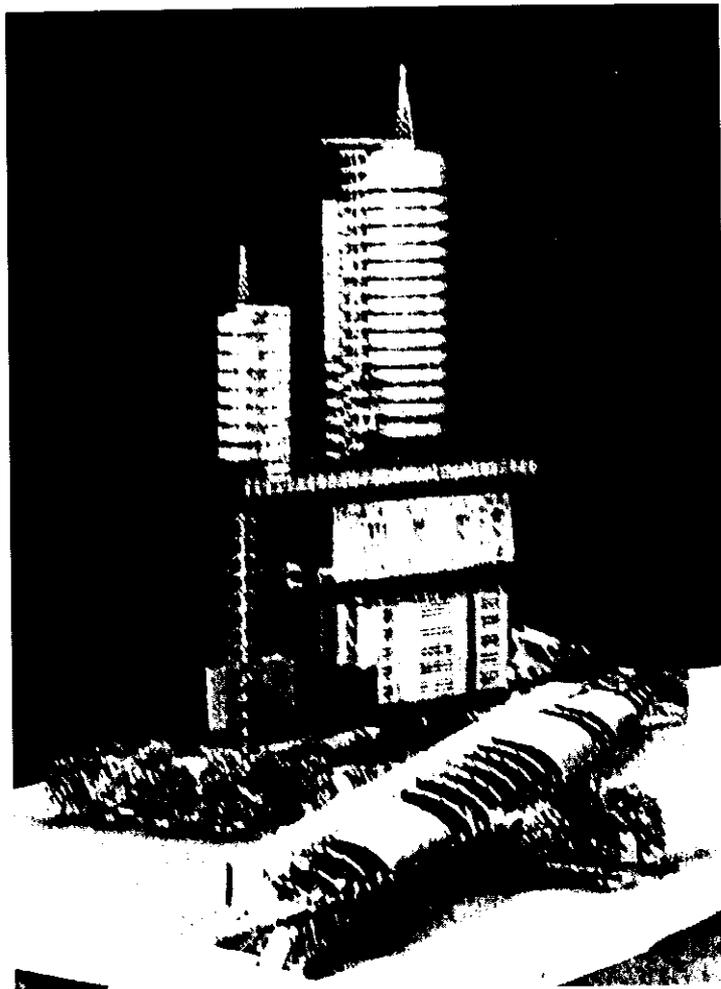
Dois exemplos desse atual estado de coisas, não por acaso duas experiências francesas de meados da década passada: Hérouville-Saint-Clair, uma ZUP com tudo que faz dela uma excrescência, fruto de imposições do Estado – auto-estradas, zoneamentos, HLMs, nos moldes do urbanismo moderno dos anos 60 –, desejando se transformar numa verdadeira cidade e deixar de ser um mero aglomerado; e Mellun-Sénart, uma cidade esparramada, uma das “cidades-novas” que se criaram à volta de Paris resultantes da junção de pequenos vilarejos com morfologias, composição social e tradições díspares, necessitando portanto de um acontecimento arquitetônico que os unificasse¹⁵.

No primeiro caso, o prefeito recorreu a Fuksas que, em vez de propor um monumento, uma forma unívoca, homogênea, ou um cenário que lembrasse os centros tradicionais das pequenas cidades (foi o que ocorreu com muitas dessas “cidades novas”), teve a idéia de uma torre multifuncional e multiformal, convidando para tanto quatro arquitetos a projetar algo como um *cadavre exquis*. Ainda uma referência visual forte, mas que mimetizasse a desordem urbana à volta – tematização ou consagração da desordem? Pierre Goulet a chama de “torre catastrófica” e lança um desafio: “E o que há de melhor do que condensar, do que monumen-

13. “La métropole mise en représentation”, in *Urbanisme: la ville entre image et projet*, Paris, Cahiers du CCI n° 5, 1988, pp. 10-18.

14. “Villes, Chaos, Activités”, in *ibid.*, pp. 43-51.

15. A respeito dos exemplos citados mais os comentários de Patrice Goulet e Arnaud Sompeirac, cf. *Urbanisme: la ville entre image et projet*, *op.cit.*, pp. 60-72.



Maquete da torre para Hérouville-Saint-Clair. Fuksas (escritórios), Jean Nouvel (hotel), Alsop (centro comercial), O. Steidle (habitação) (projeto concluído em 1988)

talizar a anarquia à volta?” Trata-se sem dúvida de uma estratégia e não apenas de uma estética – é ele quem o diz e não por acaso compara à cadeia BEST do grupo SITE.

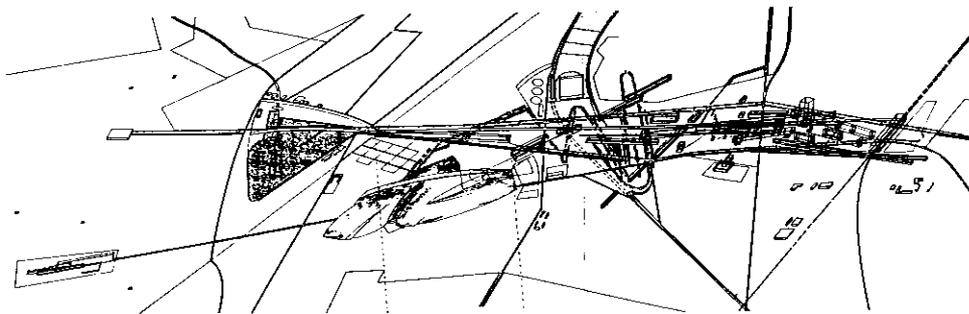
No caso de Mellun-Sénart, ao contrário por exemplo de Sarfati que tomou a centralidade a sério (embora em outras circunstâncias fizesse o elogio da poética da desordem e de algo como a sublimação do caos)¹⁶, o projeto apresentado em concurso por OMA-Koolhaas procurava justamente trabalhar com a desordem no plano do desenho, de forma menos alegórica e mais efetiva do que Fuksas: um conjunto de faixas cruzadas que se inscreveriam sobre o terreno como um ideograma chinês, delimitando ora vazios, ora áreas com funções e arquiteturas diversas, mas com pontos de contato que agiriam como campos magnéticos. Na expressão do arquiteto holandês, tratar-se-ia de buscar uma “instabilidade programática” que reproduzisse o ritmo da vida moderna¹⁷. Já Himmelblau propôs algo como linhas de força também, mas em conflito, obedecendo a lógicas diferentes que viriam a animar o futuro desenvolvimento da cidade – travar-se-ia aí uma verdadeira batalha, na forma de um “urbanismo épico”, na visão de Sompeirac¹⁸. De qualquer modo são todos exemplos que abrem mão de qualquer esforço de retificação da desordem, seguramente nem sempre como consagração, ao menos no plano mais remoto das intenções – quem sabe uma forma de explicitação das mazelas urbanas via redundância enfática. (É ao menos o que parece acreditar Jameson a propósito dos megaedifícios de Koolhaas e de alguns projetos de Frank Gehry, do que aliás tende a discordar seu conterrâneo Mike Davis que vê nisto, especialmente nas obras para Los Angeles de Gehry, apenas “inteligentes sublimações”¹⁹.)

16 Cf. o Projeto para a RN7, *Architecture d'Aujourd'hui* n° 262, avr.1989, pp. 86-89.

17. Esta pelo menos é a tônica dos projetos do grupo OMA-Koolhaas no período. Veja-se, por exemplo, o projeto para La Villette ou para a Biblioteca de Paris. É bem verdade que posteriormente ele declarará ter se desinteressado pelo caos, já sedimentado como “besteira estilística”, daí a diferença de seu projeto para Lille em relação aos anteriores. (Cf. entrevista publicada na revista *Projeto*, n° 133, 1990, pp.34-46.)

18..Texto cit.

19. Jameson, “O Utopismo depois do Fim da Utopia”, in *Pós-Modernismo, a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, trad. de Maria Elisa Cevalco, São Paulo, Ática, 1996, pp.171-195; “Os Limites do Pós-modernismo”, in *Espaço e Imagem, Teorias do Pós-moderno*, org. e trad.



Projetos para
Melun-Sénart, 1987

de Reem Koolhaas
(no alto)
e Coop-Himmelblau,
(abaixo)

Assim, cada vez mais teóricos, arquitetos ou gestores urbanos parecem abrir mão, não só de qualquer planificação global da cidade, mas de todo tipo de organização, mesmo parcial, que a torne um conjunto de espaços minimamente ordenados e que possam vir a se constituir em formas definidas e estáveis, de modo a fornecer uma imagem coerente a ser visualizada ou representada por seus habitantes como um tecido coeso, com alguma pregnância visual ou semântica, configurando (na terminologia que dominou o pensamento urbano até recentemente) um "lugar". Restam quando muito formas e símbolos vazios, imagens que não remetem a nada, salvo à publicidade delas mesmas. Aliás, o novo jargão se compõe de termos que, ao contrário do anterior, procuram designar a não-urbanidade da cidade, sua atopia – a cidade como não-território, lugar virtual, não-lugar etc. Virilio chega a falar numa desurbanização pós-industrial, ou em concentrações pós-urbanas, onde a cidade desapareceria na "heterogeneidade do regime de temporalidade das tecnologias avançadas"²⁰. A topologia eletrônica daria origem à instantaneidade de um presente em permanência. Não seria apenas o espaço/lugar a desaparecer, mas também o calendário de uma memória coletiva. Os muros da cidade teriam sido derubados ao som da mídia.

Conclusão

Da busca quase obsessiva pela restauração de uma urbanidade perdida – a cidade como lugar público – passa-se pois à apologia do caos, da cidade labiríntica, da errância, da (des)ordem etc. O que se viu foi que as intervenções que desde as primeiras secessões do Movimento Moderno pretendiam regenerar o tecido urbano através de uma revitalização da cidade, numa verdadeira empreitada de reconquista de uma identidade local que reforçasse os laços sociais – requalificações que respeitassem o

de Ana Lúcia Almeida Gazzola, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1994, pp. 174-234; e Mike Davis, *Cidade de Quartzos*, trad. Renato Aguiar, SP, Scritta, 1993 – especialmente, cap. "Fortaleza LA".

20.Cf. *O Espaço Crítico*, RJ, Editora 34, 1993.

contexto, sua morfologia ou tipologia arquitetônica, preservando os valores locais (este ao menos o discurso que acompanhava tais iniciativas) – foram se fracionando em intervenções cada vez mais pontuais e restritas. Assim, embora adotado por alguns dos melhores e mais empenhados arquitetos do pós-guerra (especialmente na Europa – Bolonha tornou-se um paradigma), um tal esforço concentrado de salvação da cidade acabou se revelando uma forma, adotada inclusive pelo *establishment*, de administrar as contradições, camuflando os antagonismos e a miséria crescente. No mais das vezes tais iniciativas se resumiam a criar cenários destinados literalmente a fascinar, verdadeiras imagens publicitárias das administrações locais, sem nenhuma continuidade com práticas sociais que lhes dessem conteúdo. Passo seguinte: recorrendo às mais avançadas técnicas de comunicação de massa forjaram-se identidades para todos os gostos – proliferação de imagens que por isso mesmo não informavam mais nada.

A verdade é que a “modéstia” de que falávamos acabou se revelando muito pouco modesta e, além do mais, a reboque de uma causa surpreendente e, aparentemente ao menos, antagônica – a de um urbanismo anárquico, de reforço da desordem urbana. A meu ver, a ideologia do Plano acabava sendo substituída por outra não menos integrada – a ideologia da diversidade, em que os conflitos são maquiados por uma espécie de estetização do heterogêneo. Uma tal política teria portanto redundado no seu contrário, acompanhando o processo de modificação do capitalismo que ia alterando a própria fisionomia da cidade, já agora convenientemente estilizada. A lógica que aí se esconde não é outra senão a da racionalidade sabidamente perversa do mundo da reprodução material da sociedade, para a qual o reforço das particularidades é a contrapartida da globalização.

Essa mundialização do capital, para chamar a coisa pelo seu verdadeiro nome, que é econômica, tecnológica, midiática, gera descompassos, segregações, guetos multiculturais e multirraciais, ao mesmo tempo que desterritorializações anárquicas, crescimentos anômalos e transgressivos – verdadeiros focos explosivos que devem esgotar suas energias numa entropia intransitiva, numa guerra interna generalizada, de facções e gangues, enquanto consomem e exportam formas culturais e religiosas cada vez mais sincréticas, criando uma vaga sensação generalizada de reconciliação

democrática (em geral videoeletrônica). Reposição das diferenças que não é senão *sublimação cultural*, forjando, na ausência de referências sociais objetivas, identidades meramente simbólicas. Além do mais, as novas tendências estruturais de crise da regulação social e de desmonte dos Estados nacionais transformam os alegados valores locais em mercadorias a serem igualmente consumidas e recicladas na mesma velocidade em que se move o capital. Em linhas gerais, esse o nó da renovação urbana em andamento tanto nos países afluentes, quanto, com mais razão ainda, na periferia.

Mais do que um bem supremo em si mesmo que mimetizasse à distância a finada esfera superior e separada de aprimoramento individual máximo, coroando o antigo regime burguês, a cultura passa hoje por elemento essencial ao próprio processo de reprodução material da sociedade. É o que explica a escala de massa da *animação cultural* das nossas cidades, cada vez mais conscientes de sua própria dimensão imagética e cultural. Digamos que esse mundo de faz-de-conta vai sendo estimulado pelo que continua, apesar de tudo, a ser chamado de “políticas culturais”, e isto, na mesma proporção em que a segregação social assume características cada vez mais sinistras. Nunca a cultura apresentou um caráter tão “afirmativo”, tal o descaramento de sua funcionalidade. Por isso mesmo já não é mais necessário servi-la acompanhada de qualquer discurso ideológico – basta pô-la em movimento, *sem frase*, em que pese a interminável tagarelice de seus animadores.

APÊNDICES