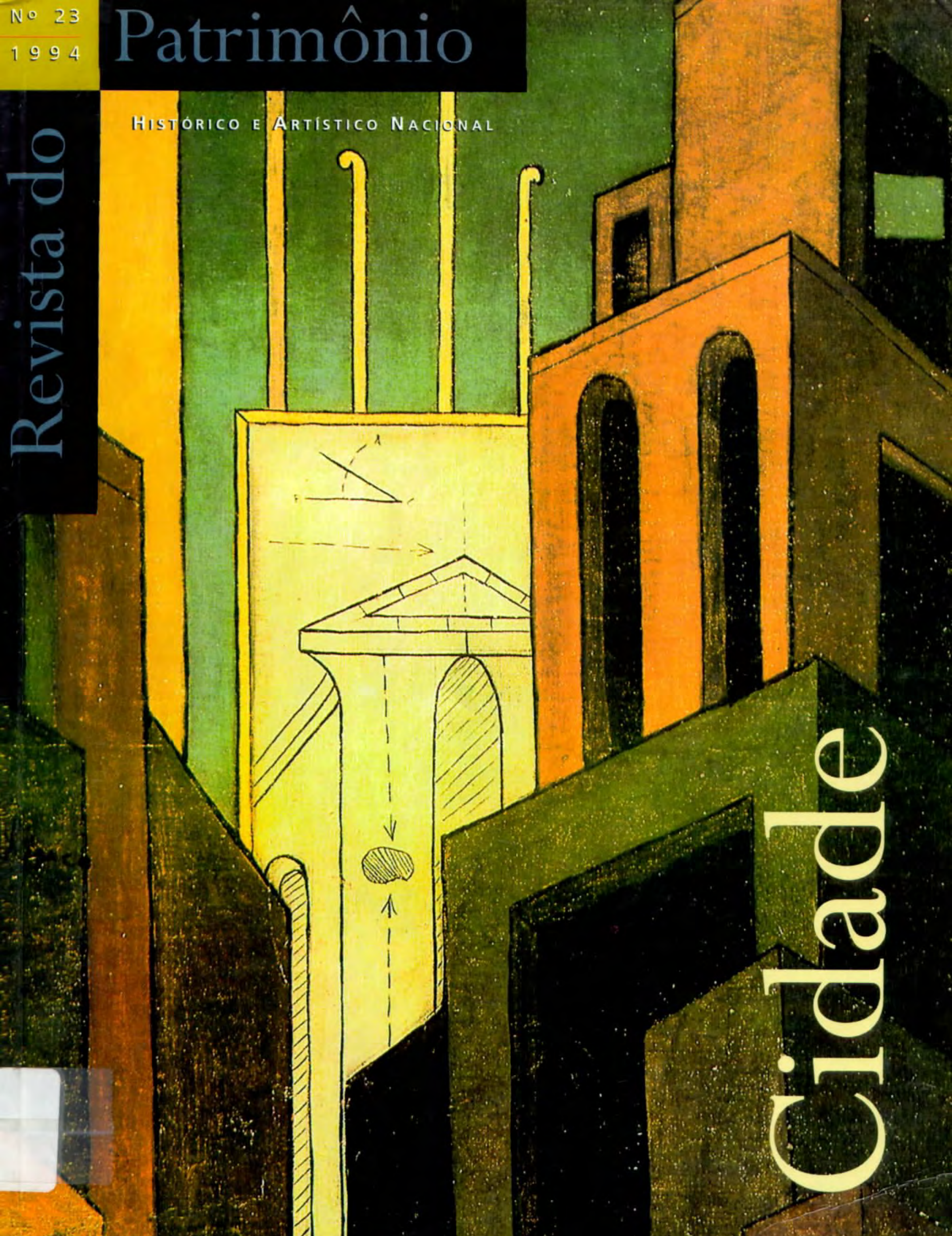
Nº 23
1994

Revista do Patrimônio

HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL



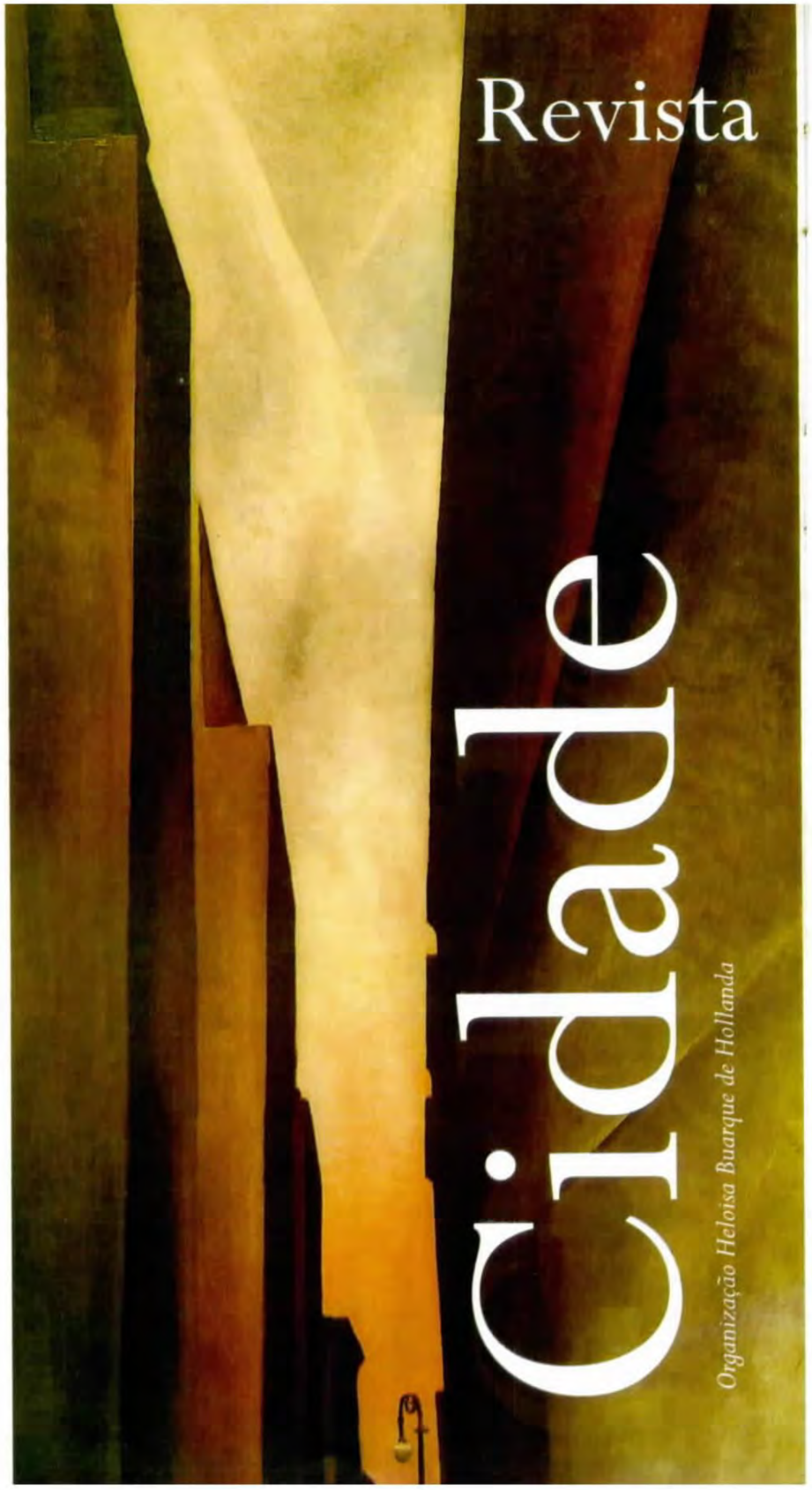
Cidade

BNS ex. 2
Armário A-19
(reserva)

BIBLIOTECA
IPHAN
NORONHA SANTOS

Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional



Revista do Patrimônio

Histórico Artístico Nacional

Número 23 / 1994

BIBLIOTECA IPHAN NORONHA SANTOS

Luis Roberto do Nascimento e Silva
A escrita das cidades 7

Glauco Campello
Apresentação 11

Heloisa Buarque de Hollanda
Cidade ou cidades? 20

Hélio Oiticica
Éden 32

Andreas Huyssen
Escapando da Amnésia 34

Rafael Argullol
A cidade-turbilhão 58

Beatriz Resende
Comentando Argullol: O Caso do Rio de Janeiro 58

James Clifford
Colecionando arte e cultura 69

Oscar Niemeyer
Neguev 90

Lucio Costa
Leis das resultantes convergentes 92

Néstor Garcia Canclini
O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional 94

Glauco Campello
Patrimônio e cidade, cidade e patrimônio 116

Lina Bo Bardi
Ladeira da Misericórdia 126

Roberto Marinho de Azevedo
Será o novo Pelourinho um engano? 130

Michel Foucault
Espaço e poder 138

Cristiano Mascaro
Luz e arquitetura, arquitetura e luz 146

Lena Bergstein
Desconstrução não é uma metáfora arquitetônica 154

Beatriz Sarlo
Arlt 167

Rubens Gerchman
Surfistas do asfalto 178

Wim Wenders
A paisagem urbana 180

Antonio Arantes
A guerra dos lugares 190

Arthur Omar
Cidade livre 204

Ítalo Campofiorino
Enquete tendenciosa 214
Amir Haddad, Antonio Cícero, Gilberto Velho, Glauco Campello, Gustavo Dahl, Luiz Felipe de Alencastro, Luiz Alphonsus e Rubens Gerchman.

Alejo Carpentier
Cidade das Colunas 238

Beatriz Jaguaribe
Os passos perdidos: cidade e mito? 247

Ariano Suassuna
A cidade e o sertão 262

Hugo Achugar
Montevidéu ou a modernidade en ralenti 270

Sebastião Uchoa Leite
Poesia e cidade 282

Octavio Paz
Hablo de la ciudad 295

Biografias e créditos 297

Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional

Ministro da Cultura
Luis Roberto do Nascimento e Silva

Presidente do IPHAN
Glauco Campello

Conselho Editorial
Heloisa Buarque de Hollanda
Ítalo Campofiorito
Jurema Arnault
Lauro Cavalcanti
Glauco Campello

Nº23 - Cidade

Organização
Heloisa Buarque de Hollanda

Coordenação Editorial
Lucia Canedo

Colaboração
Ceça Guimaraes
Izabel de Oliveira

BIBLIOTECA NORONHA SANTOS
IPHAN
Reg. Nº_____

Projeto Gráfico
Victor Burton

Designers Assistentes
Lilian Mota
Daniele Martins

Revisores
Alexander Mark Salz
Lucia Araújo

A Revista do Patrimônio *é uma publicação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura.*
Os artigos publicados na Revista do Patrimônio *são autorais, não refletindo necessariamente a posição do IPHAN.*

Luis Roberto do Nascimento e Silva

A Escrita das Cidades

O objetivo do presente número da *Revista do Patrimônio* é analisar o complexo fenômeno cultural e artístico que caracteriza a cidade. Várias são as abordagens e os enfoques. resolvemos recortar um segmento desse vasto universo, concentando nossa atenção na evocação literária da cidade. Certamente um dos temas mais permanentes da História da Literatura é o da cidade e tudo o que dela deriva. Um grego como Bias de Priene já dizia em tom de advertência: "é preciso que o povo lute pela lei, quanto pelas muralhas de sua cidade".

A cidade surge assim como um motivo perpétuo da obra literária desde a emblemática Babel, passando por toda e qualquer cidade que seja fundamental para o escritor e para sua obra. Babel é a moldura mítica de uma tentativa de integração lingüística e semântica. No Gênesis, versículo 11,9 encontramos: "Iahwek os dispersou dali por toda a face da terra, e eles cessaram de construir a cidade. Deu-se por isso o nome de Babel, pois foi lá que iahwek confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra e foi lá que ele os dispersou sobre toda a face da terra". "Babel" é explicado pela raiz "hll", confundir. O nome Babilônia significa, na realidade, "porta de Deus". O tema da torre combinado com o da cidade transformava-se através de uma metáfora na primeira condenação da civilização urbana.

Franz Kafka, em *O Emblema da Cidade* desenvolve o tema de forma original, demonstrando como a Torre e a Cidade inscrevem-se num fazer permanente, perpétuo, incompleto, representativo da própria experiência humana. A construção interminável mostra de forma arquetipal a cidade moderna em seus excessos inesgotáveis, que a faz muitas vezes ser destituída de sentido. Ao mesmo tempo, Kafka sabe que a cidade nada mais é do que o produto da soma da ambição e do desejo inesgotável de poder dos homens que a habitam. Assim, conclui clara e ceticamente que "enquanto existirem os homens, existirá também o desejo de construir a torre até o fim".

As cidades estão e sempre estarão presentes nas indagações, nas angústias e descobertas dos escritores. Roma por exemplo evoca diversos depoimentos. Desde Santo Agostinho (354-430) resumindo: "Roma falou, a questão está resolvida". (*Roma locuta, causa finita*). Goethe pergunta desesperado em suas Elegias Romanas: "Falai-me, ó pedras! oh, falai, vós altos palácios!/ Ruas, dizei uma palavra! Gênio, não te movas? Sim, tudo tem alma nos teus santos muros,/ Roma eterna; só para mim tudo se cala ainda". Ou a Roma de Marguerite

Yourcenar na arqueologia moderna de suas Memórias de Adriano: "Roma não é mais Roma... A cidade transformou-se no Estado".

Vejamos Paris descrita por Balzac: "Em Paris... aprende-se mais a conversar em meia hora, no café e no teatro, do que em dez anos na província". Num depoimento historicamente anterior Molière dizia com indisfarçável arrogância que, "para as pessoas distintas, fora de paris não há salvação". Temos também o depoimento apaixonado de um escritor americano como Hemingway: "Se tens a sorte de teres vivido em Paris quando moço, por onde quer que andes pelo resto de tua vida, ele estará contigo, porque Paris é uma festa móvel".

No Brasil diversas cidades inspiraram nossos melhores escritores e poetas. Manuel Bandeira em suas Louvações assim resumiu a cidade: "Cidade de sol e bruma,/ Se não és mais capital/ Desta nação, não faz mal:/ Jamais capital nenhuma./ Rio, empanará teu brilho, igualará teu encanto". Oswald de Andrade, em seu poema Noite no Rio, usando sua linguagem taquigráfica, nos diz: "O Pão de Açúcar/E Nossa Senhora da Aparecida/ Coroada de luzes/ Uma mulata passa nas Avenidas/ Como uma rainha de palco/Talco/Fácil/Árvores sem emprego/Dormem de pé". O mesmo Riod e Janeiro no olhar também modernista de Mário de Andrade: "Rio de Janeiro!/Queimadas de Verão!/E ao longe, do tição do Corcovado a fumarada das nuvens pelo eterno,/Rio-oceano, Rio amigo,/o Governo vai-se? Vá-sei?/Tu ficarás, e eu contigo".

A cidade é sempre tessitura, trama da experiência literária. Seja a cidade natal. Seja a cidade grande. Sempre em torno da cidade o homem constrói sua vida pessoal e conseqüentemente sua obra literária. Tolstói já ensinava aos jovens escritores: "se queres ser universal, escreve sobre tua aldeia". Talvez por isso um poeta como Carlos Drummond de Andrade tenha dedicado tantos versos à sua Itabira natal como o famoso Confidência do Itabirano, publicado em *Sentimento do Mundo*: "Alguns anos vivi em Itabira./Principalmente nasci em Itabira./Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro./Noventa por cento de ferro nas calçadas./Oitenta por cento de ferro nas almas". E por fim conclui o inesquecível poema: "Tive ouro, tive gado, tive fazenda./Hoje sou funcionário público. Itabira é apenas uma fotografia na parede./Mas como dói".

Voltará ao tema em outro livro, *Rosa do Povo*, dizendo assim: "uma rua começa em Itabira, que vai dar no meu coração". Em *José* reencontrará o pai recordando que "no deserto de Itabira/a sombra de meu pai/tomou-me pela mão". E posteriormente em *Versiprosa*: "O Pico de itabirito/será moído e exportado/mas ficará no infinito/seu fantasma desolado".

João Cabral de Melo Neto irá de sua maneira abordar o tema da cidade, da urbe: "Esta cidade, Tebas/não a quisera assim/de tijolos plantada,/que a terra e a flora/procuram reaver/à sua origem menor/como já disntiguir/onde começa a hera, a argila, ou a terra acaba?" E termina o poema indagando: "Onde a cidade/volante, a nuvem civil sonhada?". O poeta habita o seu poema, mas não a cidade, apenas sonhada, interditada pela linguagem. Em su clássico *O Cão Sem Plumas*, o tema retornará com maior rigor: "A cidade é passada pelo rio/como uma

rua/é passada por um cachorro;/uma fruta/por uma espada".

Mas não são apenas as cidades concretas, as cidades existentes na realidade que inspiram a obra literária. vejamos a célebre Pasárgada de Manuel Bandeira: "Vou-me embora pra Pasárgada/Lá sou amigo do reii/Lá tenho a mulher que quero/Na cama que escolherei/Vou-me embora pra Pasárgada/Aqui eu não sou feliz/Lá a existência é uma aventura". Também Ítalo Calvino em seu romance *Cidades Invisíveis* permite que Marco Pólo narre a Kublai Khan cidades imaginárias, compostas pela recombinação inteligente dos mesmos elementos. Calvino nos indica uma definição que deve ser entendida em sua dimensão literária, mas também em seu sentido urbanístico, em sua função agregadora das diversas manifestações que compõem cada cidade. Diz Calvino: "As cidades também acreditam ser obra do espírito ou do acaso, mas nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas".

Um escritor da importância de Eça de Queirós dedicou todo um romance *A Cidade e as Serras* a tentar resolver essa esgrima permanente da cidade com o campo e dos conflitos existentes entre seus habitantes respectivos. No início do romance, Eça critica: "os sentimentos mais genuinamente humanos logo na cidade se desumanizam". E adiante: "Na cidade (como nota Jacinto) nunca se olham, nem lembram os astros por causa dos candeeiros de gás ou dos globos de eletricidade que os ofuscam. Por isso (como eu notei) nunca se entra nessa comunhão com o Universo que é a única glória e única consolação da vida".

Por essa razão é que um escritor como Jorge Luis Borges, profundamente argentino e universal tem seu primeiro livro de poesias intitulado *Fervor de Buenos Aires*. Vamos ouvi-lo: "... pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires/y yo forjo versos de mi vida y mi muerte con esa luz de calle./Calle grande y sufrida,/eres la única de que sabe mi vida".

Octavio Paz em magnífico poema *Hablo de la Ciudad* cujo fragmento acertadamente integra esse novo número da *Revisto do Patrimônio*, coloca de forma definitiva a inevitabilidade da vida urbana indicando: "Estamos en la ciudad, no podemos salir de ella sin caer en otra, idéntica aunque sea distinta". Cidade que é "novedad de hoy y ruína de passado mañana". Paradoxalmente, "la ciudad enorme que cabe en un cuarto de tres metros quadrados inacabable como una galaxia".

No fundo todos vivemos nas cidades. Ninguém vive no Estado. Ninguém vive na Federação. Talvez por isso Jorge Luis Borges, em seus *Últimos Diálogos*, de forma sempre erudita, aristocrática e, por que não dizer, levemente conservadora, tenha afirmado: "Certamente, esta não é a primeira vez que digo isto: sou inimigo também do nacionalismo, uma das taras do nosso tempo. Inimigo daquilo que permite a cada um insistir no privilégio de ter nascido neste ou naquele canto ou recanto do planeta. E de termos acabado tão distantes do velho sonho dos estóicos, os quais, numa época em que as pessoas se definiam por suas cidades — Tales de Mileto, Heráclito de Éfeso —, se proclamavam cidadãos do mundo".

Não há, portanto, qualquer dúvida de que a cidade, além de ser o grande desafio de qualquer política de urbanismo consistente, continua a ser fonte de inspiração dos escritores e desafio quotidiano de seus habitantes. As cidades são seres vivos em permanente evolução. Para que esse organismo se desenvolva em harmonia, para que a voracidade dos investimentos imobiliários não destrua esse tecido urbano, é necessário que não se percam as referências da própria cidade e se resguardem suas raízes. As cidades são também o cenário de um processo de acumulação de valores hisitóricos e de práticas sociais vividas por seus moradores. O conjunto desses valores ;e que constitui sua marca, sua identidade. Para que essa identidade não se apague, ao contrário, evolua, é necessário assegurar a convivência dialética entre os novos e os antigos valores.

A reflexão dos escritores sobre as cidades e sobre a qualidade de vida nessas mesmas cidades auxilia certamente o trabalho dos urbanistas. A cidade, a urbe, a *urbs urbi* é a origem etimológica das expressões "urbano, suburbano, e urbanismo". Os escritores realizam um trabalho arqueológico, de busca da alma, da verdadeira essência das cidades. O mesmo que deve ser feito pelos urbanistas que desejam ser autores de um trabalho duradouro, que resista ao tempo como toda boa obra de arte. Esta é a escrita enigmática das cidades.

Dezembro de 1994.

Glauco Campello

APRESENTAÇÃO

O último número da Revista do Patrimônio é de 1990. Ao retomá-la, com este número de 1994, adotamos algumas inovações em seu plano editorial, em sua apresentação gráfica e no seu formato. Quanto ao plano editorial, optamos pela convocação de um curador a quem atribuímos a coordenação, a seleção e a organização da matéria aqui reunida, a partir de um tema específico. O tema escolhido para esse número foi a cidade. O curador, Heloisa Buarque de Hollanda, não pertence aos quadros do IPHAN, e a maior parte do material por ela selecionado é também de autores de fora da Casa, estrangeiros e brasileiros que muitas vezes, em seus artigos e ensaios, seqüer abordam questões diretamente relacionadas com a preservação do patrimônio. Seus trabalhos compõem uma visão abrangente, multifacetada, do tema central oferecido. E, ainda que falem de muitas cidades reais ou imaginárias, este ficou sendo um número cujo título é, no singular, Cidade. A apresentação gráfica fala por si. Mas vale a pena salientar que esta é uma revista para ser lida e olhada. O seu tema central é para ser captado através dos textos e das imagens. Quanto ao formato, retomou-se o dos primeiros números editados por Rodrigo M.F.de Andrade.

Por que esse tema, essa nova feição gráfica e o retorno ao primeiro formato? E sobretudo, por que um número da Revista do Patrimônio com matéria colhida fora da Casa e sob a curadoria de uma pessoa não vinculada aos quadros do IPHAN?

A escolha do tema decorreu da preocupação com as limitações no trato dos problemas relacionados com o patrimônio histórico e a memória social. As nossas ações são ainda hoje permeadas por uma visão estratificada, não abrangente, nem inteiramente aberta, do processo de formação de nossa identidade. No âmbito do PHAN, sobretudo após o período rodriguiano, havia-se cristalizado, em função de sua evolução estratégica e da necessidade de afirmação de sua posição institucional, uma requintada postura acadêmica, enaltecedora da produção cultural elitista. As atenções estavam principalmente voltadas para o estudo e preservação do patrimônio edificado e para as obras de arte abrigadas nas igrejas e museus. Com a vinda de Aloísio Magalhães, esta forma de atuação sofreu o impacto da retomada de um enfoque propositalmente amplo e diversificado, declaradamente inspirado nas propostas originais de Mário de Andrade. Não mais se queria privilegiar a identificação e preservação dos refinados produtos históricos e artísticos,

paradigmáticos de nossa formação nacional, mas, sobretudo, queria-se voltar para as questões da memória e da identidade brasileiras, em suas elaborações tanto eruditas como populares. O projeto de Aloísio, que, em decorrência de sua morte prematura, não chegou a se completar, visava introduzir, ao lado do saber especializado dos técnicos do patrimônio, esta conscientização mais ampla do processo cultural e da valorização de nosso modo de ser, vislumbrada por Mário. É essa aliás uma questão latente entre os organismos voltados para a preservação do patrimônio. Já no primeiro número da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nocional*, de 1937, o próprio Rodrigo se queixava:
"O presente número desde logo se ressente de grandes falhas, versando quase todo sobre monumentos arquitetônicos, como se o patrimônio histórico e artístico nacional consistisse principalmente nestes". No entanto, naquele mesmo número já aparecia "Contribuição para o estudo da proteção ao material arqueológico e etnográfico no Brasil" de Heloísa Alberto Torres. É certo que Rodrigo se referia a outros bens móveis e imóveis, aos sítios e paisagens, naturais ou agenciados pelo homem, passíveis de serem conservados e protegidos. No entanto, seu companheiro Mário já perambulava pelo Brasil afora, registrando músicas e festas, anotando e fotografando manifestações populares e assentamentos paupérrimos do interior. As sementes plantadas por Mário e carinhosamente regadas e cultivadas por Aloísio sempre constituíram um pano de fundo da ação erudita dos técnicos do patrimônio, voltados para os complexos problemas da identificação de nosso acervo histórico e artístico, de arquivos e sítios arqueológicos, e para as questões não menos sofisticadas da restauração e manutenção de todo esse acervo. A visão mais abrangente de nossa memória e identidade nunca chegava a se integrar. Contudo as preocupações com o uso social dos monumentos, com o contexto urbano onde ele está inserido e, sobretudo, com as graves dificuldades inerentes à proteção dos sítios históricos que não mais podiam ser vistos exclusivamente do ponto de vista da integridade de seus artefatos — foram criando corpo e aglutinando, por assim dizer, os múltiplos aspectos da questão. A ação visionária de Mário, a sofisticada objetividade de Rodrigo e a intenção renovadora de Aloísio não se diluíram no tempo, e permaneceram como instrumento crítico para avaliar as nossas ações de hoje.
Na verdade, a partir de Aloísio, a contribuição trazida pela Fundação Nacional pró-Memória e seus programas voltados para as referências culturais e as cidades históricas, passou por fluxos e refluxos mas não desapareceu.
Todavia, sem a presença do seu líder natural e em decorrência, sobretudo, de circunstâncias políticas imprevistas, esses programas não se integraram às ações tradicionais de proteção e preservação, para constituírem uma concepção unificada. Viemos caminhando por duas linhas paralelas, como os trilhos de um trem. Não construímos ainda esta visão integrada, mas aprendemos que tanto as manifestações culturais populares e eruditas quanto as igrejas, os monumentos, qualquer produto arquitetônico, as praças e jardins, o traçado das ruas e caminhos, os arquivos e museus, as obras de

arte, os fazeres e as peculiaridades do comportamento social, a paisagem e os vestígios arqueológicos, podem estar reunidos no cenário da cidade. Tudo isso constitui, na cidade, as suas referências, a sua memória e a sua identidade. E tudo isso está aí numa integração viva e, portanto, em evolução. A cidade, como já aprendemos, é o espaço da história e da cultura. É na cidade que se produz a arte, e ao mesmo tempo, como explica Argan, ela é o produto da arte. Mas elas constituem, por outro lado, um organismo complexo, em permanente transformação. Para entendê-las, não basta a visão de sua configuração física. São necessários múltiplos enfoques e avaliações. E com certeza não saberemos lidar com os produtos da memória, da arte e da história sem aprender o que é a cidade. Ou, dizendo de outra maneira, conhecendo a cidade poderemos aprender a construir essa integração de uma visão abrangente, multifacetada, de nosso patrimônio cultural. E poderemos aprender a lidar com os produtos materiais e imateriais que constituem o seu acervo, sem a limitação de apenas vê-los, isoladamente, com o afeto mítico pelas coisas do passado. Eis porque o tema escolhido para este número da Revista do Patrimônio é, justamente, Cidade.

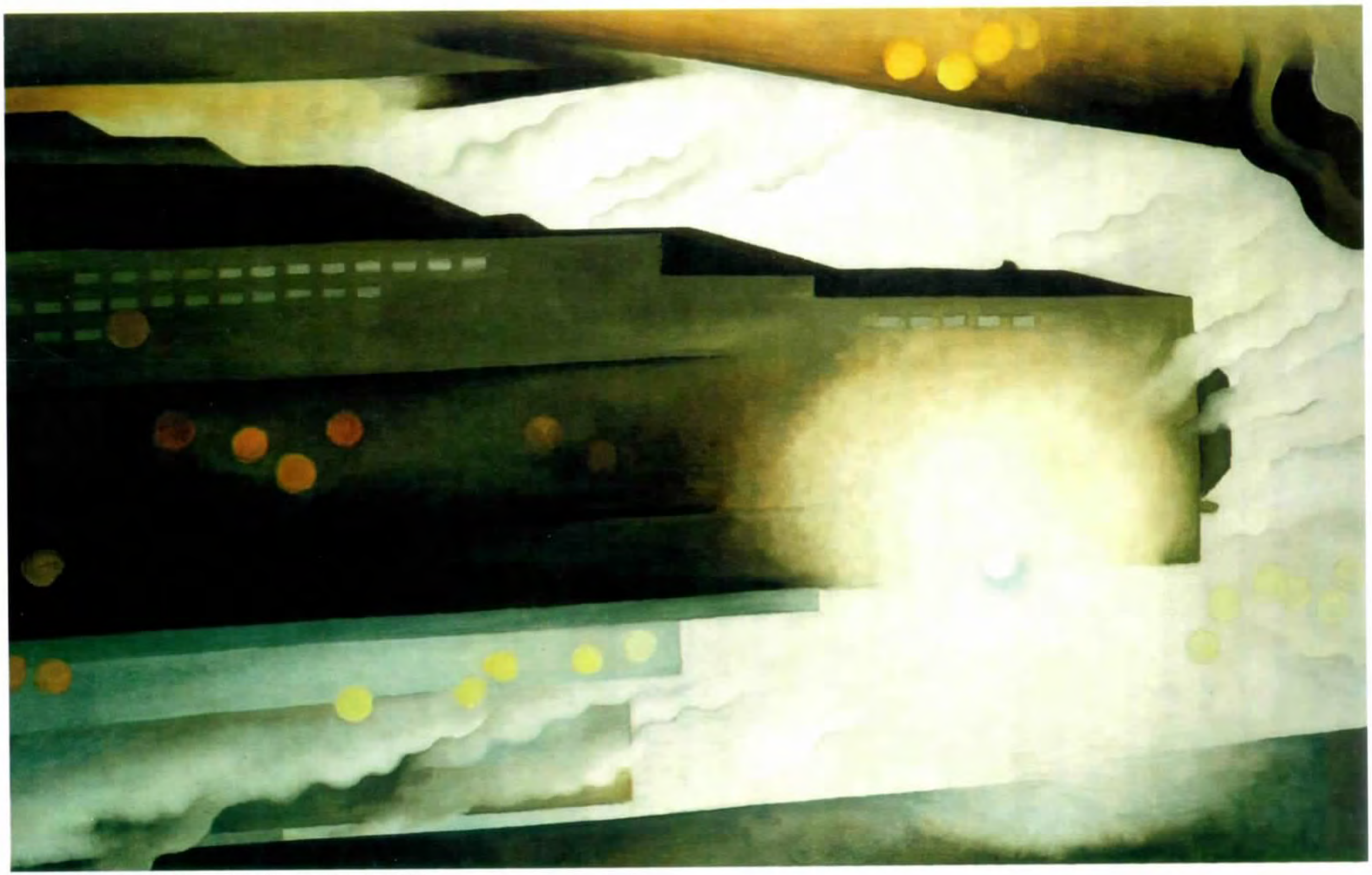
Deveríamos aprender o que é a cidade e poderíamos tentá-lo com os nossos próprios meios, a partir da compreensão de seu significado no cenário da vida de nossos dias e a partir da importância que damos ao papel que nela desempenham os objetos que constituem o universo de nossas atenções. Mas, não estaríamos assim dando voltas em torno de nosso saber específico e correndo o risco de condicionar as causas aos seus efeitos?

Se desejamos construir uma visão renovadora sobre as questões da identidade cultural e da memória social, para superar essa dicotomia entre o saber especializado dos técnicos do patrimônio e a compreensão de um processo cultural em evolução, é bem o momento de olharmos para além do nosso umbigo, de captarmos esses impulsos de fora, livres de uma intenção pré-estabelecida. A nossa parte, o nosso esforço na construção de uma visão renovadora, consistirá na leitura e avaliação crítica desses impulsos externos. Daí a idéia de um número da Revista do Patrimônio, com matéria essencialmente vinda de fora, a partir do tema previamente estabelecido pelo Conselho Editorial por nós convocado.

Quanto à feição gráfica da Revista, ela é, por assim dizer, um corolário da forma como concebemos este número. Um conjunto de artigos e ensaios sobre o complexo fenômeno cultural e artístico que institui as cidades ao longo dos quais se desdobra um percurso visual que ajuda a entendê-las.

Por coerência, abandonou-se o formato de revista, só justificável em publicações de periodicidade assídua e constante, para retomar o de um livro de ensaios, que se ponha em pé na estante, ao lado dos outros volumes da biblioteca dos técnicos, pesquisadores e estudantes.

Rio de Janeiro, novembro de 1994.



O Shelton à luz do sol, de Georgia O'Keeffe, óleo sobre tela, 1926

Heloisa Buarque de Hollanda

CIDADE OU CIDADES?

UMA PERGUNTA À GUISA DE INTRODUÇÃO

Na realidade, nenhuma hesitação se coloca sem grande vantagem para os envolvidos numa reunião de produção. Lembro-me bem. Foi na Glória, na cobertura de Victor Burton, o diretor de arte deste número da Revista do IPHAN. A equipe estava reunida – Glauco, Lauro Cavalcanti, eu, Lucia Canedo e a presença virtual de Ítalo Campofiorito (que não havia podido comparecer) – ensaiando a definição do partido gráfico que iríamos tomar. Num dado momento, Victor pergunta: o título deste número é Cidade ou Cidades? Tratava-se de um cuidado aparentemente técnico e corriqueiro para efeito de concepção da capa da revista. Surpresa. A resposta (ou decisão) revelou-se complexa e cheia de armadilhas.

Em meio a eloqüentes definições e discussões, escolheu-se Cidades, título que sugeriria a pluralidade de projetos, *designs* e culturas urbanas deste nosso especialíssimo *Zeitgeist* de fim de milênio. Porém, a opção por Cidades talvez corresse o risco de não sublinhar suficientemente a preocupação de Glauco em dedicar este número à problematização das noções de patrimônio histórico, memória social e identidade nacional. Esta preocupação fica bem clara quando, na apresentação desta Revista, Glauco Campello manifesta seu desconforto com o que chama de recorrência de uma certa **visão estratificada** de nossas políticas de patrimônio em contraposição aos projetos de seus três maiores pensadores: Mário de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Aloísio Magalhães. Estabeleceu-se então um consenso de que, para este número, o título Cidade, de forma mais efetiva, sinalizaria a opção por uma perspectiva mais conceitual e abstrata da noção de patrimônio histórico e cultural.

Entretanto, uma vez resolvido o problema de Victor Burton, começava o meu. Como encaminhar a curadoria de um número monográfico da histórica *Revista do Patrimônio* cuja tradição e importância tanto me encantava quanto me intimidava? Como responder adequadamente ao desafio de enfrentar os paradigmas correntes da reflexão sobre o patrimônio e, sobretudo, como diz Glauco, de tentar "superar a dicotomia entre o saber especializado dos técnicos do patrimônio e a compreensão de um processo cultural em evolução"? Uma proposta que, convenhamos, lembra de certa forma a obstinação com a renovação de idéias expressa tanto no trabalho de Mário de Andrade quanto no de Dr. Rodrigo.

Começo, em sintonia com o Conselho deste número, a desenhar o perfil de um conjunto de

textos de caráter fundamentalmente interdisciplinar - que possa dar conta do tema cidade como um objeto de reflexão efetivamente novo - mas sobretudo de caráter internacional, abrindo este fórum para colaboradores europeus, norte e latino-americanos. Esta decisão me pareceu um primeiro passo decisivo na direção de absorver, na própria discussão a respeito do patrimônio, as sérias questões que estão sendo colocadas pelo movimento progressivo de globalização da economia e da cultura. Procurei assim não perder de vista alguns temas atualíssimos por exemplo, a questão da democratização do saber e da cultura ou a questão da preservação do sentido das identidades culturais nacionais e regionais dentro da nova lógica de um mercado de acento fortemente transnacionalizado tal como é analisado nesta coletânea, por Néstor García Canclini, Glauco Campello e Roberto Marinho de Azevedo.

Outro eixo de preocupação na organização deste número foi sublinhar a atual "simbiose" entre cidade e cultura, cada vez mais flagrante na literatura dos estudos culturais. A respeito, é interessante lembrar a idéia de **culturalização**, desenvolvida por Fredric Jameson, talvez o mais importante teórico do Pós-modernismo e das questões que o capitalismo tardio vem colocando para a produção intelectual e artística. Jameson, em vários trabalhos, busca demonstrar as transformações dos projetos "revolucionários" dos anos 60 neste momento aparentemente a-histórico e a-político de uma cultura de consumo que teria se abatido, implacável, sobre todos nós. Segundo Jameson, pelo contrário, a alta tensão dos movimentos e das transformações político-sociais dos 60 teria "**implodido** e seus fragmentos caído como sucata, sobre a **cidade pós-moderna**". O que fascina nessa sugestão de Jameson é a idéia de que o projeto cultural dos anos 60 não teria se **perdido**, mas, ao contrário, teria se **reciclado**, como nessa estupenda imagem da implosão e da sucata caindo e retornando em fragmentos que germinam e se reatualizam no espaço da cidade, espaço que, por sua vez, torna-se o texto cultural mais significativo para os artistas e produtores de cultura hoje. Ou seja, o reconhecimento, por parte do autor, das inúmeras possibilidades do imenso laboratório em que se transformou o espaço da cidade entendida como esfera pública e como arena cultural.

Pode-se mesmo observar que, conjugado ao direito ao saneamento, habitação e transporte, as políticas públicas em relação ao espaço urbano expressam agora a preocupação com uma novíssima reivindicação, o "direito à cidade". Este direito seria, mais ou menos, o direito de todos os cidadãos ao gozo do espaço urbano como o duplo exercício da história e da estética.

O calor atual dos projetos relativos à preservação histórica, reconstituição e definição dos perfis dos bairros, a preocupação com o *design* urbano, o compromisso vital da cidade hoje como o espaço que deve suprir uma possível perda e/ou desgaste das "memórias nacionais" vão neste sentido. Ou seja, cidade passa a ser, sobretudo, uma questão cultural. Isto pode ser comprovado através da surpreendente proliferação de centros e espaços culturais e no novo perfil do Museu que, de guardião da tradição e da memória, transforma-



Nova Iorque, noite, de Georgia O'Keeffe, 1929

se num espaço múltiplo ou, como nos mostra Andreas Huyssen, num espaço **comunicação de massa**.

Estas mudanças fazem parte de um sintoma mais amplo que eu identificaria como o surgimento de uma progressiva culturalização não só dos bens simbólicos mas também das práticas sociais. Tudo hoje é cultura e como tal é reivindicado. A tendência de transformação dos mais variados espaços - incluindo-se aí o espaço museológico - em espaços nos quais, em princípio, a oferta cultural abre-se, de forma mais democratizada, para todos os cidadãos, me parece uma das respostas mais positivas deste novo ímpeto culturalizante.

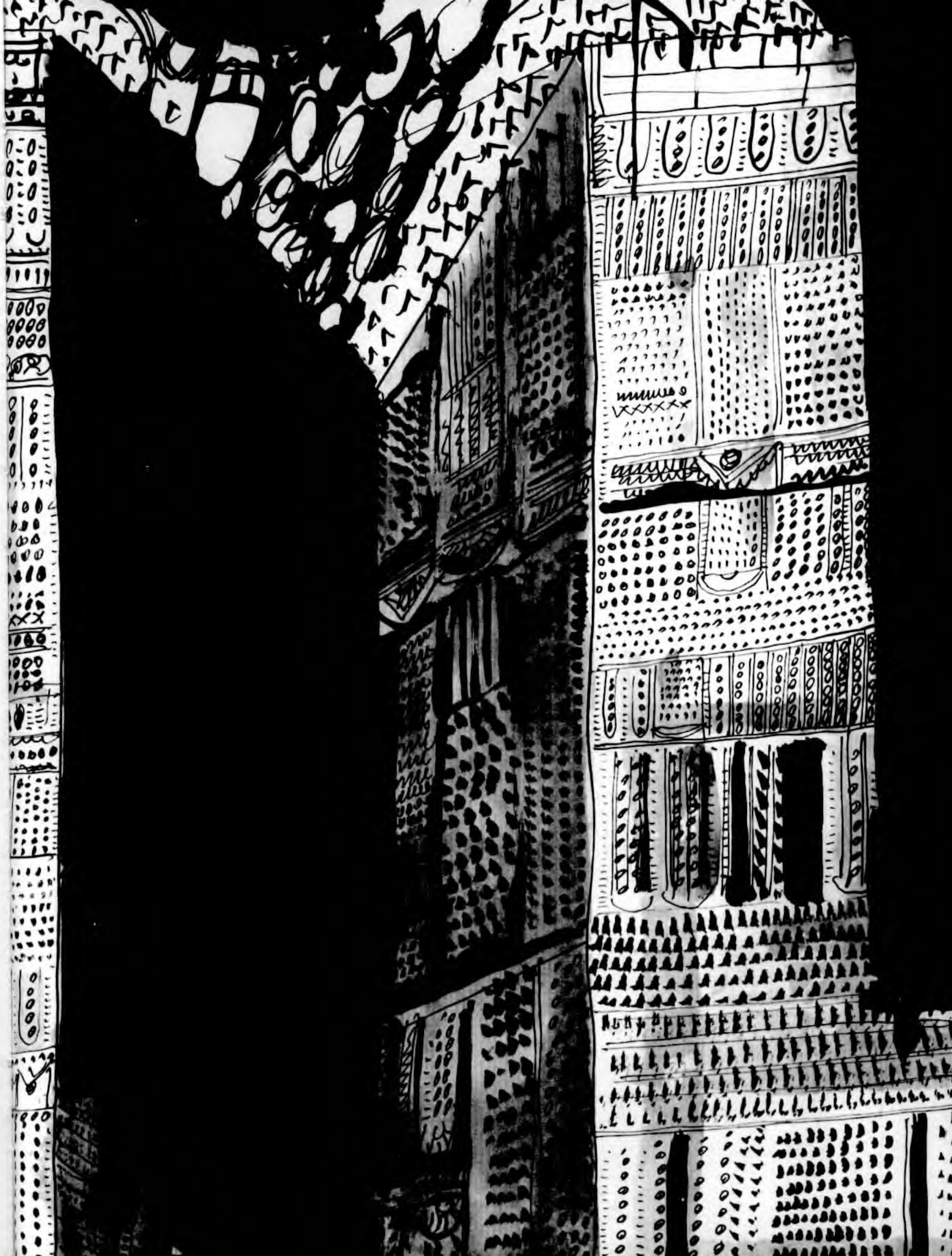
Voltando ao sentido mais geral do novo perfil dos museus, é curioso observar que, enquanto o museu amplia suas atribuições e seu raio de ação, a cidade corre em seu socorro e se outorga o dever de se tornar um grande museu. Atualmente, é o *design* da cidade quem preserva a memória e responde pela necessidade de guardar e narrar sua própria História. O que me parece importante ressaltar neste ponto é a inserção das novas preocupações com a história, com o "fato" ou com o "discurso" da cidade, no quadro geral do remapeamento e da reorientação da produção cultural. A cidade tal como é vista por Michel de Certeau, Rafael Argullol, Michel Foucault, Lena Bergstein ou Beatriz Sarlo ilustra este argumento. A instigante Enquete Tendenciosa - participação especial de Italo Campofiorito - dá a voz e a vez para que os produtores culturais discutam o papel que a presença e os novos sentidos da cidade vêm assumindo na arte e no pensamento brasileiros.

Hoje certamente se fala mais de **cidade** do que de **nação**. Fala-se mais de cultura carioca, paulista ou pernambucana do que de cultura nacional como até há bem pouco tempo, sintoma que expressa uma certa descentralização da cena cultural que passa agora a privilegiar a auto-afirmação de expressões multiculturais. A própria idéia de identidade nacional parece começar a ceder lugar ao reconhecimento da importância dos processos de constituição das identidades dos grupos não hegemônicos como migrantes, imigrantes, mulheres, grupos étnicos ou raciais. Por sua vez, os modos de mobilização destes segmentos e suas linguagens específicas trazem sempre um evidente viés urbano; é o cenário da cidade, e não o da nação, que passa a ser, como nos mostra Antonio Augusto Arantes, o espaço privilegiado para as identificações culturais emergentes, para as articulações das diversas representações sociais, ou, para usar um termo em alta, para a "etnificação da cultura", um fenômeno fundamentalmente urbano. Desta forma a experiência, hoje comum, da migração freqüente entre estados ou países, vai determinar uma reorganização inédita e especialíssima de identidades culturais. Passa a ser, como observa Homi Bhabha, através do encontro nas fronteiras, da experiência com línguas ou sotaques diferentes, da formação de comunidades nos bairros, nos bares, nos espaços culturais, que estas identidades se expressam e estabelecem uma textualidade para o espaço urbano sem precedência. Poder-se-ia dizer que a própria imaginação da nacionalidade implica o reconhecimento da complexidade de suas fronteiras internas, externas, simbólicas, econômicas, políticas ou geográficas,

reconhecimento esse que tem sua chave nos subtextos que os discursos da cidade nos vêm oferecendo.

Com estes problemas em mente, procurei, estrategicamente, deslocar o eixo da reflexão sobre o patrimônio tal como vinha sendo conduzida nos meios técnicos e institucionais e reunir, em áreas diversificadas como a antropologia, a literatura, a filosofia, o cinema, a poesia e as artes, trabalhos que refletissem a ampliação de sentido que a noção de cidade vem experimentando e seu novo status no centro dos debates sobre cultura. Alguns destes ensaios falam por imagens. Ou não seria correto considerar ensaio a utopia de Niemeyer sobre Neguev, o risco de Lúcio Costa, as fotos de Mascaro sobre São Paulo e de Artur Omar sobre a Cidade Aberta, a violenta pincelada urbana de Rubem Gerchman ou a reveladora planta baixa do Éden de Oiticica?

Novembro de 1994.



Michel de Certeau

ANDANDO NA CIDADE

TRADUÇÃO: ANNA OLGA DE BARROS BARRETO

Vendo Manhattan do 110º andar do World Trade Center. Sob a névoa trazida pelos ventos, a ilha urbana, um mar no meio do mar, ergue os arranha-céus sobre a Wall Street, afunda em Greenwich, depois levanta-se de novo até a crista da Midtown, passa silenciosamente pelo Central Park e finalmente ondula à distância para além do Harlem. Uma onda de verticais. Momentaneamente a visão faz parar a agitação. A massa gigantesca se imobiliza diante dos olhos. Transforma-se numa texturologia em que os extremos coincidem os extremos da ambição e da degradação, oposições brutais de raças e estilos, contrastes entre os edifícios de ontem, já transformados em latas de lixo, e as irrupções urbanas de hoje que bloqueiam seu espaço. Ao contrário de Roma, Nova Iorque nunca aprendeu a arte de envelhecer exibindo todos os seus passados. Seu presente se inventa, hora a hora, no ato de deitar fora suas realizações prévias e desafiar o futuro. Uma cidade composta de lugares paroxísticos de relevos monumentais. Nela o espectador pode ler um universo em constante explosão. Nela se inscrevem as figuras arquitetônicas da *coincidatio oppositorum* outrora traçadas em miniaturas e texturas místicas. Nesse palco de concreto, aço e vidro, recortado entre dois oceanos (o Atlântico e o Americano) por um corpo de água frígido, as maiores letras do mundo compõem uma gigantesca retórica do excesso tanto em dispêndio quanto em produção.

VOYEURS OU CAMINHANTES

A que erótica do conhecimento pertence o êxtase de ler um tal cosmo? Ao ter um prazer voluptuoso em fazê-lo, me pergunto qual é a fonte desse prazer de "ver o todo", de continuar olhando, de totalizar o mais imoderado dos textos humanos.

Ser alçado ao topo do World Trade Center é ser surrupiado do aperto da cidade. O corpo do indivíduo não está mais nas garras das ruas que fazem voltas e retornos conforme uma lei anônima; nem está possuído, seja como o que joga ou como o que é jogado, pelo estrondo de tantas diferenças e pelo nervosismo do tráfego de Nova Iorque. Quando se sobe ali, deixa-se para trás a massa que carrega e mistura em si própria toda identidade de autores ou espectadores. Um Ícaro voando sobre essas águas, ele ignora os artifícios de Dédalo, movimentando-se em labirintos infinitos bem abaixo. Sua elevação o transfigura num *voyeur*. Coloca-o à distância. Transforma o mundo encantatório pelo qual ele foi "possuído" num texto diante de seus olhos. E lhe permite lê-lo,

ser um Olho solar, olhando para baixo como um deus. A exaltação de um impulso abrangente e gnóstico; a ficção do conhecimento está relacionada a essa luxúria de ser um ponto de vista e nada mais.

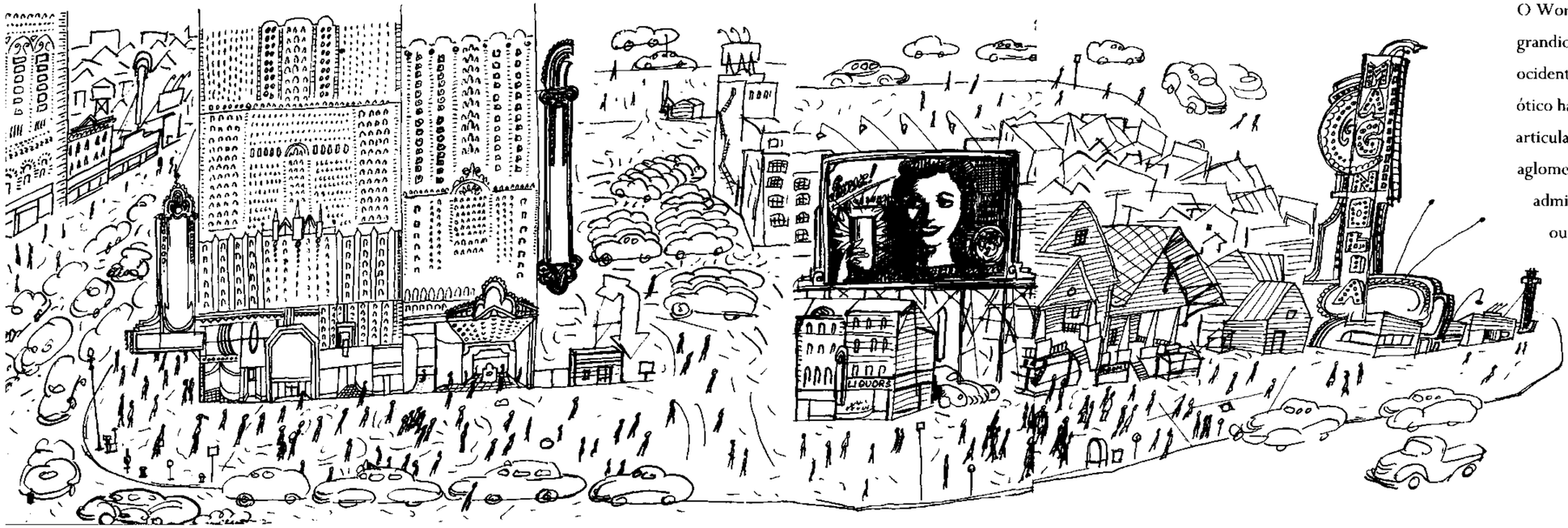
Dever-se-ia por fim cair no espaço escuro onde as multidões se movimentam para cima e para baixo, multidões que, embora visíveis do alto, são elas próprias incapazes de verem o que há embaixo? Uma queda de Ícaro. No 110º andar, um cartaz, como uma esfinge, dirige uma mensagem enigmática ao pedestre que por um instante se transforma em visionário: É difícil estar por baixo quando você está em cima.

O desejo de ver a cidade precedeu os meios de satisfazê-lo. Os pintores medievais ou renascentistas representaram a cidade vista numa perspectiva que olho nenhum havia ainda apreciado. Essa ficção já convertia o espectador medieval num olho celestial. Ela criava deuses. Será que as coisas mudaram desde que os processos técnicos se organizaram em um "poder que tudo vê"? O olhar totalizante imaginado pelos pintores dos tempos antigos permanece em nossas realizações. O mesmo impulso abrangente assombra os usuários de produções arquitetônicas ao materializar boje a utopia que ontem era apenas pintada. A torre de 1370 pés de altura que serve de proa para Manhattan continua a construir a ficção que cria leitores, torna a complexidade da cidade legível e imobiliza sua mobilidade opaca num texto transparente.

A imensa texturologia que se estende diante dos olhos do indivíduo é um artefato ótico, algo mais do que uma representação? Ela é a analogia do fac-símile produzido através de uma projeção, que é uma maneira de manter o distanciamento pelo urbanista planejador do espaço, planejador da cidade ou cartógrafo. A cidade-panorama é um simulacro "teórico" (isto é, visual), em resumo, um quadro, cuja condição de possibilidade é um esquecimento e um equívoco de práticas.

Os praticantes comuns da cidade moram "lá embaixo", abaixo do limiar onde a visibilidade começa. Eles caminham — uma forma elementar dessa experiência da cidade; eles são caminhantes. *Wandersmänner*, cujos corpos acompanham resolutamente um "texto" urbano, que escrevem sem serem capazes de lê-lo. Esses praticantes fazem uso de espaços que não podem ser vistos; o conhecimento que têm destes é tão cego quanto o dos amantes abraçados. As trilhas que correspondem a esses poemas entrelaçados, irreconhecíveis, em que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, furta-se à legibilidade. É como se as práticas que organizam uma cidade febril se caracterizassem pela cegueira. As redes dessas escrituras que se movem e se entrecruzam compõem uma história múltipla sem autor nem espectador, formada de fragmentos de trajetórias e alterações de espaços: em relação a representações, permanece diária e indefinidamente outra.

Fugindo às totalizações imaginárias produzidas pelo olhar, o cotidiano tem uma certa estranheza que não vem à tona, ou cuja superfície é apenas o limite superior, que se delineia contra o visível. Nesse conjunto, tentarei localizar as práticas estranhas ao espaço "geométrico"ou "geográfico" das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço referem-se a uma forma específica de operações ("modos de operar"), a "uma outra espacialidade" (uma experiência de espaço "antropológica", poética e mítica) e a uma mobilidade opaca e cega, característica da cidade febril. Uma cidade migratória, ou metafórica, deslisa assim para o texto claro da cidade planejada e legível.



Do Conceito da Cidade às Práticas Urbanas

O World Trade Center é apenas a figura mais grandiosa do desenvolvimento urbano ocidental. A atopia-utopia do conhecimento ótico há muito teve a ambição de ultrapassar e articular as contradições emergentes da aglomeração urbana. É uma questão de administrar um crescimento da aglomeração ou acumulação humanas. "A cidade é um imenso mosteiro", disse Erasmo. A visão em perspectiva e a visão prospectiva constituem uma projeção dupla de um passado opaco e um futuro incerto numa superfície com a qual se pode lidar. Elas

Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Michel de Certeau Andando na cidade

inauguram (no século XVI?) a transformação do fato urbano no conceito de uma cidade. Muito antes de o próprio conceito dar origem a uma figura particular de história, ele assume que se pode lidar com esse fato como uma unidade determinada pela ratio urbanística. Ligar a cidade ao conceito nunca os torna idênticos, mas tira proveito da progressiva simbiose deles: planejar uma cidade é tanto pensar a própria pluralidade do real quanto efetivar essa maneira de pensar o plural; é saber como articulá-lo e ser capaz de fazê-lo.

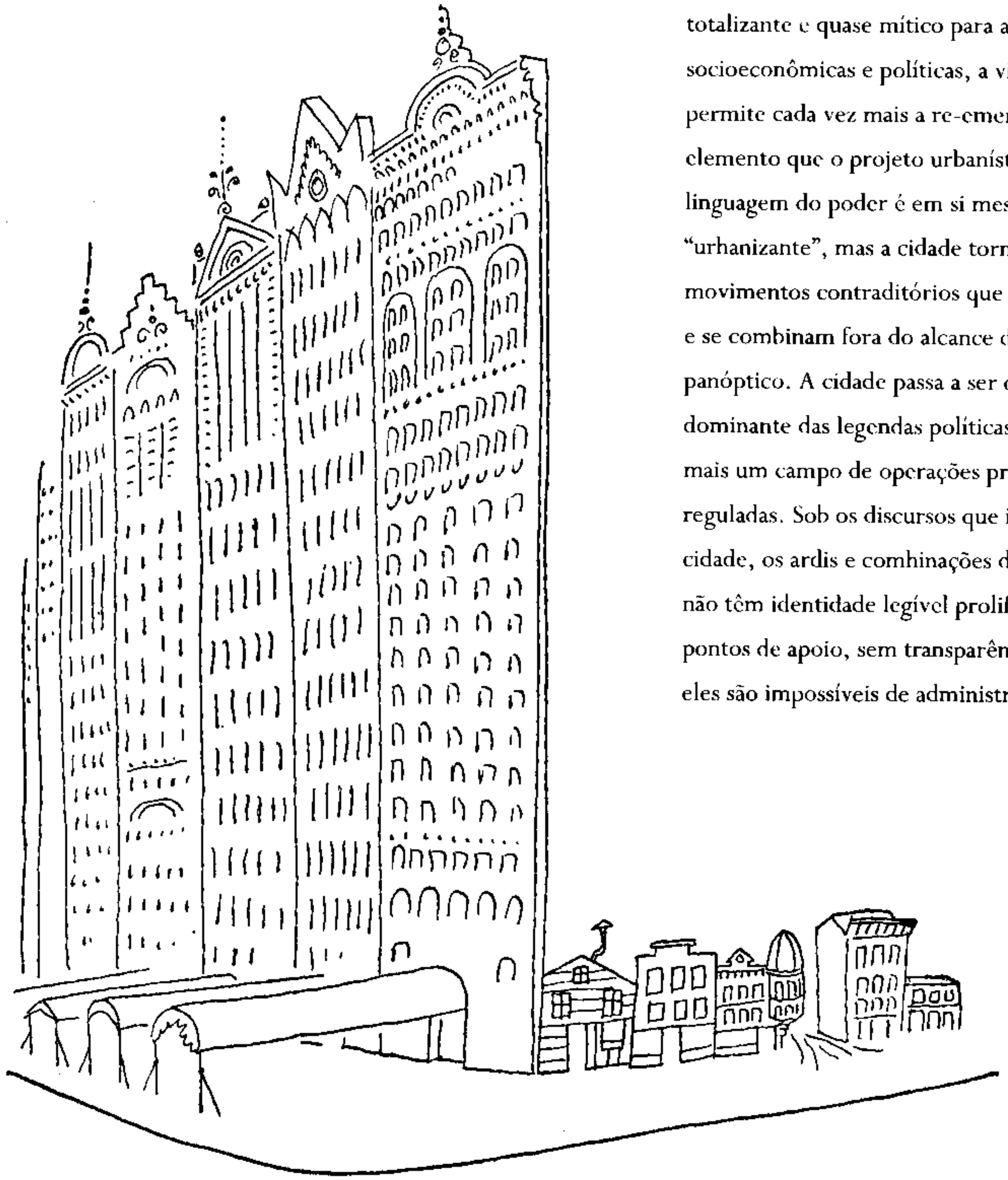
UM CONCEITO OPERACIONAL?

A "cidade" fundada pelo discurso utópico e urbanístico define-se pela possibilidade de uma operação tripla:

1. A produção de seu espaço próprio (*un espace propre*): a organização racional deve assim reprimir todas as poluições físicas, mentais e políticas que a comprometeriam;
2. a substituição de um "não-quando", ou de um sistema sincrônico, pelas resistências indetermináveis e obstinadas oferecidas pelas tradições; estratégias científicas unívocas, possibilitadas pelo nivelamento de todos os dados numa projeção plana, devem substituir a tática dos usuários que se aproveitam de "oportunidades" e que, através desses eventos-armadilhas, esses lapsos na visibilidade, reproduzem as opacidades da história por toda parte;
3. finalmente, a criação de sujeito anônimo e universal que é a própria cidade; gradualmente torna-se possível atribuir a ela, como a seu modelo político, o Estado de Hobbes, todas as funções e predicados que estavam previamente espalhados e se referiam a muitos sujeitos reais diferentes — grupos, associações ou indivíduos. "A cidade", como um nome próprio, fornece assim um modo de conceber e construir o espaço tendo como base um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e interligadas.

A administração se combina com um processo de eliminação nesse lugar organizado por operações "especulativas" e classificatórias. Por um lado, há uma diferenciação e uma redistribuição das partes e funções da cidade, como resultado de inversões, deslocamentos, acumulações etc: por outro, há uma rejeição de tudo que não pode ser tratado dessa maneira e assim constitui o "refugo" de uma administração funcionalista (a anormalidade, o desvio, a doença, a morte etc). Por certo, o progresso permite que um número crescente desses refugos sejam reintroduzidos nos circuitos administrativos e transforma até mesmo as deficiências (na saúde, na seguridade etc.) em maneiras de tornar mais densas as redes da ordem. Mas, na realidade, ele produz repetidamente os efeitos contrários àqueles a que visa: o sistema de lucro gera uma perda que, nas formas múltiplas da miséria e da pobreza fora do sistema e do desperdício dentro dele, constantemente transforma a produção em "gasto". Além disso, a racionalização da cidade leva à sua mitificação nos discursos estratégicos, que são estimativas baseadas na hipótese ou na necessidade de sua destruição para chegar a uma decisão final. Finalmente, a organização funcionalista, ao privilegiar o progresso (isto é, o tempo), provoca a condição do esquecimento de sua possibilidade — o próprio espaço; o


LIQUORS
DELICATESSEN



espaço torna-se assim o ponto cego numa tecnologia científica e política. É dessa maneira que a cidade-Conceito funciona; um lugar de transformações e apropriações, o objeto de várias espécies de interferência, mas também um sujeito constantemente enriquecido de novos atributos, e que é simultaneamente a maquinaria e o herói da modernidade.

Hoje, quaisquer que possam ser os avatares desse conceito, temos de reconhecer que se no discurso a cidade serve como um marco totalizante e quase mítico para as estratégias socioeconômicas e políticas, a vida urbana permite cada vez mais a re-emergência do elemento que o projeto urbanístico excluía. A linguagem do poder é em si mesma "urhanizante", mas a cidade torna-se presa dos movimentos contraditórios que contrabalançam e se combinam fora do alcance do poder panóptico. A cidade passa a ser o tema dominante das legendas políticas, mas não é mais um campo de operações programadas e reguladas. Sob os discursos que ideologizam a cidade, os ardis e combinações de poderes que não têm identidade legível proliferam; sem pontos de apoio, sem transparência racional, eles são impossíveis de administrar.

A VOLTA DAS PRÁTICAS

A cidade-Conceito vem decaindo. Isso significa que a doença que aflige tanto a racionalidade que a fundou quanto seus profissionais aflige também as populações urbanas? Talvez as cidades estejam se deteriorando ao longo dos processos que as organizaram. Mas aqui temos que ter cuidado. Os agentes do conbecimento sempre supuseram que as mesmas mudanças que afetavam suas ideologias e suas posições afetavam o universo inteiro. Eles transmudam o infortúnio das suas teorias em teorias do infortúnio. Quando transformam seu espanto em "catástrofes", quando buscam encerrar as pessoas no "pânico" de seus discursos, estão eles mais uma vez necessariamente certos?

Ao invés de permanecer no campo de um discurso que mantém seu privilégio à medida que inverte seu conteúdo (falando de catástrofe e não mais de progresso), pode-se tentar um outro caminho; pode-se analisar as práticas singulares e plurais, como micróbios, que se espera sejam administradas ou suprimidas por um sistema urbanístico, mas que sobreviveram à deterioração; pode-se acompanbar a atividade febricitante desses procedimentos que, longe de estarem regulados ou eliminados pela administração panóptica, reforçaram-se numa ilegitimidade proliferante, desenvolveram-se e se insinuaram em redes de vigilância e se combinaram conforme táticas ilegíveis mas estáveis a ponto de se constituírem em regulamentos cotidianos e criatividades sub-reptícias que estão meramente escondidos pelos mecanismos e discursos frenéticos da organização observacional.

Essa trilha poderia inscrever-se como uma conseqüência, mas também como a recíproca, da análise das estruturas de poder feita por Foucault. Ele a conduziu na direção dos mecanismos e procedimentos técnicos, "instrumentalidades menores" capazes, apenas pela organização dos "detalhes", de transformar uma multiplicidade humana numa sociedade "disciplinadora" e de administrar, diferenciar, classificar e hierarquizar todos os desvios relativos a aprendizagem, saúde, justiça, exército ou trabalho. "Esses ardis muitas vezes minúsculos da disciplina", esses mecanismos "menores mas impecáveis" extraem sua eficácia de uma relação entre os procedimentos e o espaço que eles redistribuem a fim de fazer dela um "operador". Mas que práticas espaciais correspondem, na área onde se manipula a disciplina, a esses aparatos que produzem um espaço disciplinar? Na atual conjuntura, marcada por uma contradição entre o modo de administração coletivo e um modo de reapropriação individual, essa questão não é menos importante, caso se admita que as práticas espaciais de fato estruturam secretamente as condições determinantes da vida social. Eu gostaria de seguir alguns desses procedimentos multiformes, resistentes, ardilosos e inflexíveis que se esquivam à disciplina sem estar fora do campo onde ela se exerce e que deveriam levar-nos a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido, da inquietante familiaridade da cidade.

O Coro dos Passos Vadios

A deusa pode ser reconhecida
pelo seu passo

Virgilio, *Eneida*, I, 405

A história começa no nível do chão, com passos. São miríades, mas não compõem uma série. Não se pode contá-los porque cada unidade tem um caráter qualitativo: um estilo de apreensão táctil e apropriação quinestética. Sua massa fervilhante é uma coleção inumerável de singularidades.

Suas trilhas entrelaçadas dão sua forma aos espaços. Eles tecem lugares em conjunto. A esse respeito, os movimentos pedestres formam um desses "sistemas reais cuja existência de fato constrói a cidade". Não os localizamos; ou melhor, são eles que se espacializam. Eles não estão mais inseridos num container do que esses caracteres chineses que os falantes desenham nas mãos com as pontas dos dedos.

É verdade que as operações do caminhar podem ser traçadas nos mapas da cidade de maneira a transcrever seus caminhos (aqui bem



trilhados, ali muito esmaecidos) e suas trajetórias (tomando esse caminho e não aquele). Mas essas curvas grossas ou finas apenas se referem, como palavras, à ausência daquilo que passou. Levantamentos de estradas perdem o que passou: o próprio ato de passar.
A operação de andar, perambular, ou "ver vitrines", isto é, a atividade dos passantes, transforma-se em pontos que traçam uma linha totalizante e reversível no mapa. Eles nos permitem apreender apenas um conjunto de relíquias no "não-quando" de uma superfície de projeção. Visível em si, ela tem o efeito de tornar invisível a operação que a possibilitou. Essas fixações constituem procedimentos para o esquecimento. O traço que se deixou para trás é substituído pela prática. Ele exibe a propriedade (voraz) que o sistema geográfico tem de ser capaz de transformar a ação em legibilidade, mas ao fazê-lo provoca o esquecimento de uma maneira de ser no mundo.

A RETÓRICA DO ANDAR

O andar dos passantes propicia uma série de voltas (tours) e desvios que podem ser comparados a "torneios de frase" ou "figuras estilísticas". Há uma retórica do andar. A arte de "tornear" frases encontra equivalente numa arte de compor um percurso (tourner un parcours). Assim como a linguagem comum, essa arte pressupõe e combina estilos e usos. O estilo especifica "uma estrutura lingüística que se manifesta no nível simbólico... uma maneira de ser no mundo fundamental do indivíduo"; implica num singular. O uso define o fenômeno social através do qual um sistema de comunicação se manifesta de fato; refere-se a uma norma. Tanto o estilo quanto o uso têm a ver com um "modo de operar" (de falar, andar etc.), mas estilo envolve um processo peculiar do simbólico, enquanto uso se refere aos elementos de um código. Eles se interseccionam para formar um estilo de uso, uma maneira de ser e um modo de operar.

Um amigo que mora na cidade de Sèvres vagueia, quando está em Paris, entre a rue des Saints-Pères e a rue de Sèvres, embora ele vá ver sua mãe numa outra parte da cidade: esses nomes articulam uma sentença que seus passos compõem sem que ele o saiba. Ruas numeradas e números de rua (rua 112, ou 9, rue Saint-Charles) orientam o campo magnético das trajetórias exatamente como podem assombrar os sonhos. Uma outra amiga inconscientemente reprime as ruas com nomes e, que por esse fato, lhe transmitem — ordens ou identidades da mesma forma que citações e classificações; ela percorre, de preferência, caminhos sem nome ou assinatura. Mas seu andar ainda assim continua a ser controlado negativamente por nomes próprios.

O que é então que eles decifram? Dispostas em constelações que hierarquizam e semanticamente ordenam a superfície da cidade, operando arranjos cronológicos e justificativas históricas, essas palavras (Borrégo, Botzaris, Bougainville...) perdem lentamente, como moedas usadas, o valor neles gravados, mas sua capacidade de significação sobrevive à primeira definição. Saints-Pères. Corentin Celton, Red Square... esses nomes encontram-se disponíveis para os diversos significados que os passantes lhes dão; eles se desprendem dos lugares que

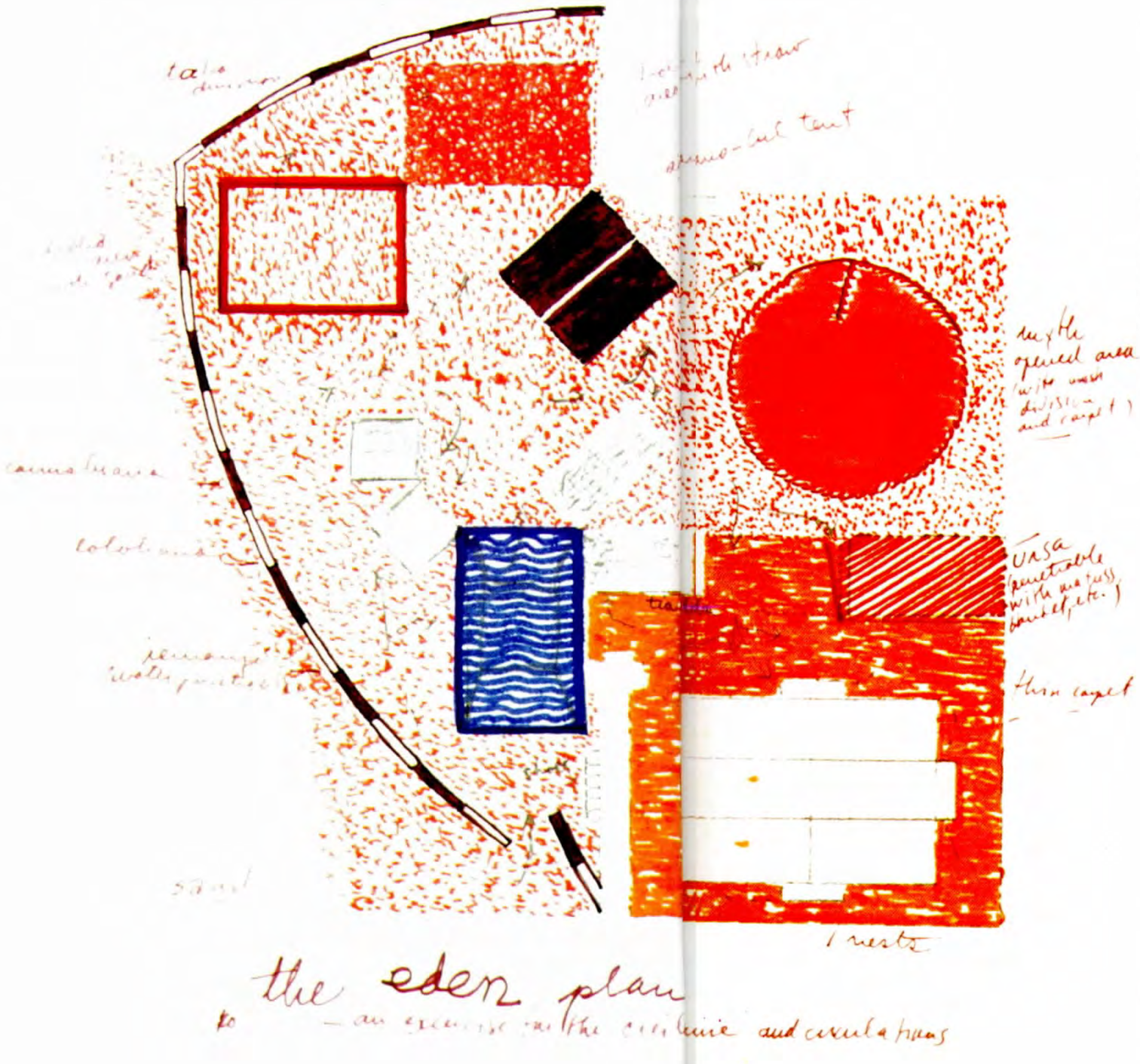


deveriam ser definidos por eles e servem como pontos de encontro imaginários para itinerários que, enquanto metáforas, são por eles determinados por motivos estranhos ao valor original mas que podem ou não ser reconhecidos pelos passantes. Uma estranha toponímia que se desprende dos lugares reais e voa alto sobre a cidade como uma geografia enevoada de "significados" em suspensão, e dirige as deambulações embaixo: Place de l'Étoile, Concorde, Poissonnière... Essas constelações de nomes fornecem padrões de tráfego: elas são estrelas dirigindo itinerários. "A Place de la Concorde não existe," disse Malaparte, "ela é uma idéia." É muito mais do que uma idéia. Seria necessário uma série completa de comparações para explicar os poderes mágicos desfrutados pelos nomes próprios. É como se fossem levados como emblemas pelos viajantes que eles direcionam e simultaneamente adornam.

Ao ligar atos e passos , significados abertos e direções, essas palavras operam em nome de um esvaziamento e um esgotamento do seu papel primeiro. Tornam-se espaços liberados que podem ser ocupados. Uma indeterminação rica lhes dá, por meio de uma rarefação semântica, a função de articular uma segunda geografia poética além da geografia do sentido literal, proibido ou permitido. Elas insinuam outras estradas na ordem funcionalista e histórica do movimento. O caminhar os acompanha: "Preencho esse grande espaço vazio com um belo nome". As pessoas são postas em movimento pelas relíquias remanescentes do significado; e às vezes por seus refugos, os restos invertidos das grandes ambições. Coisas que montam a nada, ou quase nada, simbolizam e orientam os passos dos caminhantes: nomes que justamente deixaram de ser "próprios".

Finalmente, uma vez que os nomes próprios já são "autoridades locais" ou "superstições", os números os substituem: ao telefone, não se disca mais Ópera, mas 073. O mesmo vale para histórias e lendas que assombram o espaço urbano como habitantes supérfluos ou adicionais. Elas são objeto de uma caça às bruxas, pela própria lógica da tecno-estrutura. Mas o extermínio dessas histórias (como o extermínio das árvores, florestas e dos lugares recônditos onde vivem essas lendas) faz da cidade uma "ordem simbólica suspensa". A cidade habitável é assim anulada. Portanto, como disse uma mulher de Rouen, não, aqui "não há lugar nenhum especial, exceto a minha própria casa, é só... Não há nada". Nada "especial": nada que se destaque, que se mostre através de uma lembrança ou história, que alguma outra coisa ou alguém mais tenha assinado. Apenas a caverna do lar permanece crível, ainda aberta a lendas por um certo tempo, ainda cheia de sombras. A não ser por isso, segundo um outro habitante da cidade, há apenas "lugares em que não se pode mais acreditar em nada". ■

Publicado em *The Cultural Studies Reader*, London, Routledge, 1993



Hélio Oiticica

ÉDEN

LONDRES, 1969

O Éden é um *campus* experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas — humano enquanto possibilidade da espécie humana. É uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos interior de cada um — por isso, proposições "abertas" são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o "fazer coisas" que o participador será capaz de realizar.

ÉDEN — um exercício para o CRELAZER e circulações



Andreas Huyssen

ESCAPANDO DA AMNÉSIA

O MUSEU COMO CULTURA DE MASSA

TRADUÇÃO DE VALÉRIA LAMEGO

A guerra contra os museus foi um *tropo* persistente da cultura modernista. O museu moderno surgiu durante a Revolução Francesa, a primeira a fazer do Louvre um museu. Nos últimos três séculos, no entanto, o museu se tornou o local institucional privilegiado para a "querelle des anciens et des modernes". Ele suportou o olho cego do furacão do progresso ao promover a articulação entre a nação e a tradição, a herança e o cânone, além de ter proporcionado a planta principal para a construção da legitimidade cultural tanto no sentido nacional como universal[1]. A partir de seus arquivos disciplinares e de suas coleções, ajudou na definição da identidade da cultura ocidental ao desenhar as fronteiras externas e internas haseadas, principalmente, na exclusão e marginalização, assim como na codificação positiva[2]. Ao mesmo tempo, aqueles que defendiam a renovação da vida e da cultura e atacavam o peso morto do passado consideravam o museu moderno um sintoma de ossificação cultural.

A recente guerra entre os modernos e os pós-modernos tem sido apenas o último caso desta "querelle". Mas na passagem da modernidade para a pós-modernidade, o próprio museu sofreu uma transformação surpreendente: talvez pela primeira vez na história das vanguardas, o museu, no seu sentindo mais abrangente, passa de bode expiatório a menina dos olhos da família das instituições culturais. Essa transformação se torna mais visível, é lógico, na feliz simbiose entre a arquitetura pós-moderna e os novos edifícios dos museus. O sucesso do museu pode ser considerado um dos sintomas evidentes da cultura ocidental dos anos 80: muitos museus foram planejados e construídos a partir do prático corolário do discurso sobre "o fim de tudo"[3]. A planejada obsolescência da sociedade de consumo encontra seu contraponto na implacável museumania. O papel do museu como um local conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, ou seja, como um espaço de *mise-en-scène* espetaculares e de exuberância operística.

Essa surpreendente transformação requer uma reflexão, uma vez que parece ter causado um impacto profundo na política de exibir e ver. Ou seja: a velha dicotomia entre a coleção permanente do museu e a exposição temporária não pertence mais à discussão, já que a coleção permanente está cada vez mais sujeita a rearranjos temporários e a longas viagens, e as exposições temporárias são registradas em vídeos e luxuosos catálogos, constituindo assim

Musée d'Orsay. Paris. Restauração: 1982-1987. Arquiteta Gae

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

uma coleção permanente particular que também circula. As estratégias dos museus, tais como colecionar, citar e apropriar invadiram as práticas da estética contemporânea, articulando as críticas sobre o conceito de museu, como órgão privilegiado por uma determinada classe, à raridade e originalidade. Não que esses procedimentos sejam inteiramente novos, mas a sua recente disposição no primeiro plano, nos remete a um fenômeno cultural muito impressionante que foi adequadamente chamado pelo horrendo termo "musealização"[4].

Não há dúvida de que uma sensibilidade relacionada a museus parece ocupar espaços maiores da cultura e da experiência cotidiana. Se você pensar na restauração historicizante de velhos centros urbanos, de cidades e cenários históricos, no *boom* dos mercados de pulga, na moda retrô, na onda de nostalgia, na obsessiva auto-musealização através do vídeo, na literatura confessional e no memorialismo, e se você acrescentar a tudo isso a totalização eletrônica do mundo em banco de dados, então, o museu realmente não será mais visto como a única instituição com fronteiras estáveis e bem definidas. O museu, nesse sentido mais amplo e amorfo, se tornou o paradigma-chave das atividades culturais contemporâneas.

O novo museu e as novas práticas de exposição adaptaram-se à mudança do perfil dos freqüentadores. O espectador, cada vez mais, parece estar em busca de experiências enfáticas, esclarecimentos instantâneos, superproduções e espetáculos de grande sucesso, ao invés da apropriação meticulosa do conhecimento cultural. Mas a questão continua: como explicar o sucesso do passado museológico numa época em que se apontou constantemente a perda do sentido da história, a deficiência da memória e uma amnésia degeneralizada? A velha crítica sociológica do museu como um reforço "do sentimento de pertencimento para alguns e para outros, do sentimento de exclusão"[5], não nos parece mais pertinente. No atual cenário do museu, a idéia de um templo com musas foi enterrada, surgindo no lugar um espaço híbrido, entre a diversão pública e uma loja de departamento.

Os Velhos Museus e a Ordem Simbólica

Para começar com um gesto tipicamente museico[6], devemos lembrar que o museu, assim como a descoberta da história, no seu sentido mais enfático, segundo Voltaire, Vico e Heder, é um efeito direto da modernização e não um acontecimento à sua margem ou fora dela. Não é o sentido seguro das tradições que marcam a origem dos museus, mas a sua perda combinada com um desejo profundo pela (re-)construção. Uma sociedade tradicional sem um conceito teleológico secular não precisa de um museu, mas a modernidade é impensável sem um projeto museico. Por isso, a fundação de um museu de arte moderna enquanto o modernismo não tinha ainda cumprido sua trajetória está totalmente dentro da lógica da modernidade: o Moma de Nova Iorque foi inaugurado em 1929[7]. Pode-se até sugerir que a necessidade de um museu moderno tenha sido herdada das reflexões de Hegel sobre o fim da arte. Idéias essas articuladas anos depois. Exceto, é claro, que o tal museu poderia ser construído apenas

no novo mundo, onde o princípio do novo parece envelhecer a passos mais largos do que no velho continente.

No fundo, a diferença no ritmo da obsolescência entre a Europa e os Estados Unidos foi apenas de degraus. Como na velocidade da história e da cultura, a partir do século XVIII foi surgindo um número crescente de objetos e fenômenos, incluindo aí os movimentos de arte, obsoletos a cada volta mais rápida; os museus foram criados para serem instituições pragmáticas que colecionam, salvam e preservam aquilo que foi lançado aos estragos da modernização. Mas, ao se fazer isso, o passado inevitavelmente seria construído à luz do discurso do presente e a partir dos interesses presentes. Fundamentalmente dialético, o museu serve tanto como uma câmara mortuária do passado — com tudo que acarreta em termos de decadência, erosão e esquecimento — quanto como um lugar de possíveis ressurreições, embora mediadas e contaminadas pelos olhos do espectador. Não importa o quanto o museu, consciente ou inconscientemente, produz e afirma a ordem simbólica, pois sempre haverá uma sobra de significados que excedem o conjunto das fronteiras ideológicas, abrindo assim um espaço para a reflexão e a memória contra-hegemônica.

Essa natureza dialética do museu gravada também em procedimentos tais como colecionar e exibir foi perdida por aqueles que simplesmente o celebram como um proprietário de bens inquestionáveis, como a caixa-forte das tradições e cânones ocidentais e como um local para um diálogo aberto com as demais culturas e com o passado. Mas nada disso é reconhecido por aqueles que o atacam no sentido althusseriano, no qual o museu é um aparato ideológico do Estado cujos efeitos estão limitados às necessidades das classes dominantes no que diz respeito a legitimação e dominação. É verdade, o museu sempre teve funções legitimadoras e ainda as tem. E, se forem observadas a origem e a história das coleções, poderemos ir ainda mais longe e descrever o museu de Napoleão a Hitler como um beneficiário da pilhagem imperialista e expansão nacionalista. Nos casos dos tão falados museus de história natural especificamente, a união entre as operações de salvamento de colecionadores e o exercício do poder severo, até mesmo do genocídio, está claramente colocada nas próprias exposições: Madame Tussauds da "diferença".

Eu não quero ser mal compreendido ao pretender relativizar essa crítica ideológica sobre os museus como agentes legitimadores da modernização capitalista e como vitrines triunfais do saque na expansão colonizadora. Essa crítica é válida tanto para o passado imperialista quanto para a era de corporações patrocinadoras: esse é o testemunho da brilhante sátira de Hans Haacke sobre o vínculo entre a cultura dos museus e o capital petrolífero em *Metromobiltan* (1985). O que discuto, no entanto, é que em um registro diferente e hoje mais do que nunca, os museus parecem preencher uma necessidade antropologicamente arraigada às condições modernas: pois é ele que permite aos modernos negociarem e articularem uma relação com o passado, o que significa também uma relação com o transitório e com a morte, incluída a nossa própria. Como Adorno

ressaltou certa vez, museus e mausoléus estão associados por outros motivos além da própria fonética[8]. O discurso contra os anti-museus prevalece entre os intelectuais, alguns vêem o museu até como nosso próprio *memento mori*, e mais como uma forma de realçar a vida do que como uma instituição mumificadora numa época empenhada na negação destruidora da morte: o museu, então, se mantém como um espaço e um campo para reflexões sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade.

A natureza exata do que eu chamo de necessidades antropológicas modernas e pós-modernas dos museus está aberta para o debate. O que eu gostaria de enfatizar neste artigo é que a crítica institucional ao museu como um reforçador da ordem simbólica não esgota os seus múltiplos efeitos. A pergunta chave é, obviamente, se a cultura de espetáculos do novo museu e a *mise-en-scène* podem preencher tais funções ou se a propalada discussão sobre a liquidação do sentido da história e a morte do sujeito, a celebração do pós-moderno sobre a superficialidade contra a profundidade, a velocidade contra a vagarosidade, tirou do museu sua aura específica de temporalidade[9]. Embora essa questão deva ser respondida ao final, a crítica meramente institucional alinhada com os aparatos ideológicos de conhecimento e poder, que operam de cima para baixo, precisa ser complementada por uma perspectiva às avessas, que investigue o desejo do espectador e as inscrições do sujeito, a resposta do público, o interesse dos grupos e a segmentação das esferas públicas sobrepostas, dirigidas a uma grande variedade de museus e exposições. Entretanto, não pretendo oferecer uma análise sociológica, já que tenho mais interesse em uma reflexão filosófica e cultural mais ampla sobre a transformação do *status* da memória e da percepção temporal na cultura consumista contemporânea.

De qualquer maneira, a crítica tradicional aos museus e suas variantes pós-modernas parecem um tanto indefesas numa época em que muitos museus são inaugurados e que, como nunca, as pessoas os procuram bem como as exposições. A morte dos museus, tão valentemente anunciada nos anos 60, não foi, evidentemente, a palavra final. Isto, no entanto, não seria suficiente para denunciar a recente explosão dos museus como expressão do conservadorismo cultural dos anos 80, que presumivelmente trouxe de volta o museu como instituição de uma verdade canônica e de uma cultura de autoridade, senão autoritária. A reorganização do capital cultural como experimentamos nos anos 80, nos debates sobre o pós-modernismo, o multiculturalismo e os estudos culturais (e como de certa forma isso atingiu as práticas dos museus), não pode ser reduzida a uma única linha política. Também não é suficiente criticar as novas práticas de exposição de arte como espetáculo de massa, cujo objetivo é empurrar o mercado de arte para a moda através do êxtase e da obscenidade. Enquanto a crescente mercadização da arte é incontestável, a crítica mercadológica sozinha está longe de produzir critérios estéticos ou epistemológicos sobre como ler obras específicas, práticas artísticas ou exposições. Tampouco é capaz de ir além de uma última visão desdenhosa das platéias como manipuladas

e reificadas como cultura de gado.

Freqüentemente, tais ataques, produtos das posições vanguardistas na política e na arte, tornaram-se, nos últimos anos, frágeis, exaustos e consumidos.

A Vanguarda e o Museu

A natureza problemática do conceito de vanguardismo, sua implicação na ideologia do progresso e da modernização e suas relações complexas com o fascismo e a Terceira Internacional Comunista foram extensamente discutidas nos últimos anos. A evolução do pós-modernismo desde os anos 60 não é compreensível sem um conhecimento prévio de como este revitalizou o ímpeto das vanguardas históricas e subseqüentemente lançou o *ethos* vanguardista a uma crítica fulminante[10].

O debate sobre a vanguarda está intimamente ligado ao debate sobre o museu, e ambos estão no centro do que chamamos de pós-moderno. Foi após todo o movimento das vanguardas históricas — futurismo, dada, surrealimo, construtivismo e os grupos de vanguarda da recém instalada União Soviética -- que se começou uma luta radical e implacável contra os museus. Essa luta começa na exigência do fim do passado através da destruição semiológica de todas as formas tradicionais de representação e ao se defender a ditadura do futuro. Para a cultura de manifestos, cuja retórica baseava-se na total rejeição à tradição e à euforia, e cultivava a celebração apocalíptica de um futuro totalmente diferente, o museu realmente era um bode expiatório[11] plausível. Ele incorporava toda a monumentalização, hegemonia e aspirações pomposas da era burguesa, que viu seu fim na falência da Grande Guerra. A museofobia das vanguardas, que era dividida com os iconoclastas da direita e da esquerda é compreensível se nos lembrarmos que o discurso sobre os museus ocupou o cenário de transformações sociais e políticas radicais, especialmente na Rússia da revolução bolchevique e na Alemanha pós-guerra. Numa época em que se acreditava na ruptura, em uma vida totalmente nova e numa sociedade transformada, não se poderia esperar que o museu tivesse algum valor.

A rejeição dos vanguardistas aos museus tornou-se básica nos círculos intelectuais daquela época[12]. Toda essa grande crítica sobre o museu não se liberou ainda de certos pressupostos vanguardistas que se arraigaram a uma relação histórica específica entre a tradição e a nossa nova diferença. Poucos na década de 80 sustentaram a idéia de que devemos repensar o museu para além das dicotomias, vanguarda x tradição, museu x modernidade (ou pós-modernidade), transgressão x cooptação e políticas culturais de esquerda x neoconservadorismo. Não há dúvida de que existe um espaço para críticas institucionais sobre o museu, mas elas devem ser específicas ao invés de globais, como as críticas feitas pela vanguarda[13]. Por algum tempo e por algumas boas razões pós-modernas, passamos a suspeitar de certas reivindicações radicais da vanguarda, revividas em grande parte nos anos 60. Gostaria de mostrar que a museofobia da vanguarda e a decadência do projeto museico que incluía mumificações e necrofilias são reivindicações semelhantes às do próprio museu. Devemos sair das velhas críticas sobre o museu, que são

surpreendentemente homogêneas no seu ataque à ossificação, à reificação e à hegemonia cultural. Mesmo porque hoje o foco do ataque é muito diferente do que foi um dia: antes, o museu era considerado um bastião da alta cultura, enquanto que agora surge como o manda-chuva da indústria cultural.

Alternativas: o Museu e o Pós-moderno

Como tateamos a redefinição da função do museu além da dialética museu/modernidade, talvez um olhar retroativo ao século XIX, a pré-história da vanguarda, seja útil. Essa primeira fase do modernismo revela uma atitude mais complexa em relação ao museu e, por isso mesmo, ajuda-nos a nos libertar dos preconceitos da vanguarda sem que sejamos diretamente remetidos ao insidioso conservadorismo cultural dos últimos tempos. Poucos comentários serão suficientes. Os românticos alemães atacaram o olhar museico dos classicistas do século XVIII e se engajaram, muito conscientemente, em um projeto museico de proporções gigantescas: ao colecionar baladas, folclore, contos folclóricos, ao traduzir obsessivamente obras literárias européias e orientais de diferentes épocas, privilegiando a Idade Média como um espaço de uma cultura redimida e uma utopia futura. Tudo em nome de um mundo moderno radicalmente novo e pós-clássico. Também em seu nome os românticos construíram um museu alternativo, baseado numa necessidade premente de colecionar e de celebrar tais artefatos culturais que foram marginalizados e excluídos pela cultura dominante do século precedente. A construção da identidade cultural na Alemanha moderna andou de mãos dadas com as escavações museicas que mais tarde constituíram o alicerce do nacionalismo alemão. O passado, seletivamente organizado, era considerado indispensável para a construção do futuro.

Da mesma maneira, Marx e Nietzsche estavam muito preocupados em criar uma visão alternativa e anti-hegemônica da história: suas celebrações, muito diferentes, do tumulto gerado pelo progresso, da liberação, da liberdade e da emergência de uma nova cultura, estavam sempre vinculadas ao reconhecimento da necessidade de se lançar um salva-vidas para o passado. Mais do que isso: apenas a reconstrução e a compreensão histórica eram a garantia de que poderiam se livrar do passado enquanto fardo e pesadelo monumentalmente sufocante ou arquivadamente mumificado. Textos como *O Dezoito Brumário* ou a introdução aos *Grundrisse*, assim como o *O Nascimento da Tragédia* ou o segundo capítulo de *Meditações Extemporâneas*, sobre o uso e o abuso da história, demonstram que eles compreendiam totalmente a dialética da nova direção e do desejo museico, assim como a tensão entre a necessidade de esquecer e o desejo de lembrar. Os textos de Marx e Nietzsche são testemunhos da produtividade de um pensamento que se localizou na tensão entre a tradição e a antecipação. Eles sabiam que a luta pelo futuro não poderia ser operada *ex nihilo* pois precisariam de reservas vitais como a memória e as lembranças.

Pode-se dizer, apesar da oposição, que o olhar museico esteve até mesmo presente na

própria vanguarda. Salvo a necessidade de dividirem a mesma imagem da cultura burguesa, que rejeitavam, devemos nos lembrar dos jogos dos surrealistas com velhos objetos como sinais de inspiração, como interpretou Benjamin. Devemos ver o quadro negro de Malevich mais como parte da tradição da imagem do que como uma ruptura total com a representação.

E devemos analisar a prática dramatúrgica historicizante e de estranhamento de Brecht, que conseguiu seu efeito ao manter um relacionamento com o passado ao invés de alijá-lo. Os exemplos poderiam se multiplicar.

Embora fora de questão, alguém poderia derrubar tal argumento, mas isso não muda o fato básico de que pensar a vanguarda sem o seu medo patológico pelos museus é inconcebível.

O fato de os surrealistas e de outros movimentos de vanguarda terem ido parar no museu apenas nos mostra que no mundo moderno nada escapa da lógica da musealização.

Mas, por que deveríamos ver tal fato como uma falha, uma traição, como um defeito?

O argumento psicologizante, segundo o qual o ódio dos vanguardistas pelo museu expressaria um medo arraigado e inconsciente de sua virtual mumificação e fracasso, é um argumento construído retrospectivamente e, como tal, permanece trancado no ethos da própria vanguarda. Desde a década de 50, a morte das vanguardas no (o grifo é do autor) museu se tornou um *tropo* muito citado. Muitos viram essa situação como a maior vitória do museu e, nessa visão, os muitos museus de arte contemporânea e todos os projetos do período pós-guerra apenas acrescentaram insultos à injúria. Mas as vitórias tendem a imprimir seus efeitos tanto nos vitoriosos como nos vencidos; talvez um dia alguém queira investigar até que ponto a musealização do projeto da vanguarda atravessou as fronteiras entre a vida e a arte e ajudou a derrubar os muros do museu, democratizando-o ao ponto de torná-lo mais acessível e facilitar as atuais transformações do museu, que de uma fortaleza de poucas pessoas selecionadas passou a ser cultura de massa, e que de tesouraria passou a local de performances e *mise-en-scène* para um público ainda maior.

De um modo paradoxal, o destino da vanguarda está ligado às novas transformações do museu. O enfraquecimento do vanguardismo como *ethos* dominante da prática estética desde a década de 70 também contribuiu para o crescimento (embora, é claro, não difundido) de uma certa nebulosidade na fronteira entre o museu e os projetos de exposição, que parecem caracterizar o cenário do museu atualmente.

Mais freqüentemente, os museus estão explorando o negócio das exposições temporárias. Um número de coleções de autores foi apresentado ao longo dos anos 80 como museus: o Museu de Obsessões de Harald Szeemann, o museu de Utopias da Sobrevivência de Claudio Lange e o Museu Sentimental da Prússia de Daniel Spoerri e Elisabeth Plessen.

Enquanto alguns expositores insistirem na velha dicotomia, temendo o museu como a um beijo da morte, os curadores de museus empreenderão cada vez mais funções antes consideradas do domínio das exposições temporárias, como o criticismo, a interpretação, a mediação pública e até mesmo a *mise-en-scène*.

A aceleração também serve para descrever o trabalho do curador, que atualmente se

transformou no verbo "curar". "Curar", hoje, não significa desempenhar a função de "guardião" de coleções. Pelo contrário, curar significa mobilizar coleções, colocá-las em ação nas paredes dos museus particulares em todo o mundo e, principalmente, na cabeça dos espectadores[14].

Na minha hipótese, na era pós-moderna o museu não foi apenas deslocado para uma posição de autoridade cultural tradicional, como afirmam alguns críticos, mas vem sofrendo um processo de transformação que pode assinalar, de uma forma específica, o fim da dialética museu/modernidade. Hiperbolicamente, o museu não é mais o guardião do tesouro e artefatos do passado, que eram discretamente exibidos para um grupo seleto de *experts* e *connaisseurs*. Tampouco se encontra no centro do furacão, e suas paredes consistem em uma barreira contra o mundo externo.

Bandeiras e cartazes afixados na frente dos museus indicam quanto o museu se aproximou do mundo dos espetáculos, de feiras populares e de diversão de massa. O próprio museu foi sugado pelo distúrbio da modernidade: as exposições dos museus são gerenciadas e anunciadas como grandes espetáculos, com subsídios calculados para patrocinadores, organizadores e para a receita da cidade. Além disso, o sucesso de qualquer grande cidade depende substancialmente dos atrativos dos seus museus. Na instituição, o cargo de diretor de museu cada vez mais se divide entre diretor artístico e diretor financeiro. A intimidade entre cultura e capital, apesar de muito antiga e disfarçada, está se tornando cada vez mais visível, para não dizer descarada. Como Jürgen Habermas observou, nos últimos anos foi desenvolvida uma nova intimidade entre a cultura e a política, terreno em que hoje uma obsoleta guerra fria ideológica foi levada, com muita dificuldade, a se manter distante[15].

Certamente essa nova e pública politização do museu é altamente suspeita, mas podemos tirar alguns bons proveitos da situação. Assim sendo, surge-me como uma falha do pensamento dialético o fato de os mesmos críticos que, numa época remota, lamentaram-se muito sobre o poder permanente da autonomia estética e insistiram que nenhuma arte pode evitar as inscrições e os efeitos da política, agora derramam lágrimas sobre a descarada e grosseira politização da arte e da cultura no atual **Kulturkampf** (grifo do autor) americano.

Existem, é lógico, contradições. Por um lado, as novas políticas de cultura se aproveitam claramente do museu para melhorar a imagem de uma cidade ou companhia: Berlim e Nova Iorque precisam tanto dessa melhoria de imagem quanto a Mobil ou a Exxon, dois dos maiores patrocinadores de superproduções nos Estados Unidos. Nas duas cidades, as políticas do museu se tornaram uma questão de grande interesse público. O museu é pressionado a servir à indústria de turismo e a trazer seus benefícios à economia urbana e até mesmo a promover partidos políticos, como o fez o Chanceler Helmut Kohl ao planejar a doação do Museu de História Alemã a Berlim como parte de seus esforços para conceder aos alemães uma identidade nacional "normalizada", exorcizando o passado alemão[16]. Por outro lado, essa nova política do museu também decapita as

estratégias tradicionais que salvaguardava a natureza exclusiva e elitizada do museu. Assim, os mitos da autonomia estética e da objetividade científica das coleções de museus não podem mais ser usados por quem tenha uma oposição séria contra aqueles que, com argumentos políticos persuasivos, reivindicam o espaço do museu para exibir fatos do passado e da cultura presente reprimida, alienada ou marginalizada pelas práticas tradicionais dos museus. Nas últimas décadas houve um progresso lento, porém importante, na procura de um passado escondido e reprimido, e na reivindicação de tradições falsamente representadas ou "subrepresentadas" pela batalha política da época, que sempre foram batalhas por uma identidade cultural multi-estratificada e formas de auto-conhecimento. Novas redes culturais e organizacionais foram criadas dentro e fora das tais instituições culturais, como o museu ou a academia. É uma grande ironia que as reivindicações de Walter Benjamin, expressas como um desejo de varrer a história, mesmo que a contragosto, e arrancar o conformismo da tradição, fossem ouvidas em um tempo em que o próprio museu se entregou à cultura capitalista do espetáculo.

Existem, no entanto, outros meios através dos quais a nova intimidade entre a cultura e a política podem abrir caminhos para as práticas alternativas do museu. Pense no velho argumento da "qualidade", sempre desenvolvido pelos críticos tradicionalistas com o intuito de marginalizar a arte e a cultura de grupos minoritários ou de territórios periféricos. Esse tipo de argumento vem perdendo terreno numa época em que não se oferece qualquer consenso nítido sobre o que pertence a um museu. De fato, o argumento da qualidade desabou uma vez em que a documentação do cotidiano e da cultura regional, as coleções de artefatos tecnológicos e industriais, de móveis, de brinquedos, de roupas e assim por diante se tornaram mais do que nunca um projeto museico legítimo, como vem acontecendo nos últimos anos. Ironicamente, mais uma vez, a nebulosidade vanguardista sobre a fronteira entre a arte e a vida, a alta cultura e suas variantes, contribuiu significativamente para a queda dos muros do museu. Certamente Adorno foi precavido ao observar há quase quarenta anos que: " o processo que leva toda obra de arte até o museu... é irreversível"[17]. Mas ele dificilmente preveria a dimensão das mudanças institucionais trazidas para o museu nas décadas de 70 e 80. Tampouco poderia esperar que a vitória do museu sobre a vanguarda no final poderia se revelar como a vitória da vanguarda sobre o museu, mesmo que de um jeito não esperado pela vanguarda. Uma vitória Pírrica, para ser mais exato, mas uma vitória.

A Sedução da Polêmica

Não há dúvida de que a atual museumania e a moda em torno das exposições tem suas vantagens e traz uma polêmica tentadora. Veja o exemplo da aceleração: a velocidade com que a obra de arte se locomove do ateliê para o colecionador, do *marchand* para o museu ou retrospectiva tem crescido dramaticamente. Como em todo processo de aceleração desse tipo, alguns estágios foram tendencialmente

vitimizados por essa velocidade vertiginosa. Embora a distância entre *marchand* e colecionador pareça se mover em direção a um ponto de fuga, dadas as fracas performances dos museus na Sotheby's e Christie's, muitos poderiam cinicamente argumentar que o museu vem perdendo sua graça enquanto a própria arte parece se mover em direção ao ponto de fuga: a obra desaparecendo em um depósito de banco e se tornando visível apenas quando é exposta nos lotes de leilão. Nesse processo, a função principal do museu é legitimar o trabalho de poucos jovens super-artistas (Schnabel, Salle, Koons são os que vêm à minha mente) ao invés de suprir o mercado, regular o preço das obras e entregar jovens gênios ao comércio dos leiloeiros. Dessa forma, o museu coloca o preço da obra de arte fora de seu próprio alcance. E, mesmo assim, o mercado está longe de se tornar superaquecido como nos anos 80. Apenas uma crise financeira evitaria uma futura implosão da arte através da especulação financeira e das vantagens do gerenciamento dos museus.

A aceleração também afetou a velocidade dos corpos que passam diante dos objetos expostos. A disciplina dos corpos na exposição, de acordo com o crescimento estatístico do número de visitantes, é regida com instrumentos pedagógicos como os *tour* com *walkman*. Para aqueles que se recusam a ser colocados num estado de sono ativo pelo *walkman*, o museu aplica a brutal tática da superlotação que, por sua vez, resulta na invisibilidade daquilo que se foi ver. Essa nova invisibilidade da arte é a última forma do sublime. E mais: tal como nos centros urbanos, o *flâneur*, um estranho já no tempo de Baudelaire, foi substituído pelo corredor de maratona, uma vez que o único esconderijo do *flâneur*, o museu, tem crescentemente se transformado em um análogo à Quinta Avenida na hora do *rush*, num ritmo um pouco mais lento, é verdade, mas quem gostaria de apostar na possibilidade de uma aceleração? Talvez devêssemos esperar a maratona do museu como a inovação cultural desse próximo *fin de siècle*.

A aceleração também está presente na fundação de novos museus ao longo da década de 80, na expansão de veneráveis velhos museus, no *marketing* das mostras estampado em camisetas, *posters*, cartões de natal e reproduções preciosas. Após a perda da aura na obra de arte, vemos uma vitória de Adorno sobre Benjamin no momento em que a obra de arte original surge como um meio para vender seus múltiplos derivados, e a reprodutibilidade como uma estratégia para aureolar o original. O deslocamento para o *show-business* nos parece irreversível. A arte contemporânea chega aos museus como uma produção massiva e o próprio museu é entregue à rede pós-moderna e ao mundo dos espetáculos. Afinal de contas, qual é a diferença entre a explosão da *hanky tonk woman* dos Rolling Stones no show Steel Wheels e o nu da *femme fatale* em ouro, tirado de uma pintura de Gustave Klimt e colocado na decoração do teto do Künstlerhaus de Viena, em 1985, por ocasião da exposição sobre a virada do século na arte e cultura vienense?

Ao nos entregar à tentação da polêmica, não percebemos o risco de essas discussões serem reduzidas a uma nostalgia pelo velho museu como um espaço de contemplação e pedagogia

sérias, e do lazer do *flâneur* e da arrogância do *expert*. Algumas pessoas podem até perversamente ansiar pelo turismo de museu ao estilo dos anos 50, em que era possível "fazer o Louvre" em 10 minutos: Venus de Milo, Mona Lisa e, mais uma vez, é lançado um sonho utópico para as multidões de hoje, que são forçadas a esperar do lado de fora da infame pirâmide do pátio do Louvre. Sem dúvida, a corrida das massas pela cultura nos museus não deve ser confundida com a reivindicação dos anos 60 pela democratização da cultura. Nem tampouco deveria ser vilipendiada. A censura à velha indústria cultural, hoje dirigida aos velhos guardiães da alta cultura, não contesta apenas a fascinação pelas novas e espetaculares exposições. Ela também esconde a estratificação e heterogeneidade inerentes ao interesse do público e às práticas de exposição. Polêmicas contra a recém-alcançada reconciliação entre as massas e as musas envolvem o tema principal de como explicar a popularidade dos museus, o desejo de se organizar exposições e eventos culturais e as experiências que perpassam todas as classes sociais e os grupos culturais. Isso também evita qualquer tipo de reflexão sobre a maneira de empregar esse desejo e essa fascinação sem entregar-se incondicionalmente a diversões instantâneas e superproduções exibicionistas. Porque o desejo existe, não importa o quanto a indústria cultural estimule, seduza, manipule, atraia e explore. Esse desejo deve ser levado a sério como um sintoma de mudança cultural. É algo que está vivo em nossa cultura contemporânea e que deveria ser inserido de forma produtiva nos projetos de mostras e exposições. Não é exatamente alguma novidade afirmar que o espetáculo e o entretenimento poderiam funcionar em série como formas complexas de esclarecimento da experiência estética. Seria mais difícil definir "estética" e "experiência" numa época em que ambos os termos são vítimas das demagogias populistas da anti-estética e do deslumbramento da simulação. De qualquer maneira, as atrações das mostras espetaculares — mesmo que sejam de múmias egípcias, de figuras históricas ou de arte contemporânea — devem ser explicadas e não descartadas.

Três Modelos Explicativos

Para mim parecem haver três modelos razoavelmente distintos, embora parcialmente coincidentes e rivais, que procuram elucidar a recente mania por exposições e museus. Em primeiro lugar temos o modelo de orientação hermenêutica da "cultura como compensação", defendido por filósofos neoconservadores alemães que regressam à filosofia social de Arnold Gehlen, à hermenêutica da tradição de Gadamer e à tese filosófica de Joachim Ritter, na qual a erosão da tradição na modernidade provocaria órgãos de recordações tais como as humanidades, as sociedades de preservação histórica e os museus[18]. Em segundo lugar, há a teoria pós-estruturalista e a teoria secretamente apocalíptica da musealização como um câncer terminal do nosso *fin de siécle*, articulada por Jean Baudrillard e Henri Pierre Jeudy.
E, finalmente, o modelo menos desenvolvido embora mais sugestivo, de orientação sociológica e de Teoria Crítica, que defende o surgimento de um novo estágio do capitalismo

consumista, o *Kulturgesellschaft*. Esses três modelos são produtos sintomáticos dos anos 80, não apenas no sentido de apontar as mudanças empíricas na cultura dos museus e exposições, que todos eles procuram fazer, mas também no sentido de refletir o debate político e cultural dos anos 80 e oferecer uma visão sobre a cultura contemporânea e a sua relação com um corpo político desigual e até mesmo conflitante. Não acredito que algum seguidor desses modelos reivindique primordialmente a verdade, mas isso não é uma deficiência a ser remediada por alguns e ainda articulada como meta-teoria. A falta de um ponto arquimediano e a impossibilidade de uma narrativa correta devem ser compreendidas como uma vantagem, como uma liberação e não como uma restrição. Ao se colocar as três posições — neoconservadora, pós-estruturalista, Teoria Crítica — uma contra a outra, teremos, realmente, chegado a uma compreensão melhor da musealização como o sintoma-chave da nossa cultura pós-moderna.

Deixe-me primeiro desenvolver a tese da compensação. Os seus dois autores mais representativos são Hermann Lübbe e Odo Marquard, que surgiram da "pré-unificação" da *Kulturkampf* dos anos 80 na Alemanha Ocidental, como os maiores oponentes à Crítica da Teoria, a Habermas e outros. Já na década de 80, Hermann Lübbe compreendeu a musealização como central para a sensibilidade temporal das mudanças (*Zeit-Verhältnisse*) do nosso tempo[19]. Ele nos mostrou como a musealização, no sentido mais estreito, não estava apenas limitada à instituição, mas já tinha se infiltrado em diversas áreas da vida cotidiana. O diagnóstico de Lübbe pressupõe um historicismo expansivo de nossa cultura contemporânea, e segundo ele jamais uma cultura foi tão obcecada pelo passado como a nossa. Na tradição da crítica conservadora sobre a modernização, Lübbe sustenta que a modernização é acompanhada pela atrofia de tradições válidas, pela perda da racionalidade e pela entropia das últimas experiências estáveis e reais. A crescente velocidade das inovações técnicas, científicas e culturais produz uma quantidade ainda maior de não-sincronicidade e isso objetivamente reduz a expansão cronológica daquilo que consideramos o presente.

Esta observação é muito importante, uma vez que nos chama atenção para um grande paradoxo: quanto mais o presente do capitalismo consumista avançado prevalecer sobre o passado e o futuro, sugando ambos para um espaço sincrônico expandido (Alexander Kluge fala sobre o ataque do presente sobre o resto das nossas vidas), mais fraco será o domínio sobre ele mesmo e menor será a subsistência da estabilidade e identidade dos sujeitos contemporâneos. Existe muito e pouco presente em um mesmo tempo, uma situação histórica recente que vem suscitando tensões impensáveis para a nossa "estrutura do sentimento", como diria Raymond Williams[20] Na teoria da compensação, o museu compensa a perda de estabilidade. Ele oferece ao sujeito moderno instável formas tradicionais de identidade, ao simular que essas tradições culturais não foram atingidas pela modernização.

O argumento sobre a mudança na sensibilidade da temporalidade precisa ser avaliado numa outra direção, numa direção que aceite, ao invés de negar, as mudanças

fundamentais que ocorreram na estrutura do sentimento, da experiência e da percepção e ao se caracterizar a simultaneidade da redução e expansão do nosso presente. Nesse sentido seria interessante resgatarmos alguns pressupostos de modernistas clássicos como Adorno e Benjamin. Dessa maneira, o surgimento perpétuo do presente como o novo não pode ser exposto criticamente como a eterna recorrência ao mesmo, como Adorno e Benjamin sugeriram. Tal formulação sugere muita estabilidade e homogeneidade. Hoje, o capitalismo consumidor não apenas homogeneizou territórios e populações como ocorreu na América da década de 20 e na República de Weimar; como o consumo de massa na sociedade moderna se difundiu amplamente, a palavra-chave tem sido diversificação, não importa se em refrigerantes, em softwares, canais de televisão ou em equipamentos eletrônicos. O novo é precisamente a não recorrência eterna ao mesmo. Os ritmos frenéticos da invenção tecnológica e a realidade virtual no mundo doméstico estão causando mudanças na estrutura da percepção e um sentimento de que uma teoria baseada no conceito da homogeneização e de tempo homogêneo não poderiam dominar. Embora nossa fascinação pelo novo seja mutável, sabemos que o novo tende a incluir seu próprio desaparecimento e mesmo reconhecer a sua própria obsolescência no momento em que surge. O breve espaço de tempo permite novas reduções e se move em direção ao ponto de fuga.

No campo do consumo cultural, podemos observar uma mudança na estrutura da percepção e da experiência: o provisório[21] tem se tornado a finalidade da experiência cultural mais solicitada nas exposições temporárias. Mas aí é onde o ponto crucial emerge. O velho conceito de cultura, baseado, como ainda o é, na continuidade, na herança, na possessão e no cânone, nos impede de analisar o lado potencialmente produtivo e válido do provisório. Se o meio da percepção estética está realmente vinculado aos meios da vida moderna, como sustentaram Benjamin e Simmel, deveríamos considerar seriamente o provisório como um tipo de experiência cultural sintomática do nosso tempo, que reflete o processo de aceleração do nosso amplo meio e que conta com níveis mais avançados de instrução visual. Neste caso a pergunta-chave é: como fazer uma distinção entre o que chamei de diversões instantâneas anteriores, com toda a sua superficialidade e aspecto terapêutico, e o que um vocabulário mais antigo descreveria como inspiração estética e experiência "genuína"? Seria plausível sugerir que a epifania modernista altamente individualizada (como foi celebrada por Joyce, Hofmannsthal, Rilke e Proust) se tornou um fenômeno publicamente organizado da cultura pós-moderna do evanescimento? E mais, será que o modernismo invadiu o cotidiano ao invés de tornar-se obsoleto? Se tal tivesse ocorrido, como a epifania do museu pós-moderno poderia se distinguir do seu antecessor modernista, e a experiência de satisfação na entrada do museu, como associava Proust, em suas lembranças contemplativas, a outro espaço sintomático da modernidade do século XIX, sua querida Estação de St. Lazare[22]? Será que a epifania do museu pós-moderno também

proporciona a sensação de satisfação fora de época, uma sensação de transcendência ou quem sabe apenas abre um espaço para a memória e para a lembrança negada fora dos muros do museu? Será que a experiência transitória do museu deve ser compreendida apenas como uma repetição banal, ao estilo do notório comentário de Lionel Trilling sobre os anos 60, como o modernismo das ruas? Ou será que as críticas igualmente negativas estão corretas ao reivindicar que a experiência do museu pós-moderno é totalmente espacial, ao substituir as emoções antigas e contemplativas por uma intensidade de caráter impessoal de uma cultura sem comoção e expressão[23]?

Empiricamente, teria dificuldade de encontrar respostas justas para tais questões e, sem dúvida, não poderia evitar algumas reflexões especulativas. Parece-me inegável que, mais do que substituída pela categoria do espaço, "as grandes temáticas sobre o tempo e a temporalidade do alto modernismo"[24] se encontram presentes na explosão do museu. A pergunta não é se, mas de que maneira elas estão presentes e como elas foram codificadas na cultura pós-moderna.

Uma coisa nos parece verdade. Na medida em que o presente se desloca experimentalmente na direção da entropia, sondagens são lançadas em direção a um tempo diferente e a outros espaços e são abertos diálogos com vozes excluídas no passado devido à presença massificante da modernidade ocidental. O que Benjamin chamava de "o tempo vazio homogêneo" do cotidiano sobre o capitalismo, atualmente pode ser mais vazio do que nunca, mas não é mais extenso e suficientemente substancial para ser chamado de homogêneo. A volta das tradições locais e do resíduo de culturas ancestrais, o privilégio da não-sincronicidade e da beterogeneidade, o desejo de preservar como um meio de se emprestar uma aura histórica a objetos condenados ao lixo ou que se tornaram obsoletos — tudo isso pode realmente ser interpretado como uma reação à altíssima velocidade da modernização, como uma tentativa de se libertar do espaço vazio do cotidiano e reivindicar um sentido de tempo e memória. Isso reflete uma tentativa de sujeitos cada vez mais divididos de viver com os fragmentos, até mesmo para forjar uma mudança e uma identidade não fixada fora desses fragmentos, ao invés de perseguir uma unidade ou totalidade evasiva.

Na própria modernidade, uma situação crítica minou os princípios básicos a partir dos quais a modernização foi construída, como sua forte subjetividade, sua noção de tempo contínuo linear e sua crença na superioridade do moderno sobre o pré-moderno e o primitivo. As exclusões e marginalizações primeiras penetraram nosso presente e estão reestruturando o nosso passado. Dadas as atuais mudanças demográficas nos Estados Unidos e o fenômeno migratório internacional, esse processo se intensificará nos próximos anos. Aqueles que se encontram na fortaleza da modernidade irão vivenciar essas experiências como ameaças, como perigo e como invasão a uma identidade erodida. Outros irão recepcioná-las como um pequeno, mas importante passo rumo a uma cultura genuinamente "hetero-nacional", uma cultura

que não precisa ser homogênea e que aprenda a viver pragmaticamente com a verdadeira diferença. Estamos longe disso.

É ai que emergem dificuldades com a noção de compensação. Enquanto Lübbe considera a perda do sentido do futuro, o cansaço da civilização e até mesmo um medo crescente pelo futuro, típico dos anos 80 na Europa, ele não chega a um acordo sobre a crise do progresso ideológico, sobre o universalismo e a modernização e sobre a crise que primeiro produziu a museumania das últimas décadas. No esquema de Lübbe, a cultura dos museus proporciona uma compensação sobre aquilo que não podemos evitar de modo algum: dessa maneira, os hinos de Hölderlin e a sinfonia de Schumann para o rio Reno seriam uma compensação pelo fato de o Reno servir de cloaca comum à Europa, diria um cínico. O progresso tecnológico é aceito como um destino, mas as noções de cultura como um experimento e de museu como um laboratório de sentidos são relegadas a uma noção ultrapassada que vê a cultura como um museu de glórias passadas. Temos como resultado um tradicionalismo estranhamente irreal da modernidade, ao passo que se exige do museu o abandono de um tipo de auto-reflexão da modernidade, de onde herdou sua própria existência. O museu e o mundo real do presente permanecem separados. O museu é recomendado (curiosamente parecido com a família na era vitoriana) como um local de lazer, de tranqüilidade e de meditação necessária para se confrontar os estragos causados pela aceleração do lado de fora de suas muralhas[25].

Dessa maneira, a tese da compensação falha ao responsabilizar as mudanças internas do museu e ao se manter diante do nevoeiro constante na fronteira entre locais museicos e não-museicos (histórico, arqueológico) da produção cultural e do atual consumo. Nesse sentido, a compensação significa a cultura como um oásis, muito mais afirmadora do que questionadora do caos externo, implicando um modo de ver dissonante com a natureza espetacular e especulatória das práticas do museu contemporâneo.

Não é surpresa o fato de o companheiro de Lübbe, o teórico Odo Marquard, num gesto explícito contra todas as leituras da esquerda sobre a modernidade, pedir a aprovação do mundo moderno e oferecer a filosofia da compensação como a desejada teoria "não-crítica" da modernidade[26]. Para ele os distúrbios não evitáveis da modernidade são quase sempre compensados: o tecnicismo é compensado pelo historicismo, a homogeneização pelo pluralismo, o domínio da ciência e a visão totalizante da história pelas narrativas multi-perspectivistas da humanidade. A filosofia conservadora encontra-se num feliz abraço com a caricatura dos sistemas teóricos sociológicos, enquanto a verdadeira crise e conflito da cultura contemporânea são deixados de lado.

Essas proposições não são inocentes a ponto de serem desculpadas devido ao provincialismo intelectual de seu local de origem. É patético ver como os teóricos da compensação continuam acreditando nos benefícios da modernização universal (e ainda pagam tributos a causas ecológicas), ao passo que discutem a compensação cultural exclusivamente em

termos nacionais ou regionais. Eles ignoram o multi-nacionalismo do mundo dos museus e dessa forma sequer se aproximam para refletir sobre as promessas e os problemas herdados do pluralismo multi-cultural dos últimos anos. Aqui, a teoria da compensação se encontra emperrada na sujeira nacionalista e nas políticas de uma identidade unidimensional. Essa é a cultura de Kohl, embora eu tema que não seja apenas um sintoma alemão. Não é necessário ser um pessimista para prever um brilhante futuro para esse tipo de teorização na Europa unificada: a identidade regional ou nacional enquanto compensação de uma política nacional soberana destruidora na Europa unificada é um meio de manter o estrangeiro em seu país e o imigrante no seu lugar. É a Europa fortalecida no duplo sentido. Teoria da compensação, sem dúvida.

Diametralmente oposta à teoria de compensação encontramos a teoria da simulação e catástrofe da musealização, desenvolvida pelos teóricos franceses Jean Baudrillard e Henri Pierre Jeudy[27]. Enquanto os conservadores pintam um retrato bastante antiquado do museu, sem ao menos levar em consideração os aspectos da mídia, na visão de Jeudy e Baudrillard o museu nada mais é do que uma máquina de simulação: nesse caso, o museu enquanto cultura de massa e máquina de simulação não é em nada distinguível da televisão.

Como os teóricos da compensação, Baudrillard e Jeudy começaram pela observação da expansão ilimitada do museico no mundo contemporâneo. Jeudy fala da musealização de áreas industriais inteiras, de restaurações de cidades do interior, do sonho de proporcionar a cada pessoa o seu próprio museu através da coleção, preservação e das câmeras de vídeo. Baudrillard, por outro lado, analisa várias estratégias de musealização que vão desde o congelamento etnográfico de uma tribo (cita como exemplo o Tasaday nas Filipinas), ou de uma cidade (Creusot), através da duplicação de um espaço museico original (as cavernas de Lascaux), até a exumação, a repatriação como uma reconstrução do estado original e, por último, a hiperrealidade da Disneylândia, essa estranha obsessão de tantos teóricos europeus.

Para Baudrillard, a musealização e suas variantes é uma tentativa da cultura contemporânea de preservar, controlar e dominar o real com o intuito de esconder o fato de o real se encontrar em agonia devido à expansão da simulação. Assim como a televisão, a musealização estimula o real e ao fazê-lo contribui para a sua agonia. Tanto para Baudrillard como para Jeudy, a musealização é precisamente o oposto da preservação: é o mesmo que matar, congelar, esterilizar, "de-historicizar" e "de-contextualizar". Esses são claramente os *slogans* da velha crítica que considerava o museu uma câmara mortuária. Mas essa crítica nietzscheana da história arquivística recebe sua versão pós-moderna na época da proliferação desenfreada das armas nucleares e do debate armamentista do início da década de 80. O mundo como um museu ou teatro de memórias é visto como uma tentativa de cooperação com um futuro holocausto nuclear e com o medo do desaparecimento. Nesse sentido, a musealização funciona como uma bomba de nêutrons: toda a vida seria varrida do planeta, mas o museu continuaria de

pé, nem mesmo como uma ruína, mas como um memorial. De certa maneira vivemos numa época pós-holocausto nuclear, e sem dúvida não queremos revivê-lo. A musealização surge como um sintoma terminal de uma época glacial, como um último degrau na lógica da dialética do esclarecimento, que se move da auto-preservação através da dominação do eu e do outro, em direção ao totalitarismo da extinta memória coletiva do nenhum eu e a nenhuma vida. Jeudy gostaria que acreditássemos nisso.

Essa visão apocalíptica de um museu explodido como o mundo implodido traduz algo importante da sensibilidade da cultura intelectual francesa do final da década de 70 e início da década de 80 que, sem dúvida, foi influenciada pela crise do armamentismo nuclear. Embora essa teoria levante uma polêmica valiosa contra a derrotada prática eurocentrista dos museus, dificilmente ela escapa da órbita do objeto de seu ataque. Em seu desejo desesperado pelo apocalipse, essa teoria nem mesmo reconhece qualquer uma das tentativas vitais de se trabalhar com o passado reprimido ou marginalizado, e tampouco reconhece as diversas tentativas de se criar meios alternativos de atividades para os museus. A velha crítica da ossificação se fez presente tanto em Jeudy como em Baudrillard.

Jeudy, no entanto, está correto ao afirmar que seria uma ilusão coletiva acreditar na possibilidade de os museus neutralizarem o medo e a angústia sobre o mundo real. Assim ele rejeita implicitamente a noção conservadora na qual o museu compensaria os estragos da modernização. Ele também reconhece o processo pelo qual o museu passou da mera acumulação para a *mise-en-scène* e a simulação. Entretanto, nem ele nem Baudrillard foram capazes ou se interessaram em abrir o movimento dialético desse processo. O conceito de simulação os impede de determinar as diferenças que poderiam surgir entre o olhar da televisão e o olhar no museu. Jeudy se aproxima desse debate quando sugere que as relíquias e os resíduos culturais são ambivalentes, pois representam simultaneamente a garantia simbólica da identidade e a possibilidade de sair dessa identidade[28]. Segundo ele, como relíquia o objeto seduz e irrita. A relíquia não é um sinal da morte, pois ela contém um segredo. Mas — e aqui Jeudy se contradiz — qualquer *mise-en-scène* museica pode apenas drenar esse elemento misterioso que a relíquia contém. Torna-se claro que Jeudy abriga algumas noções sobre a relíquia original, imaculada pelo presente e impoluída pela *mise-en-scène* artificial. Mas a noção de relíquia mesmo antes do museu e de qualquer tipo de *mise-en-scène* é em si um mito originário. Aqui Jeudy simplesmente deixa de ser pós-estruturalista o suficiente. Nunca houve qualquer exposição de relíquias de culturas passadas sem uma mediação e *mise-en-scène*. Os objetos do passado sempre chegaram ao presente através do olhar que os captou; a sedução e o segredo que eles contêm nem sempre estão presentes no objeto em estado de pureza, como haveria de estar, mas se encontram quase sempre no espectador e no presente. É o olhar vivo que atribui aura ao objeto, apesar de essa aura depender da materialidade e da opacidade deste. Não podemos questionar esse fato caso o museu continue a ser considerado um meio de

ossificação e morte, como uma máquina de simulação que, tal qual a televisão, aspira todos os significados para o buraco negro Baudrillardiano do fim do tempo e do colapso da visibilidade.

Já que a ameaça nuclear desapareceu com a queda do império soviético, o argumento do museu como uma previsão catastrófica do fim da Europa está se tornando irrelevante, especialmente depois que o *hoom* dos museus demonstraram nenhum abalo. Isso nos permite focalizar a relação entre o museu e o consumo da mídia, um aspecto que já foi levantado por Jeudy e Baudrillard num circuito pequeno. A teoria do *Kulturgesellschaft*, desenvolvida primariamente pelo jornal berlinense *Ästhetik und Kommunikation*[29], pode nos fornecer um bom começo para outros debates.

Kulturgesellschaft é uma sociedade na qual as funções da atividade cultural crescem como uma agência socializadora quase sempre contrária à idéia de nação, família, profissão e Estado. Especialmente na cultura jovem ou nas subculturas, as identidades são provisoriamente construídas e articuladas através do estilo de vida e de elaborados códigos subculturais. Em geral a atividade cultural não é vista como proporcionadora de tranqüilidade e compensação para uma subjetividade desejosa em regenerar a estabilidade e equilíbrio através do exemplo de uma tradição unificada (ou re-unificada). O crescimento e a proliferação das atividades culturais é mais interpretada como um agente da modernização, como a representação de um novo estágio da sociedade de consumo no ocidente. Ao invés de separar-se da modernização, as funções do museu privilegiaram os agentes culturais. Contrário ao fantasma da simulação, que reduz a teoria social a uma teoria de mídia, beirando um já esquecido Marshall MacLuhan, a noção de um *Kulturgessellschaft* multi-estratificado agarra-se à perspicácia da crítica teórica da Escola de Frankfurt, embora se recuse a levar a velha censura à indústria cultural a incluir o fenômeno de musealização.

A tese do *Kulturgesellschaft* se dirige ao problema da indústria cultural quando sugere que a grande mídia, principalmente a televisão, tenha suscitado um desejo irrealizável de experiência e acontecimentos, de autentidade e identidade que não consegue satisfazer. Colocando de outra maneira: o nível de expectativa visual na nossa sociedade foi elevado a um grau onde o desejo pelas imagens se transforma em um desejo por alguma outra coisa. Essa é uma idéia que eu gostaria de perseguir, porque ela coloca o museu numa posição em que ele passa a oferecer algo que a televisão não consegue suprir. O vínculo entre o museu como cultura de massa e a televisão está mantido, mas isso não é sacrificado a uma falsa lógica de identidade.

Com certeza não existe coincidência no fato de o *boom* do museu ter surgido simultaneamente com a implantação metropolitana de TVs a cabo: quanto mais programas de televisão disponíveis, maior a necessidade de algo diferente. Ou assim me parece. Mas qual a diferença encontrada nos museus? Será a sua realidade, a materialidade física dos objetos museicos, o artefato exibido, que inibe a autêntica experiência ao contrário da irrealidade sempre fugaz da imagem na tela?

A resposta a essas perguntas não pode ser inequívoca, porque na cultura humana não existe nada parecido com o objeto imaculado, anterior à representação. Afinal de contas, até os museus que ainda utilizam estratégias ultrapassadas de seleção e arranjo, apresentação e narração, que são totalmente *nachträglich*, atrasados, reconstrutivos, tentam se aproximar ao máximo do real e quase sempre rompem deliberadamente com tais contextos. De fato, a finalidade freqüente das exibições era esquecer o real, retirar o objeto de seu contexto e de sua função original e cotidiana ressaltando a sua alteridade e abrindo um diálogo potencial com outras épocas: o objeto de museu é mais um hieroglifo histórico do que uma simples peça de informação. Sua leitura passa a ser um ato da memória e sua verdadeira materialidade assume sua aura de distanciamento histórico e transcendência no tempo.

No mundo pós-moderno foram acrescentados a essa venerável técnica museica novos propósitos, salientados pelo *mise-en-scène* espetacular e, obviamente, pelo grande sucesso de público. A demanda por objetos auráticos, por personificações constantes, pela experiência do "fora de série" tem sido o fator-chave da museofilia. Quanto mais antigo um objeto, maior presença ele pode arregimentar e quanto mais distinto ele é da atualidade em menor tempo será considerado obsoleto. Essa solidão deve ser suficiente para emprestar-lhe uma aura, para "reencantá-lo" acima de qualquer função instrumental que ele exerceu no passado. É precisamente o isolamento do objeto de seu contexto genealógico que permite a experiência do "reencantamento" através do olhar museico. É claro que tal desejo de autenticidade é uma forma de fetichismo. Embora o museu como instituição esteja completamente embebido pela cultura de massa, não é o fetichismo da mercadoria, no sentido atribuído por Marx ou Adorno, que está em jogo. O próprio fetichismo do museu transcende o significado da troca. Ele carrega consigo uma espécie de dimensão anamnésica, um tipo de valor da memória. Quanto mais mumificado um objeto, mais intensa é sua habilidade de nos render experiências, no sentido do autêntico. Não importa o quanto seja frágil a relação entre o objeto do museu e a realidade que documente, pois de qualquer maneira ele é exibido ou está na mente do espectador. Sendo um objeto, ele contém um registro da realidade que nem mesmo a transmissão ao vivo de uma televisão pode assegurar. Onde o meio é a mensagem e a mensagem é uma imagem fugaz na tela, o real continuará sempre e inevitavelmente bloqueado. Onde a mídia é presença e apenas presença, e a presença signifique uma transmissão ao vivo do noticiário, o passado será necessariamente bloqueado. De um ponto de vista da mídia especificamente materialista, não faz sentido descrever o museu pós-moderno como mais outro aparato de simulação. Até mesmo quando os museus se utilizam de vídeos e de programas de televisão de uma maneira didática e suplementar, oferece-se uma possibilidade de se movimentar o meio, possibilidade essa que está ligada à materialidade dos objetos exibidos e à sua aura temporal. A própria materialidade dos objetos parece funcionar como uma garantia contra a simulação, mas - e essa é a

contradição — o seu efeito amnésico não poderia jamais escapar completamente da órbita da simulação, porque é a simulação da *mise-en-scène* que o ressalta.

Dessa forma, o olhar museico pode revogar o desencantamento weberiano na modernidade e reivindicar um sentido de não-sincronicidade e de passado. Na experiência de um desencantamento transitório, que como no ritual pode ser repetido, esse olhar sobre os objetos museicos também resiste à imaterialidade progressiva do mundo, que é dirigida pela televisão e pela realidade virtual das redes de computador. O olhar sobre o objeto museico pode nos fornecer um sentido de materialidade opaca e impenetrável assim como um espaço anamnésico dentro do qual a transitoriedade e as diferenças entre as culturas humanas podem ser compreendidas. Através da atividade da memória, colocada em ação e nutrida pelo museu contemporâneo no seu sentido mais amplo e amorfo, o olhar museico expande todo o espaço da cultura da amnésia reduzido no presente (real) e programa a obsolescência e o fluxo eterno de informações sincrônicas, o "hiperespaço" das informações na próxima era.

Com relação à crescente capacidade de estocagem dos bancos de dados, que podem ser vistos como a versão contemporânea da ideologia americana do "quanto mais melhor", o museu deveria ser redescoberto como o espaço para um esquecimento criativo. A idéia de um banco de dados compreensivo e de uma grande estrada de informações é tão incompatível com a memória como a imagem da televisão é com a realidade material.

O que precisaria ser capturado e teorizado nos dias de hoje são, precisamente, os meios pelos quais o museu e a cultura de exposição, no sentido mais abrangente, proporcionam um terreno que oferece múltiplas narrativas de significados, num tempo em que a meta-narrativa da modernidade perdeu a sua persuasão e que as pessoas estão ávidas por ouvir e ver outras histórias, por ouvir e ver as histórias dos outros; quando a identidade assumiu um aspecto múltiplo e estratificado e as incessantes negociações entre o eu e o outro, ao invés de serem garantidas pelo sistema da família, da fé, da raça e da nação.

A popularidade do museu, acredito, é o sintoma cultural principal da crise da fé ocidental na modernização enquanto panacéia. Para julgar as atividades do museu precisaríamos determinar até que ponto ele ajuda a superar, no espaço e no tempo, a ideologia insidiosa da superioridade de uma cultura sobre todas as outras. Até que ponto e de que maneira ele se abre para outras representações e como ele será capaz de lidar com os problemas de representação, narrativa e memória nas suas exposições e no seu projeto.

É claro que muitos museus continuam encontrando problemas para se ajustar ao seu novo papel de mediador num ambiente em que o multiculturalismo, a realidade das imigrações, o choque crescente das mudanças demográficas com os conflitos étnicos, os racismos culturais e o ressurgimento geral do nacionalismo e da xenofobia estão presentes. Entretanto, a noção de que as exposições nos museus quase sempre cooptam, reprimem e esterilizam são por si só estéreis e induzem à paralisia. Essa noção deixa

de reconhecer o quanto as novas práticas de curadoria e os novos espectadores fizeram do museu um espaço cultural muito diferente do museu da modernidade clássica. O museu deve continuar a trabalhar com tais mudanças, deve refinar suas estratégias de representação e oferecer seu espaço como um lugar de contestação e negociação cultural.

No entanto, esse desejo de levar o museu para além da modernidade e suas secretas ambições nacionalistas e imperialistas por trás das veias de um universalismo cultural revelará, por fim, aquilo que ele poderia ter sido, mas não se tornou devido ao ambiente de uma modernidade restritiva: uma instituição genuinamente moderna, um espaço para que as culturas mundiais pudessem se colidir e exibir as suas heterogeneidades e até mesmo a incompatibilidade. Um espaço para transmitir, para hibridizar, para viver junto sob o olhar e a memória do espectador. ■



Escultura de Alberto Giacometti (1901–1966)

NOTAS

1. Sobre a história social da arte no museu ver GRASSKAMP, Walter. *Museumsgründer und Museumsstürmer*. Munique: Verlag C. H. Beck, 1981; sobre o sentido da universalidade no museu ver DUNCAN, Carol, e WALLACH, Alan. The Universal Survey Museum. *Art History*, 4, vol. 3, dezembro, 1980; sobre a história do museu ver KORFF, Gottfried, ROTH, Martin (ed.). *Das Historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik* Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1990.

2. Sobre a relação dos museus ocidentais com as práticas de colecionar, com as tradições dos discursos e com os arquivos disciplinares ver CLIFFORD, James. On Collecting Art and Culture. In: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988, p. 215-251.

3. Sobre o crescimento dos museus nos anos 80 ver PREIB, Achim, SATMM, Karl e ZEHNDER, Franz Günther. *Das Museum: Die Entwiclung in der 80er Jahren*. Munique: Klinkhardt & Biermann, 1990.

4. Sobre esse tópico ver ZACHARIAS, Wolfgang. *Zeitphänomen Musealisierung: Das Verchwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen: Klartext Verlag, 1990. Para uma maior compreensão das tendências museicas na arte dos anos 80 ver BROCK, Bazon. *Die Re-Dekade: Kunst und Kultur de 80er Jahre*. Munique: Klinkhardt & Birmann, 1990.

5. BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. *L'Amaur de l'Art: Les musées dárt européens et leur publique*. Paris, 1969, p. 165.

6. O termo original usado pelo autor é museal (N. T.).

7. Para uma crítica sobre as presenças ideológicas na organização arquitetônica e do espaço de exposição do MOMA, ver DUNCAN, Carol e WALLACH, Alan. The Museum of Modern Art as Lage Capitalist Ritual: An Iconography Analysis. *Marxist Perspectiv*, 4, vol. 1, inverno, 1978, p. 28-51. Para uma crítica feminista da narrativa do MOMA sobre o moderno ver DUNCAN, Carol. The Moma Hot Mamas. Art Journal, 2, vol. 48, verão, 1989, p. 171-178.

8. ADORNO, Theodor. *Kulturkritik und Gesellschaft*. Prismen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1955, p. 215.

9. Essa visão crítica é muito bem desenvolvida por Rosalind Krauss, que se utiliza do paradigma pós-moderdo de Frederic Jameson para criticar o gerenciamento dos museus (componente ativo da circulação), as práticas de exposição (a transformação do museu enciclopédico para um museu sincrônico) e a psicologia do espectador (a procura por intensidades impessoais e esquizofrênicas). Embora esse modelo seja bastante persuasivo para o tipo de exposição de arte a que ela se refere, ele não é teoricamente suficiente para uma discussão ampla sobre as práticas contemporâneas dos museus. KRAUSS, Rosalind. The Cultural Logic of the late Capitalist Museum. *October*, 54, Outono, 1990, p. 3-17.

10. Eu tentei marcar uma diferença histórica entre o vanguardismo pós-moderno dos anos 60 e o pós-vanguardismo pós-moderno dos anos 70 em vários ensaios do livro *After a Great Divide*. Bloomington: University of Indiana Press, 1986.

11. Sobre a museufobia da vanguarda histórica ver, especialmente, o segundo capítulo em GRASSKAMP, W.. *Museumsgründer und Museumsstürmer*, p. 42-72.

12. Essa posição da vanguarda prevalece no recém-publicado livro de CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Londres: MIT Press, 1993, que é uma crítica sofisticada sobre o museu moderno no contexto das práticas artísticas contemporâneas e da crítica institucional.

13. O trabalho de Douglas Crimp e Rosalind Krauss contém bons exemplos dessa crítica específica.

14. O autor exemplifica o verbo *to cure*, um neologismo. Em português não existe tão acepção (N. T.).

15. HABERMAS, Jürgen. Die neue Intimität zwischen Kultur und Politik. In: *Die Nachholende Revolution*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 9-18.

16. Ironicamente, o espaço onde Aldo Rosso construiria esse museu, em Spreebogen, perto de Reichstat, é, atualmente reservado para os novos edifícios do governo. Sendo assim, o Museu de História Alemã teve que dar lugar ao governo alemão na sua nova capital, Berlim.

17. ADORNO, T., op. cit., p. 230.

18. É bastante pertinente o ensaio de RITTER, Joachim. Die Aufgabe der Geisteswissenschaften in der modernen Gesellschaft. In: _____,

Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt am Main, 1974.

19. LÜBBE, Herman. Der Fortschritt und das Museum: Über den Grund unseres Vergnügens an Historischen Gegenstäden. The 1981 Bithell Memorial Lecture. Londres: University of London, 1982. Reimpresso como *Die Aufdringlichkeit der Geschichte: Herausforderngen der Moderne, vom Historismus bis zum Nationalsozialismus.* Graz/Viena/Colônia: Verlag Styria, 1989, p. 13-29. Ver também LÜBBE, H., *Zeit-Verhältnisse: Zur Kulturphilosophie des Fortschritts.* Graz/Viena/Colônia: Verlag Styria, 1983. O ensaio principal, *Zeit-Verhältnisse: Über die Veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit*, está disponível em ZACHARIAS, W., op. cit., p. 40-49.

20. Ver WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 128-135.

21. No original o autor usa o termo *quick-fix* (N. T.).

22. Sobre o museu em Proust ver ADORNO, Theodor. Valéry Proust Museum. Prismen, p. 215-231.

23. Ver KRAUSS, R., op. cit., p. 14.

24. JAMESON, Frederic. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, 14, julho/agosto, 1984, p. 64.

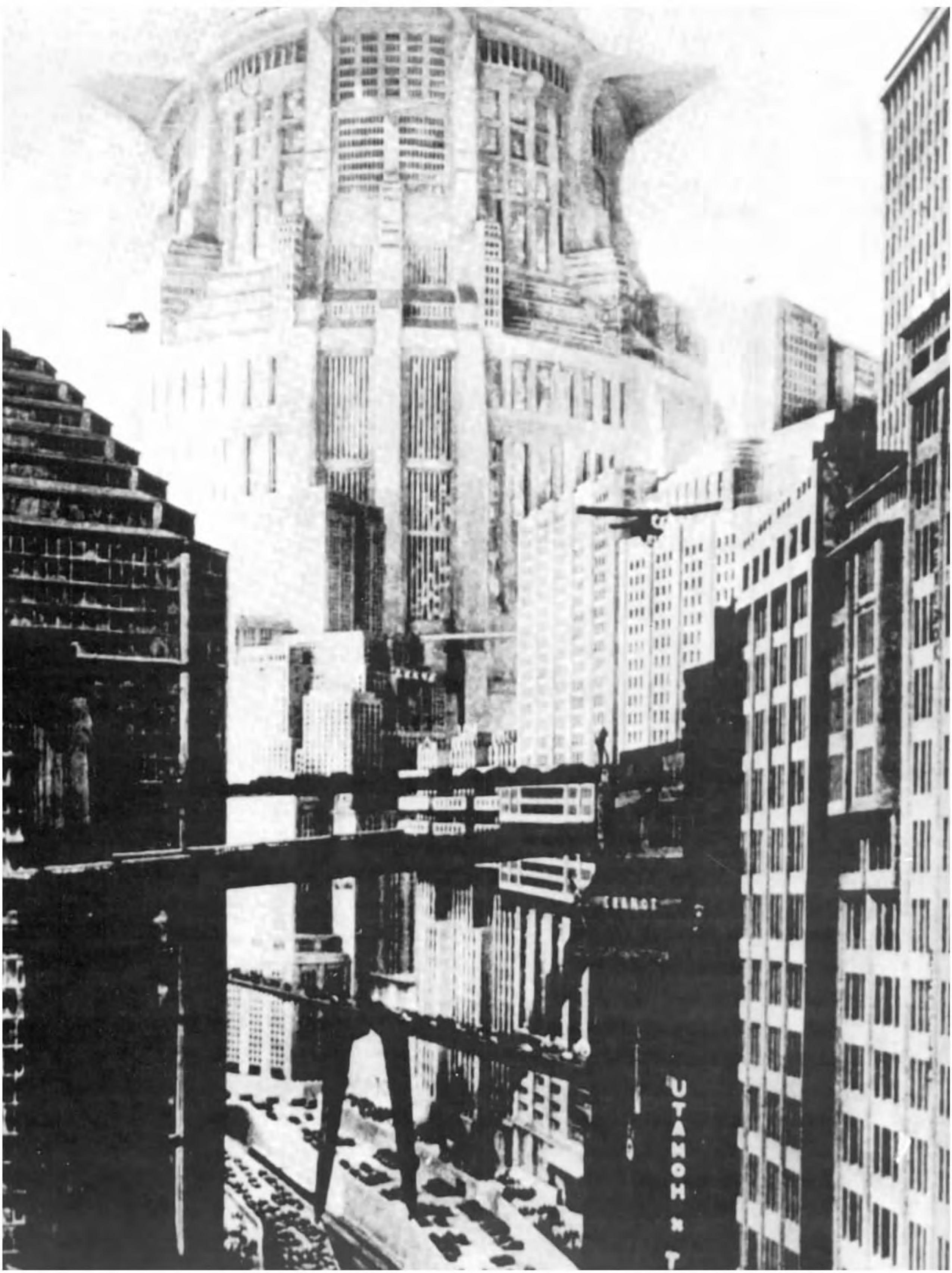
25. Para uma crítica da teoria da compensação ver FLIEDL, Gottfried. Testamentskultur: Musealisierung und Kompensation. In: ZACHARIAS, W. (ed.), *Zeitphänomen Musealisierung*, p. 166-179; SCHNÄDELBACH, Herbert. Kritik der Kompensation. *Kursbuch*, 91, março, 1988, p. 35-45.

26. Ver MARQUARD, Odo. Verspätete Moralistik. Kursbuch, 91, março, 1988, p. 17.

27. Essas referências são pertinentes a BAUDRILLARD, Jean. *Simulations*. Nova Iorque: Semiotext(e), 1983 (principalmente o ensaio The Precession of Simulacro); BAUDRILLARD, Jean. Das fraktale Subjekt. *Ästhetik und Kommunikotion*, 67/68, 1987, p. 35-39; JEUDY, Henri Pierre. *Die Welt als Museum*. Berlim: Merve Verlag, 1987 [tradução parcial de *Parodies de l'Auto-destruction*, 1985]; JEUDY, H. P., Der Komplex der Museophilie. In: ZACHARIAS, W. (ed.), op. cit., p. 115-121; JEUDY, H. P., Die Musealisierung der Welt oder Die Erinnerung des Gegenwärtigen. *Ästhetik und Kommunikation*, 67/68, 1987, p. 23-30.

28. JEUDY, H. P., op. cit., p. 25.

29. Ver o número especial, *Kulturgesellschaft: Inszenierte Ereignisse*, da revista *Ästhetik und Kommunikation*, 67/68, 1987, principalmente o artigo de KAMPER, Dietmar, KNÖDLER-BUNTE, Eberhard, PLESSEN, Marie-Louise e WULF, Christoph. Tendenzen der Kulturgesellschaft: Eine Diskussion, p. 55-74. Gostaria de esclarecer que as duas tendências que eu separo no meu argumento, a teoria da simulação e a Teoria Crítica, estão interligadas nessa edição especial.



Rafael Argullol

A CIDADE-TURBILHÃO

TRADUÇÃO DE JAVIER RAPP

O cinema nos fez ver, com frequência, hipóteses muito mais contundentes de cidades do que aquelas que nos permitiria imaginar um olhar real. Desde a clássica *Metrópole* de Lang até as recentes *Blade Runner* de Scott ou *Céu sobre Berlim* de Wenders, a indiscutível vantagem dos filmes de proposta urbana sobre qualquer outro processo visual se apóia em suas possibilidades totalizadoras. A pintura fez tentativas, mas seus resultados são sempre fragmentários. O mesmo ocorre com a fotografia, inclusive com aquela que faz uso de maiores recursos técnicos. Por outro lado, os projetos urbanísticos, ainda que globais e minuciosos, são por demais esqueléticos, estão desprovidos de carne. Só o cinema alcança e por vezes antecipa, a história da cidade moderna, chegando ao ponto de a metrópole que se perfilha para este final de século consistir na superposição das diversas possibilidades oferecidas pela cinematografia. Tomemos os três exemplos citados anteriormente: a cidade engrenagem de Lang, a cidade como conjunção de opulência tecnológica e miséria espiritual de Scott, a cidade como vazio suburbano de Wenders. Será, por acaso, possível duvidar de que nossa cidade ideal já inclui, entre outras, tais perspectivas?

Quiçá também não seja possível duvidar de que as "cidades reais" de nosso tempo, desintegradas em sua individualidade, são reconstituídas pela linha de montagem planetária dos mass-media e difundidas como cenários de uma narração unificadora. A televisão, com o seu poder de banalizar e nivelar as imagens diferenciais do cinema, tende a endossar um modelo único de cidade baseado na concentração de tecnologia e espetáculo. A cidade se converte em uma única

Cena do filme Metrópolis, de Fritz Lang, 1926

COMENTANDO ARGULLOL: O CASO DO RIO DE JANEIRO

Beatriz Resende

"Aprender uma cidade é, na
verdade, uma coisa lenta.
É preciso, entretanto, saber
algumas coisas, e precisamos andar
distraídos, bem distraídos, para
reparar nessa alguma coisa."

Rubem Braga

Quando, recentemente, o filósofo, poeta e romancista Rafael Argullol esteve no Rio de Janeiro, participando de seminário que debatia o tema da cidade, e apresentou algumas das idéias expressas no ensaio aqui publicado, imediatamente provocou a vontade de prolongar a interlocução. A combinação de suas múltiplas habilidades, liberando a reflexão de constrangimentos disciplinares, assim como a discussão da idéia de "única cidade possível", aplicada à formulação de uma interpretação da cidade de Nova Iorque em contraste com a de Atlanta, provocam,

cenografia gigantesca que é reproduzida em escala mundial, aniquilando as resistências particulares. Sob este ponto de vista os mass-media conseguiram exacerbar até suas últimas conseqüências a tendência latente na cidade moderna de considerar a cenografia como o signo que melhor a define. Se a cidade já é, desde os seus inícios, o "lugar do representar" face ao "lugar do habitar" rural, a metrópole moderna, modelada pela mensagem niveladora dos mass-media, se constitui no lugar do encenar. O cinema, já nas suas origens, adivinhava e assumia este princípio. Sua peculiaridade, no entanto, residia em conceber o cenário urbano para encenar diferentes narrativas. Para os mass-media, ao contrário, só existe uma narrativa, fruto da encenação avassaladora e cotidiana da existência como espetáculo, no grande cenário da "única cidade possível".

II

Este modo de fazer ver a cidade moderna parece ter uma influência determinante: a crônica do urbanismo e a arquitetura contemporâneas nos mantêm informados da corrida em direção à "única cidade possível". Não se trata, exclusivamente, de uma questão lingüística à maneira de um estilo internacional, nem das consequências do uso mundial de uma tecnologia semelhante — embora estas tenham, evidentemente, uma enorme importância — mas sim, acima de tudo, dos efeitos de um desenvolvimento tipológico cujas raízes se encontram no significado do novo enfrentamento que se dá no seio da urbe. Em outras palavras: além da tela em que se projeta a única cidade possível subjaz a ruptura da ordem urbana anterior e a procura de novas estratégias de contenção do caos.

Um dos eixos principais em torno do qual se estruturam certas arquiteturas atuais, é o da configuração de um tipo de subcidade regida pelo isolamentismo, a verticalidade e a claustrofilia. O surgimento de micrópoles, seja no interior de velbas metrópoles, seja como catapulta de metrópoles em

inevitavelmente, um desejo de se repensar criticamente o espaço por onde diariamente circulamos, o Rio de Janeiro e a vida na cidade viabilizada ou inviabilizada pela organização e desorganização, sem que se proponha uma relação direta entre os dois pares de oposições. Bem ao contrário.

Para começarmos por uma de suas referências, tomemos Wim Wenders. Este cineasta, obsessivamente ocupado com a questão dos espaços, perguntado certa vez sobre o que provocava seu interesse por um lugar que descobria, respondeu: "Creio que, muito freqüentemente, é a ***vivibilidade*** *de um lugor. Em paisagens hostis à domesticação, sua vivibilidade será sempre umo luta, uma resistência, e imediatamente isso me interessa enormemente, me dá uma energia, uma vontade estranha de viajar para dentro delas, de conhecê-las, de descrever este espaço". É isso, o que Wenders chamo de vivibilidade, que tem estado particularmente em pauta quando se fala de nossa belíssima cidade. O que torna esta discussão peculiar no caso do Rio é o foto da ameaça mesma ò vida, à integridade física, emocional, ética e mesmo simbólica, não ser exclusividade, neste momento, de nenhum segmento da população. Como agir em relação a esta dura constatação sem recusar a cidade, é o que muitos de nós nos temos*

crescimento, é um dos fenômenos mais preocupantes no que diz respeito à comprensão da dinâmica entre arquitetura e cidade — e, paralelamente, entre arte e tecnologia — face ao iminente fim de século.

Tais micrópoles implicam não mais na criação de uma segunda natureza, como era próprio da cidade tradicional (isto é, do "lugar do representar" que relembra o perdido "lugar do habitar") mas na formulação de uma autêntica cidade ficcional em que a interiorização simulada da natureza acompanha a interiorização, não menos simulada, das funções da antiga cidade. A arquitetura e a arte, sob o amparo hegemônico da tecnologia, põe-se ao serviço da formação de fortalezas de civilização frente ao vazio selvagem que invadiu, com marginalização e agressividade, os espaços urbanísticos do passado. E, neste sentido, parece de extrema importância refletir a propósito das derivações psicológicas, sociais e estéticas de um estilo de civilização urbana — no mundo mais desenvolvido — que aceita, de certa maneira, a imagem da ameaça e opta, como *habitat* de segurança e bem-estar, por uma cultura da claustrofilia.

III

No entanto, antes de avançar no diagnóstico da única cidade possível patrocinada pelos mass-media e pela tecnologia atual gostaria de me deter, talvez como contraposição, na experiência mais genuinamente clássica do nosso século. Mencionei, no começo, as hipóteses cinematográficas de Lang, Wenders e Scott. Só há uma cidade no mundo em que estas hipóteses se encontram, todas elas, presentes, ainda que seja como sinais fantasmagóricos de identidade. Esta cidade é obviamente, Nova Iorque. Ou, dito de uma forma mais eloqüênte. Nova Iorque é esta cidade na medida em que seu presente parece dissolver continuamente o seu passado e o seu futuro.

É surpreendente na Nova Iorque dos anos noventa o alcance da experiência moderna de justaposição urbana. Presa

perguntado. A questão para mim seria como viver no Rio de Janeiro sem abrir mão do que aqui existe de melhor, o espaço aberto, público, comum a todos os seus cidadãos. Como reconhecer o Rio como uma cidade ***vivível*** *e democraticamente partilhada.*

Vamos, nesse raciocínio, à segunda representação cinematográfica citada: Metrópolis. *A cidade que aparece é uma cidade dividida, o espaço aberto — futurista — da cidade do alto opõe-se ò oprimida cidade subterrânea, sufocadamente uniforme onde vivem "os que fazem a riqueza do homem". Essa divisão tem agentes da segregoção e precisará de heróis negociadores que promovam sua salvação. A politização do espaço no filme de Fritz Lang faz com que se inaugure aí uma seqüência que se estende, no cinema, até* Blade Runner *e* Asas do Desejo. *Para Long o conflito entre as duas cidades e as diferentes classes que as compõem pode ser resolvido por um mediador, que termina sendo o filho do supercapitalista, apaixonado pela mulher-anjo das profundezas, após superarem ambos as dificuldades causadas pelo cientista enlouquecido (em cuja porta de casa, atenção, está desenhada uma estrela de Davi) que criara uma mulher-robô à imagem e semelhança da jovem operária.*



Metrópolis, de Fritz Lang, 1926

No filme de Ridley Scott, a imagem do capitalista funde-se com a do cientista. A bela robô é doce e sentimental e salva-se pelas mãos do ex-caçador de andróides, um dos poucos homens brancos que continuavam habitando a cidade ocupada por orientais e latinos. Em Asas do Desejo, *Wim Wenders radicaliza a figura do mediador apaixonado pela artista de circo, transformando-o nada mais nada menos do que num anjo que escolhe viver na terra, mesmo entre latas de lixo ou tendo que contornar exaustivos muros divisores. Ainda segundo o próprio diretor, um anjo saído dos poemas de Rainer Maria Rilke.*

Voltando da cenografia de papelão ou maquetes ao nosso próprio cenário, cenografia real onde se lê a história da cidade, dos vitoriosos que construíram seus monumentos e dos excluídos que nela deixam suas marcas, aterrissamos no Rio trazidos por um dos zepelins que cruzavam o céu de Metrópolis. A perversa utopia de reservar o espaço público para os iguais, portanto aqueles a quem cabe organizar o destino da cidade não é novidade entre nós. Por muitas vezes esta vontade já se expressou pela política de remoções, volta e meia posta em prática, responsável pela derrubada do casario colonial nos primeiros anos do século, pela demolição das casas de aluguel barato

em uma estrutura centrípeta, nela se experimenta a fusão, *contra natura* de um ponto de vista ocidental, de raças, culturas e padrões de consumo. Apesar de ser ainda o maior centro de poder ocidental, Nova Iorque não é mais, no sentido estrito, uma cidade ocidental. É uma cidade que não pertence a lugar nenhum, ou talvez, mais adequadamente, uma cidade em que se introduziram todos os lugares, oprimindo-a e, de uma maneira difícil de compreender porém fácil de sentir, revitalizando-a. Todos são estrangeiros e, ao mesmo tempo ninguém é estranho por entre as ruas esfumaçadas e as avenidas repletas.

Na realidade, o único jogo dominante é o que opõe a arrogante solidez dos edifícios a uma multidão que perambula sem descanso; o imobilismo vertical à horizontalidade de um movimento enlouquecido e infinito. Todos correm nervosamente, sem dúvida com algum objetivo, em direção a metas intangíveis, absortos e expulsos pelas contorções de um asfalto que reproduz, para si mesmo, os segundos e os dias. No Grande Bazar, aberto a toda hora para a produção e a troca, um Sísifo coletivo e multiforme arrasta a sua rocha desde o Hudson River até o East River para, em seguida, voltar a levá-la em sentido contrário.

Fala-se insistentemente na decadência de Nova Iorque enquanto principal centro de poder econômico. Existe a rivalidade de algumas cidades asiáticas, européias e, inclusive, americanas. Tudo isto pode ser verdade se aceitamos o fato de que a cidade aparece como um organismo que dificilmente pode dominar a si mesmo. Somente a admirável mira racionalista de Manhattan nos induz a crer em uma ordem capaz de resistir ao fluxo caótico que abriga. Mas, deixando de lado a visão de conjunto, — o tranqüilizador olhar aéreo sobre o cenário total — cada fragmento corre o risco de desabar. O monstro sobrevive com feridas inumeráveis e é possível, face à insistência, que isso possa incapacitá-lo enquanto capital imperial, no sentido em que acostumou o mundo durante quase um século.



que cercavam o destruído Morro do Castelo, no início dos anos 20. Política responsável por retirada de favelas de formas mais ou menos violentas do coração da cidade em direção a áreas periféricas em governos mais recentes. A política de exclusão é mais complexa e mais constante. Reflete-se no trato desigual que o espaço ocupado pelas camadas mais pobres recebe, estendendo-se à maneira como o deslocar-se através da cidade desses mesmos personagens é tratado, seja pelas dificuldades nas formas de transportes, seja pela expulsão pura e simples de locais públicos.

São as reiteradas tentativas de fazer do Rio de Janeiro "duas cidades", como disse o escritor Lima Barreto, em crônica publicada na revista Careta, em 1921:

Vê-se bem que a principal preocupação do atual governador do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas

No entanto, de um outro ponto de vista, no mínimo tão importante quanto o anterior, Nova Iorque abre-se ao final do segundo milênio como um espaço premonitório. Nela poder-se-iam experimentar o fim dos modelos existentes até a atualidade, como conseqüência do trabalho múltiplo de corrosão, cujas cotas de transgresão são difíceis de prever. Em Nova Iorque, após chegar à sua máxima radicalização e banalização, pode-se chegar a experimentar o fim do mito do Ocidente. De fato, não parece ousado dizer que esta experiência ja está ocorrendo e com tal intensidade que a única comparação possível — apesar da fragilidade deste tipo de comparações — é a que podemos estabelecer com a Roma Imperial de época avançada. Ou com o que podemos imaginar dela: confusão e sincretismo que engloba todas os campos, do religioso ao lingüístico. Roma concedendo a cidadania progressivamente aos bárbaros e os bárbaros inseminando caoticamente o futuro de Roma.

De qualquer maneira, a imagem de Roma revela-se discreta face ao calibre universal da experiência presente e, mais ainda, levando em conta a planetização da técnica como principal fator aglutinante do processo. A tecnologia e a comunicação massificadas estimulam uma aparente uniformidade da aldeia global. Mas a questão fundamental é saber como será ela babitada e por quem. Nova Iorque, enquanto experiência, tende a demonstrar a lenta decomposição do mito do Ocidente, sob as forças centrífugas que se debatem em seu seio.

IV

A crise das metrópoles, entre as quais Nova Iorque representa o paradigma mais eloqüente enquanto clímax que engendra sua própria dispersão, fez variar nas últimas décadas a orientação da única cidade possível no sentido determinado pela pressão niveladora da técnica e dos mass-media. Por este enfoque, a metrópole tradicional é um território contaminado — inclusive, em alguns casos, irreversivelmente contaminado — cidades: uma será a européia e a outra a indígena.

É isso que se faz ou se fez na Índia, na China, em Java etc.; e em geral, nos países habitados por gente mais ou menos amarela ou negra.

No entanto, apesar de todo o arbítrio a que a cidade já foi submetida, a política de remoção, o desejo de estabelecer fronteiras internas na cidade, a vontade de se excluir definitivamente o pobre, o incomodamente diferente, nunca foram completamente exitosos. Vitória dos modernos mediadores que são os intelectuais, os criadores de cultura — sob diversas formas —, e de diversas formas de organizações da sociedade civil. Vitória tênue, mais decisiva para a personalidade do Rio de Janeiro.

A fobia pelo diferente une-se ao temor, à insegurança, justamente experimentados, conseqüência de formas diversas de impunidade e pactos perversos de que a cidade é vítima, e passa a tomar novas formas. Se as camadas subalternas não podem ser totalmente excluídas do convívio social, resta a auto-exclusão como forma de garantia do convívio limitado aos seus pares. A claustrofilia instaura-se sem deixar de ser uma outra forma de rejeição à democrática utilização do espaço urbano.

porque corresponde a uma estrutura urbana que , embora absorvesse os níveis de conflito da época industrial, mostra-se incapaz de resolver os novos conflitos que adquirem, em seu interior, traços cada vez mais anárquicos. Face a cidade-selva, submersa em um perigoso processo de desestruturamento urbano, surge, da parte do capitalismo pós-industrial, a necessidade de propor um desenvolvimento tipológico da cidade que garanta a assimilação estável da nova orientação do conflito. E é precisamente a partir desta premissa que ganham sentido as tentativas de estabelecer um quadro formal baseado no controle da tensão entre o conjunto do corpo urbano e seus órgãos vitais.

Em oposição à cidade-selva, onde o potencial selvagem tende continuamente a derrubar as barreiras de contenção, a "única cidade possível" se organiza, em certas experiências urbanísticas da última década, como uma cidade-redemoinho, imenso turbilhão de cimento e asfalto que determina, ou pretende determinar suas própria regras do jogo. Para isto parte-se de uma premissa fundamental: não é mais possível conceber-se uma cidade inexpugnável e, conseqüentemente, é preciso incorporar à estrutura urbana todas as ameaças potenciais próprias de uma cidade cada vez mais invertebrada. Os riscos implícitos nesta premissa aumentam, à primeira vista, com outra importante concessão pela qual a cidade assume a tendência à decomposição, inevitável nas metrópoles modernas. Em contrapartida, a aceitação destas regras exige que a composição urbana se realize a partir da percepção de um estado de guerra permanente entre um "dentro" seguro e um "fora" entregue às forças incertas. A cidade integra as duas frentes, com a peculiaridade de que é a mesma morfologia urbana quem deve garantir o equilíbrio do jogo entre o espaço flutuante das "aforas", concebido como campo de dispersão e desencontro, e o espaço firme do "dentro", lugar onde se sintetiza a identidade citadina.

Se fosse necessário escolher uma entre as experiências urbanísticas a que aludimos, o exemplo de Atlanta revela-se, tipologicamente, como o mais perfeito. De certo modo, já é a

O Rio de Janeiro, como toda grande cidade moderna, é uma cidade fragmentada em segmentos diversos e, mais do que isso, é uma cidade que abriga múltiplas identidades culturais, o que não é nada mau. É, ainda hoje, uma cidade de vocação cosmopolita, oposicionista e modernizadora de costumes. Mesmo tendo deixado de ser capital há 34 anos, continua sendo uma cidade de considerável nível de politização, o que, se não foi o suficiente para fazê-la vencer preconceitos muito fortes ou evitar os males do clientelismo e do populismo, tem-lhe garantido um caráter oposicionista, crítico.

Se defendemos, na relação entre os homens, o convívio plural, a coexistência da diferença, o respeito à diversidade, precisamos defender também a cidade múltipla em sua organização urbanística, em sua geografia, em sua ocupação. A cidade una é a cidade que se desdobra em suas multiplicidades que não se devem separar por fronteiras de aparências e intenções as mais diversas. Esta é a cidade democrática, habitat *da cidadania. Mas a isto se opõe a fobia do espaço aberto, da divisão de espaços comuns.*

A imagem da vida em Atlanta, exemplo que Argullol opõe a Nova Iorque, parece estar se difundindo também entre nós como modelo de "única cidade possível". Recente

cidade que reflete o espírito da única cidade possível, materialmente imaginável pelo capitalismo pós-industrial. Atlanta, que se autopromove como capital do futuro, está se construindo recorrendo à vertigem e à claustrofilia. Ela constitui o modelo de praça forte face a cidades consideradas gravemente contaminadas, como poderia ser o caso de Nova Iorque.

A sua tipologia pretende ser, em muitos sentidos, a expressão de uma capacidade diferente para enfrentar a guerra interiorizada dos próximos tempos. Indícios numerosos apontam nessa direção. Seu arcabouço consiste em um círculo de auto-estradas com um perímetro que se comunica radialmente com o grande nó central. Um redemoinho de tráfego parece mover o círculo, simultaneamente nos dois sentidos. Disseminadas pelo redemoinho encontram-se as ilhas habitáveis que, seguindo a vontade dos urbanistas, adquiriram a forma de mundos fortificados e auto-suficientes.

Em Atlanta o jogo é perfeitamente perceptível. A cidade expande-se agressivamente ao mesmo tempo em que se contrai ao redor de suas micrópoles internas. O antigo conceito de cidade, com suas ruas e avenidas ao ar livre, dissolve-se no labirinto de muros formado pelas autopistas. Os bairros à moda antiga permanecem desconexos entre si. O cenário urbano tradicional, devidamente fragmentado e, conseqüentemente, controlado em boa medida, é o cenário da incerteza. Nele habitam as ameaças em potencial, livremente reclusas num zôo de asfalto, cujas jaulas, embora abertas, dificilmente facilitariam o acesso das feras para além do recinto zoológico.

Frente ao perigo vindo de fora, Atlanta criou, como complemento imprescindível do jogo, a sua própria tensão interior recorrendo às micrópoles. Em oposição à macrópole mantida obrigatoriamente na ausência de identidade, as micrópoles, ilhas-fortalezas que emergem do redemoinho, constituem a autêntica cidade, oferecendo tudo o que for necessário para a vida cotidiana e atuando também como "filtro" eficaz contra invasões externas.

número da Revista de Domingo, *interessada em novos projetos imobiliários, apresentou longa reportagem onde testemunhos sobre as vantagens da Barra da Tijuca se alinhavam, tentando mostrar que ali um novo tipo de vida tem um "jeito americano", expresso por áreas cortadas por* freeways *(assim mesmo, em inglês), cercada de amplos espaços, grandes* shopping-centers *e muitos condomínios. Seguia-se depoimento de uma empresária: "A Barra já é Primeiro Mundo. Virou outra cidade dentro do Rio. Quem nasce aqui não é mais carioca e sim* ***barrista****". De barrista a bairrista, aos sentidos perigosos de nacionalista e o conseqüente racista, increvem-se todos estes termos num mesmo discurso. As imagens que* Blade Runner *apresenta da vida numa cidade não assustam apenas porque podem acontecer, mas sim por que já acontecem.*

É aí mesmo que a claustrofilia encontrará sua mais forte expressão. Em shoppings *fechados se reconstróem simulacros de espaços da cidade: o tradicional Bar Luís e — perfeição no gênero — réplica da tradicional Confeitaria com "cadeiras na calçada". Mas, evidentemente, sem calçada, sem rua, sem aqueles que pelas ruas se mavem, estes sim, livremente. O simulacro não é mau em si. As falsas ondas em piscinas de*

Através de suas micrópoles Atlanta não só reinventa a natureza (ou "lugar do habitar") mas também reinventa a cidade, como uma terceira pele à qual aderem, com o artifício técnico mais avançado, o que era cidade e o que era natureza. A micrópole usurpa as imagens de ambas, transformando-as em decorações cujo poder de sugestão aumenta à medida em que aquela se apresenta como único reduto da ordem, face à desordem externa. Suas ruas, alheias ao redemoinho, oferecem, sem os perigos da cidade, tudo quanto a cidade pode oferecer: lojas, hotéis, bares, cinemas, teatros, restaurantes, bandas e, até, vendedores ambulantes. Também não faltam amplas avenidas com árvores e jardins de todo tipo. A cidade é uma cópia simulada de si mesma. Nisso consiste a magia do simulacro. A micrópole se apresenta de maneira a ter de demonstrar a sua superioridade, em todos os planos, sobre a cidade real esvaecida no emaranhado das múltiplas periferias. É mais eficaz, mais segura, mais confortável. É ordem.

É, também, espetáculo. A micrópole reúne os diferentes espetáculos do ócio e do consumo mas, acima de tudo, é, em si mesma, espetáculo. O habitante faz-se espectador e participa, como testemunha, da reinvenção da cidade nas novas catacumbas e nas passagens suspensas. Participa, maravilhado, do subterrâneo, passeando pelas galerias cavadas na terra e corre a tirar fotos no último andar do hotel para conservar como lembrança o vazio do abismo que se abre a seus pés. Ele assume a radical inversão dos valores que definiam, tradicionalmente, o habitar: a vertigem e a claustrofobia, longe de suscitar terror, produzem segurança. As prisões de Piranesi, substituídos os instrumentos de tortura por butiques e as cores macabras por tons pastéis, fazem-se, não mais habitáveis, mas desejáveis.

V

A cidade-turbilhão seria o modelo de uma cidade cujo principal desígnio é defender-se dela mesma. Talvez, o índice mais positivo desta atitude resida no fato de que, finalmente a

shopping *canadense são uma boa idéia que garante sensação de liberdade que a pouca roupa e contato com a água podem proporcionar tendo-se um frio glacial do lado de fora. Deliciosa sensação por nós tão desperdiçada.*

A Barra da Tijuca também não é algo de mau em si. Tem mesmo um lado curioso onde a arquitetura kitsch *dos motéis constrasta com casas de um pretenso estilo mediterrâneo, tudo cercado por um mar deslumbrante. Para quem se agrada das torres não deixa de ser uma opção. O que parece-me recusável é o discurso e a proposta que, querendo-se laudatórios, se fazem, antes de mais nada, excludentes.*

Quanto aos prédios — também não sem razão — cercados, a imprensa já consagrou a imagem patética da protegida criança que, segurando as grades que a cercam, olha, no mínimo curiosa, para o pivete que passa com seu cobertor-casa debaixo do braço e um pedaço de pizza na mão. O cobertor-casa é gravíssimo, mas a vida por trás de grades também é.

A ***legibilidade*** *de uma cidade se expressa por sua cartografia, por sua organização espacial, pelos lugares e pelos* ***não-lugares*** *por onde circulam seus habitantes. Porque legível diante de nós, só tem*

cidade se viu obrigada a tornar pública a sua esquizofrenia. Incerteza contra segurança, aberto contra fechado, periferia contra centros: a esquizofrenia urbana, transforma-se, conscientemente, em princípio urbanístico.

Já não surpreende que, novamente, a construção ou recondução da única cidade possível se formule em termos bélicos. O urbanismo, confessa ou inconfessamente, sempre esteve vinculado a um conceito de enfrentamento. A cidade pré-moderna se armava no interior de suas muralhas para se defender do inimigo externo. A cidade burguesa derrubou as inúteis muralhas do passado mas desenhou, em seu planejamento, novas muralhas internas que canalizaram as tensões da época industrial. As grandes reformas urbanísticas de Paris ou Viena são exemplos que esclarecem satisfatoriamente este princípio. O conflito permanecia assim interiorizado e o urbanismo tentava integrar esta interiorização

No entanto, as muralhas internas da cidade burguesa foram rompidas pela acumulação de pressões gerada pela metrópole pós-industrial, brotando desta maneira, implacavelmente, a cidade-selva, conseqüência, ao mesmo tempo do domínio planetário da técnica e dos meios de comunicação de massa, e espaço inorgânico do choque entre a civilização e a selvageria. Na cidade selva, a barbárie acossa e ameaça transbordar a cada instante. A cidade turbilhão quer ser a resposta alternativa a esta situação, partindo da consciência — inexistente na mentalidade burguesa tradicional — de que a selvageria, produto de caráter universal da justaposição civilizatória, não é só inextirpável mas constitui uma componente fundamental do jogo.

Pensada nestes termos a única cidade possível que a nossa época prega para si mesma é aquela em que se produz a interiorização absoluta da guerra. Nos tempos em que a tecnologia parece impor a paz perpétua, não é provável que a guerra tenha como paisagem privilegiada o campo aberto das nações ou dos continentes. A sua paisagem privilegiada será, e já é, a cidade. Nela palpita, em sua versão atual, o terror aos bárbaros. Por isso o urbanismo atual também é, ainda que subrepticiamente, um urbanismo de guerra. ■

sentido, como um livro, ao ser aberto. Quanto mais manuseado, quanto mais nele se puder ler a vida que aí se inscreve, mais rico o sentido. Da obra e da cidade. As bibliotecas que recusam o livre acesso de leitores a seu acervo nem por isso se previnem dos roubos mais graves, o de livros de alto valor de mercado, objetos que profissionais desse tipo de furto se encarregam de desviar com perícia.

Walter Benjamin, falando da arrumação de sua biblioteca, reconhecendo em si as peculiaridades do colecionador, identifica, na prática, que existe uma contrapartida da desordem de uma biblioteca que seria a ordenação de seu catálogo (a cidadania dos livros pelo seu registro) e diz: "a existência do colecionador é uma tensão dialética da ordem e da desordem". Deveria ser também a do homem das cidades. ■

James Clifford

COLECIONANDO ARTE E CULTURA

TRADUÇÃO DE ANNA O. B. BARRETO

Há um Terceiro Mundo em todo Primeiro Mundo, e vice-versa.

Trinh t. Minh-ha,
Difference, Discourse 8.

Este estudo compõe-se de quatro partes frouxamente interligadas, ocupando-se cada uma delas do destino dos artefatos tribais e das práticas culturais à medida que eles estão sendo relocados em museus ocidentais, sistemas de troca, arquivos disciplinares e tradições discursivas. A primeira parte propõe para o colecionar uma abordagem crítica, histórica, enfocando os processos subjetivos, taxonômicos e políticos. Esboça-se aí o "sistema de arte-cultura" através do qual o Ocidente contextualizou e valorizou os objetos exóticos no século passado. Esse sistema ideológico e institucional encontra-se mais explorado na segunda parte, onde a descrição cultural é apresentada como uma forma de coleção. Mostra-se que a "autenticidade" concedida tanto aos grupos humanos quanto a sua obra artística procede de hipóteses específicas a respeito da temporalidade, unidade e continuidade. A terceira parte enfoca um momento revelador na apropriação moderna de obras não-ocidentais de "arte" e "cultura", um momento retratado em diversas lembranças de Claude Lévi-Strauss referentes a seus anos de guerra passados em Nova Iorque. Uma leitura crítica explicita a narrativa meta-histórica resgatadora que essas memórias pressupõem. Em todo o capítulo contesta-se o sistema geral de arte-cultura sustentado por essa narrativa, particularmente na quarta parte, onde se sugerem histórias "tribais" e contextos alternativos.

Coleções feitas por nós

Ao entrar
Você vai se deparar com um clima de
[castanholas de nozes
Um chicote musicol
Dos Estreitos Torres. Um sistro de Mirzapur
Chamado Jumka, 'usado por tribos aborígines
Para atrair caça pequena
Nas noites escuras,' cigarros de cule
E máscara de Saagga, o Doutor Diabo,
As pálpebras trabalhadas com colares.

O poema de James Fenton, *O museu de Pitt Rivers, Oxford*, de onde foi tirada essa estrofe, redescobre na coleção etnográfica um lugar de fascinação. Para esse visitante até as placas descritivas do museu parecem aumentar o assombro ("...atrair caça pequena/ nas noites

escuras") e o medo. Fenton é um adulto-criança explorando territórios de perigo e desejo, pois ser uma criança nessa coleção ("Por favor, senhor, onde fica a Mão seca?") é ignorar as sérias advertências acerca da evolução humana e da diversidade cultural colocadas no *hall* de entrada. É, ao invés disso, interessar-se pela garra de um condor, a mandíbula de um golfinho, o cabelo de um feiticeiro, ou "uma pena de gaio usada como amuleto/ em Buckinghamshire". O museu etnográfico de Fenton é um mundo de encontros íntimos com objetos inexplicavelmente fascinantes: fetiches pessoais. Aqui o colecionar está inevitavelmente ligado à obsessão, à recordação. Os visitantes "se deparam com a paisagem de sua infância assinalada/ Aqui nas caóticas pilhas de *souvenirs*... depósito do esquecido ou dificilmente possível".

Vá
Como um historiador de idéias ou um
[delinqüente sexual,
Para a arte primitiva,
Como um semiólogo empoeirado, equipado
[para desenredar
Os sete componentes daquela maldição do feiticeiro
Ou a sintaxe dos dentes mutilados. Vá
Em grupos para rir das descobertas curiosas.
Mas não pise no reino das promessas
Para você mesmo, como uma criança entrando
[no bosque
Proibida do seu recreio solitário.

Não pise nessa zona proibida "preparada com as armadilhas da privacidade e da ficção/ E o perigoso terceiro desejo". Não enfrente esses objetos a não ser como **curiosidades** das quais se ri, como arte a ser admirada, ou prova a ser compreendida cientificamente. O caminho proibido, seguido por Fenton, é uma trilha de fantasia demasiado íntima, que faz relembrar os sonhos da criança solitária "que lutava com as águias por causa das penas" ou a visão temerosa de uma menina que vê seu amante turbulento como um sabujo "de estranhos olhos preter-caninos". Esse caminho através do museu de Pitt Rivers termina com o que parece ser um esboço de uma autobiografia, a visão de um "bosque proibido" pessoal — exótico, desejado, selvagem, e governado pela lei (paterna):

Ele sabia quais as torturas ali preparadas para ele
Pelos selvagens, enquanto calmamente abria o portão
E entrava no basque perto do cartaz:
"ATENÇÃO HOMENS
ARMADILHAS — HUMANAS E FUZIS —
EXPLOSIVOS ESTÃO A POSTOS NESTE LOCAL."
Pois seu pai protegera sua boa propriedade.

A jornada de Fenton na alteridade leva a uma área proibida do eu. Seu jeito íntimo de conquistar a coleção exótica encontra uma área de desejo, demarcada e policiada. A lei se preocupa com a **propriedade**.

A análise clássica do "individualismo possessivo" ocidental (1962) feita por C. B. MacPherson traça o surgimento no século XVII de um eu ideal como possuidor: o indivíduo cercado pela propriedade e pelos bens acumulados. O mesmo ideal pode servir para as coletividades à medida que fazem e refazem seus "eus" culturais. Por exemplo, Richard Handler (1985) analisa o fazer de um "patrimônio"

cultural québecois recorrendo a MacPherson para desenredar as suposições e paradoxos que estão envolvidos em "ter uma cultura", selecionar e desejar uma "propriedade" coletiva autêntica. A análise de Handler sugere que essa identidade, seja cultural ou pessoal, pressupõe os atos de colecionar, de reunir posses em sistemas arbitrários de valor e significado. Esses sistemas, sempre poderosos e governados pelas normas, mudam historicamente. Deles não se pode escapar. No máximo, sugere Fenton, pode-se transgredir ("invadir" suas zonas proibidas) ou fazer com que as ordens manifestas desse sistema pareçam estranhas. Na análise sutilmente perversa de Handler, um sistema de retrospecção — aparece como uma taxonomia digna da "enciclopédia chinesa" de Borges: "(1) monumentos comemorativos; (2) igrejas e capelas; (3) fortes do Regime francês; (4) moinhos; (5) cruzeiros de beira de estrada; (6) inscrições e placas comemorativas; (7) monumentos piedosos; (8) velhas casas e solares; (9) móveis antigos; (10) 'les choses disparues'". Na discussão de Handler a coleção e preservação de um domínio de identidade autêntico não pode ser natural ou inocente. Está ligada à política da nação, à lei restritiva, e aos códigos contestados do passado e do futuro.

É provável que um certo "ajuntamento" em torno do eu e do grupo — a reunião de um "mundo" material, a demarcação de um domínio subjetivo que não seja o "outro" — seja universal. Todas essas coleções incluem hierarquias de valor, exclusões e territórios governados por regras do eu. Mas a noção de que essa reunião envolve a acumulação de posses, a idéia de que a identidade é uma espécie de riqueza (de objetos, conhecimento, memórias, experiência), por certo não é universal. A acumulação individualista dos "grandes homens" melanésios não é possessiva no sentido de MacPherson, pois na Melanésia acumula-se não para manter os objetos como bens privados mas para dá-los, para redistribuir. No Ocidente, entretanto, colecionar tem sido há muito uma estratégia para a distribuição de um eu, uma cultura e uma autenticidade possessivos.

A essa luz as coleções das crianças são reveladoras: a acumulação de carros em miniatura de um menino, as bonecas de uma menina, um "museu natural" (com pedras e conchas rotuladas, um beija-flor numa garrafa) de umas férias de verão, uma tigela-tesouro cheia de aparas de cores vivas dos lápis-cera. Nesses pequenos rituais, observamos as ranhuras da obsessão, o indivíduo se exercitando no sentido de se apropriar do mundo, de reunir coisas em torno de si com gosto e adequadamente. As inclusões em todas as coleções refletem regras culturais mais amplas — de taxonomia racional, de gênero, de estética. Uma necessidade excessiva, às vezes até voraz, de **ter** transforma-se em desejo governado por regras, significativo. Assim o eu que deve possuir mas não pode ter tudo aprende a selecionar, ordenar, classificar em hierarquias — para fazer "boas" coleções.

Se uma criança coleciona cópias de dinossauros ou bonecas, mais cedo ou mais tarde ela ou ele irá se animar a guardar o que possui numa prateleira ou numa caixa especial ou armar uma casa de bonecas. Tesouros pessoais passarão a ser públicos. Se a paixão é por

estatuetas egípcias, espera-se que o colecionador as rotule, saiba a dinastia delas (não basta que simplesmente transpirem poder ou mistério), diga coisas "interessantes" sobre elas, distinga as cópias dos originais. O bom colecionador (enquanto oposto ao obsessivo, ao avaro) tem bom gosto e é reflexivo. A acumulação se desdobra de uma maneira pedagógica, edificante. A própria coleção — sua estrutura taxonômica e estética — se valoriza, e qualquer fixação particular em objetos singulares caracteriza-se negativamente como fetichismo. Na verdade uma relação "adequada" com os objetos (posse governada por regras) pressupõe uma relação "selvagem" ou desviante (idolatria ou fixação erótica). No comentário de Susan Stewart, "O limite entre a coleção e o fetichismo é mediado pela classificação e a mostra em tensão com a acumulação e o segredo" (1984:163).

On Longing, o estudo de amplo alcance de Stewart, traça uma "estrutura do desejo" cuja tarefa é aquela, repetitiva e impossível, de preencher a lacuna que separa a linguagem da experiência que a linguagem codifica. A autora explora certas estratégias recorrentes perseguidas pelos ocidentais desde o século XVI. Em sua análise, a miniatura, quer um retrato quer uma casa de bonecas, desempenha o papel de um anseio burguês pela experiência "interior". Ela também explora a estratégia do gigantismo (De Rabelais e Gulliver até harreiras e o quadro para afixar cartazes), do *souvenir* e da coleção. Mostra como as coleções, mais especialmente os museus, criam a ilusão da representação adequada de um mundo, em primeiro lugar, recortando os objetos de contextos específicos (quer culturais, históricos, quer intersubjetivos) e fazendo com que "representem" todos abstratos — uma "máscara bambara", por exemplo, torna-se uma metonímia etnográfica para a cultura bambara. Em seguida, elaboram um esquema de classificação para guardar ou expor o objeto de modo que a realidade da própria coleção, sua ordem coerente, suprima as histórias específicas da produção e da apropriação do objeto (p. 162-5). Fazendo paralelo com o relato de Marx da objetificação fantástica das mercadorias, Stewart argumenta que no museu moderno ocidental "uma ilusão de uma relação entre as coisas toma o lugar de uma relação social" (p. 165). O colecionador descobre, adquire, resgata objetos. O mundo objetivo é dado, e não produzido, e assim as relações históricas de poder no trabalho de aquisição ficam ocultas. O **fazer** do significado na classificação e exposição no museu é mistificado enquanto **representação** adequada. O tempo e a ordem da coleção apagam o labor social concreto do seu fazer.

O trabalho de Stewart revela de forma penetrante o colecionar e o expor como processos cruciais de formação da identidade ocidental. Os artefatos reunidos — quer eles encontrem o caminho dos armários de curiosidades, das salas de estar privadas, dos museus de etnografia, folclore, ou o do museu de belas-artes — funcionam num "sistema de objetos" capitalista em desenvolvimento (Baudrillard, 1968). Em virtude desse sistema, cria-se um mundo de valor e mantém-se uma disposição e circulação significativas dos artefatos. Para Baudrillard, os objetos colecionados criam um ambiente estruturado

que substitui a própria temporalidade desse ambiente pelo "tempo real" dos processos históricos e produtivos: "O ambiente dos objetos privados e a posse destes — dos quais as coleções constituem uma manifestação extrema — é uma dimensão da nossa vida que é tão essencial quanto imaginária. Tão essencial quanto os sonhos" (1968: 135).

Uma história da antropologia e da arte moderna deve ver no colecionar tanto uma forma da subjetividade ocidental quanto um conjunto em mutação de práticas institucionais poderosas. A história das coleções (não limitada aos museus) é fundamental para uma compreensão da maneira como os grupos sociais que inventaram a antropologia e a arte moderna **apropriaram-se** das coisas exóticas, dos fatos e significados. (Apropriar-se: "tomar para si", do latim proprius, "próprio", "propriedade".) É importante analisar a maneira como as discriminações poderosas feitas em momentos específicos constituem o sistema geral de objetos no qual os artefatos valorizados circulam e fazem sentido. Desse modo, levantam-se questões importantes.

Que critérios dão validade a um produto cultural ou artístico autêntico? Quais os valores diferenciais depositados nas velhas e novas criações? Que critérios morais e políticos justificam práticas de colecionar que sejam "boas", responsáveis e sistemáticas? Por que, por exemplo, as aquisições de objetos africanos feitas por Leo Frobenius, por atacado, em torno da virada do século, agora nos parecem excessivas? Como se define uma coleção "completa"? Qual o equilíbrio adequado entre a análise científica e a mostra pública? (Em Santa Fe abriga-se uma soberba coleção de arte nativa americana na School of American Research num prédio que foi construído, literalmente, como uma casa-forte, de acesso cuidadosamente restrito. O Musée de l'Homme expõe menos de um décimo de suas coleções; o restante está guardado em armários de aço ou amontoado nos cantos do imenso porão.) Por que, até recentemente, parecia óbvio que objetos não-ocidentais devessem ser preservados em museus europeus, até mesmo quando isso significa que não há belos espécimes visíveis no país de origem desses objetos? Como se distinguem "antigüidades", "curiosidades", "arte", "*souvenirs*", "monumentos" e "artefatos etnográficos" — em diferentes momentos históricos e em condições específicas de mercado? Por que muitos museus antropológicos começaram nos últimos anos a exibir alguns de seus objetos como "obras-primas"? Por que apenas recentemente a arte turística recebeu uma atenção séria dos antropólogos? Qual tem sido a interação mutante entre o colecionar história natural e a seleção de artefatos antropológicos para exposição e análise? A lista poderia ser alongada.

A história crítica do colecionar diz respeito ao que os grupos específicos e indivíduos decidem preservar, valorizar e trocar dentre o que há no mundo material. Embora essa história complexa, desde pelo menos a Idade do Descobrimento, ainda esteja por ser escrita, Baudrillard fornece uma estrutura inicial para a disposição dos objetos no mundo moderno capitalista ocidental. É axiomático em seu relato que todas as categorias de objetos significativos -- incluindo aqueles demarcados como provas

científicas e como grande arte — funcionam dentro de um sistema ramificado de símbolos e valores.

Para tomarmos apenas um exemplo: o *New York Times* de 8 de dezembro de 1984, relatou a pilhagem ilegal e corrente de sítios arqueológicos anasazi no Sudoeste americano. Os potes pintados e as urnas encontrados nas escavações em boas condições chegariam a 30 mil dólares no mercado. Um outro artigo no mesmo número trazia uma fotografia de potes e vasos da Idade do Bronze resgatados por arqueólogos de um barco fenício naufragado fora da costa da Turquia. Um relato mostrava a coleta clandestina visando o lucro, o outro, a coleta científica visando o conhecimento. As avaliações morais dos dois atos de resgate opunham-se vigorosamente, mas os potes recuperados eram todos significativos, belos e antigos. A importância comercial, estética e científica nos dois casos pressupunha um dado sistema de valor. Este sistema encontra interesse e beleza intrínsecos em objetos de um tempo passado, e assume que colecionar objetos de uso diário pertencentes a civilizações antigas (de preferência desaparecidas) será mais **recompensador** do que colecionar, por exemplo, garrafas térmicas decoradas da China moderna ou camisetas personalizadas da Oceania. Objetos antigos são dotados de um senso de "profundidade" por parte de seus colecionadores de mentalidade histórica. A temporalidade é reificada e resgatada enquanto origem, beleza e conhecimento.

Este sistema arcaizante nem sempre dominou o colecionar do mundo ocidental. As curiosidades do Novo Mundo reunidas e apreciadas no século XVI não eram necessariamente valorizadas como antigüidades, produtos de civilizações primitivas ou "passadas". Elas freqüentemente ocupavam uma categoria do maravilhoso, de uma "Idade do Ouro" corrente. Mais recentemente o viés retrospectivo das apropriações ocidentais das culturas do mundo passou por um exame minucioso (Fabian, 1983; Clifford, 1986). A "autenticidade" cultural ou artística tem tanto a ver com um presente inventivo quanto com um passado e a objetificação, preservação ou revitalização deste.

A partir da virada do século, os objetos coletados têm sido classificados em duas grandes categorias: como artefatos culturais (categoria científica) ou como obras de arte (categoria estética). Outros itens coletáveis — bens produzidos em massa, "arte turística", curiosidades etc. — têm sido valorizados menos sistematicamente; quando muito, encontram lugar em mostras de "tecnologia" ou "folclore". Essas e outras localizações dentro do que se pode chamar de o "moderno sistema de arte-cultura" podem ser visualizadas com a ajuda de um diagrama (de certo modo procustiano).

O "quadrado semiótico" de A. J. Greimas (Greimas e Rastier, 1968) nos mostra "que qualquer oposição binária inicial pode, através da operação das negações e das sínteses apropriadas, gerar um campo de termos muito maior, os quais, entretanto, continuam todos necessariamente encerrados na clausura do sistema inicial" (Jameson, 1981: 62). Ao adaptar Greimas às finalidades da crítica cultural, Frederic Jameson usa o quadrado semiótico para revelar "os limites de uma

consciência ideológica específica, [marcando] os pontos conceituais além dos quais essa consciência não pode ir, e entre os quais ela está condenada a oscilar" (1981: 47). Seguindo o exemplo de Jameson, apresento a seguir o mapa (ver o diagrama) de um campo de siguificações e instituições historicamente específico e contestável.

Ao começar com uma oposição inicial, quatro termos são gerados por um processo de negação. Isso estabelece eixos horizontais e verticais e quatro zonas semânticas entre eles: (1) a zona das obras-primas autênticas; (2) a zona dos artefatos autênticos; (3) a zona das obras-primas inautênticas; (4) a zona dos artefatos inautênticos. A maioria dos objetos — velhos e novos, raros e comuns, familiares e exóticos — podem ser localizados em uma dessas zonas ou, de forma ambígua, em trânsito, entre duas zonas.

O sistema classifica os objetos e lhes atribui um valor relativo. Estabelece os "contextos" a que eles adequadamente pertencem e entre os quais os objetos circulam. Movimentos regulares em direção ao valor positivo prosseguem de baixo para cima e da direita para a esquerda. Esses movimentos selecionam artefatos de valor ou raridade duráveis, valor este normalmente assegurado por um *status* cultural "que vai desaparecendo" ou pela seleção e mecanismos de preços do mercado de arte. O valor do artesanato dos shakers reflete o fato de que a sociedade shaker não existe mais: o estoque é limitado. No mundo da arte, conhecedores e colecionadores reconhecem uma obra como importante "conforme critérios que são mais do que simplesmente estéticos (ver Becker, 1982). Na realidade, as definições que prevalecem a respeito do que é "belo" ou "interessante" às vezes mudam muito rapidamente.

(autêntico)

1
expertise
o museu de arte
o mercado de arte

2
história e folclore
o museu etnográfico
cultura material,
artesanato

arte
original, singular

cultura .
tradicional, coletiva

(obra-prima)

(artefato)

não-cultura
novo, incomum

não-arte
reproduzida, comercial

3
falsificações,
invenções
o museu de tecnologia
***ready-mades* e**
anti-arte

4
arte turística,
mercadorias
a coleção de
curiosidades
utensílios

BIBLIOTECA IPHAN NORONHA SANTOS

(inautêntico)

Uma área de trânsito freqüente no sistema é a que liga as zonas 1 e 2. No correr desse caminho os objetos se movimentam em duas direções. As coisas de valor cultural ou histórico podem ser promovidas ao *status* de belas artes. São numerosos os exemplos de movimento nesta direção, da "cultura" etnográfica para a bela "arte". Os objetos tribais que se encontram em galerias de arte (a Ala Rockefeller do Metropolitan Museum de Nova Iorque) ou em qualquer outro lugar dispostos conforme protocolos "formalistas" ao invés de "contextualistas" movimentam-se dessa maneira. O artesanato (obras shaker reunidas no museu Whitney em 1986), a "arte folclórica", algumas antigüidades, a arte "*naïve*", estão todos sujeitos a promoções periódicas. O movimento na direção inversa ocorre sempre que se "contextualizam" cultural e historicamente as obras-primas da arte, algo que tem ocorrido cada vez mais explicitamente. Talvez o caso mais dramático tenha sido a relocação da grande coleção impressionista da França, inicialmente no Jeu de Paume, para o novo museu do Século XIX na Gare d'Orsay. Nesse caso as obras de arte ocupam seu lugar no panorama de um "período" histórico-cultural. O panorama inclui um urbanismo industrial emergente e a tecnologia triunfante deste, tanto a arte "má" quanto a arte "boa". É possível ver um movimento menos dramático da zona 1 para a zona 2 no processo da rotina nas galerias de arte onde os objetos tornam-se "datados", de interesse menos como obras imediatamente poderosas do gênio do que como belos exemplos do estilo de um período.

O movimento também ocorre entre as metades inferior e superior do sistema, geralmente direcionado para cima.
As mercadorias na zona 4 entram regularmente na zona 2, tornando-se peças raras de um período e portanto coletáveis (garrafas de Coca-Cola antigas, de vidro verde). Muito do trabalho corrente não-ocidental migra entre o *status* de "arte turística" e a estratégia criativa cultural-artística. Algumas produções correntes de povos do Terceiro Mundo abandonaram inteiramente o estigma da inautenticidade comercial moderna. Por exemplo, a pintura "primitiva" haitiana — comercial e de origem relativamente recente e impura — mudou-se integralmente para o circuito de arte-cultura.
Significativamente, este trabalho entrou no mercado de arte por associação com a zona 2, tornando-se valorizado como o trabalho não simplesmente de artistas individuais mas de **haitianos**. A pintura haitiana está cercada de associações especiais com a terra do vodu, da magia e da negritude. Embora artistas específicos tenham-se tornado conhecidos e valorizados, a aura de produção "cultural" liga-se muito mais a eles do que, digamos, a Picasso, a quem não se valoriza essencialmente como um "artista espanhol". O mesmo se aplica, como veremos, ao caso de muitas obras recentes de arte tribal, seja dos sepik ou da costa americana do noroeste. Esses trabalhos libertaram-se em grande parte da categoria de obras para turistas ou produtos à qual, por causa da modernidade desses trabalhos, foram relegados pelos puristas; mas eles não podem mover-se diretamente para a zona 1, o mercado de arte, sem carregar nuvens de cultura autêntica (tradicional). Não

pode haver um movimento direto da zona 4 para a zona 1.

Um trânsito ocasional ocorre entre as zonas 4 e 3, por exemplo, quando se percebe que um produto ou um artefato tecnológico é um caso de criação inventiva especial. O objeto é escolhido na cultura comercial ou de massa, talvez para ser exibido num museu de tecnologia. Às vezes tais objetos entram inteiramente no domínio da arte: inovações tecnológicas ou produtos podem ser contextualizados como *design* moderno, passando assim pela zona 3 até entrar na zona 1 (a mobília, as máquinas domésticas, os carros e assim por diante, expostos no museu de Arte Moderna de Nova Iorque, por exemplo).

Há também um trânsito regular entre as zonas 1 e 3. As contrafações de arte expostas são degradadas (preservando todavia algo de sua aura original). Inversamente, diversas formas de "anti-arte" e de arte que exibe sua falta de originalidade ou inautenticidade são colecionadas e valorizadas (a lata de sopa de Warbol, a foto de Sherrie Levine de uma foto de Walker Evans, o mictório, o porta-garrafas, ou a pá de Duchamp. Os objetos na zona 3 são todos potencialmente coletáveis dentro do domínio geral da arte: são incomuns, marcadamente distintos ou cuidadosamente separados da cultura. Uma vez apropriados pelo mundo da arte, como os *ready-mades* de Duchamp, eles circulam dentro da zona 1.

O sistema de arte-cultura que diagramei exclui e marginaliza diversos contextos residuais e emergentes. Para mencionar apenas um deles: as categorias de arte e cultura, tecnologia e commodity são fortemente seculares. Os objetos "religiosos" podem ser valorizados como grande arte (um retábulo de Giotto), como arte folclórica (as decorações numa gruta de uma santa popular latino-americana), ou como artefato cultural (um chocalho indígena). Esses objetos não têm "poder" individual ou mistério — qualidades um dia possuídas pelos "fetiches" antes que eles fossem reclassificados no sistema moderno como arte primitiva ou artefato cultural. Que "valor", entretanto, se arranca de um retábulo quando este é retirado de uma igreja ainda em funcionamento (ou quando a igreja começa a funcionar como museu)? Seu poder específico ou sua sacralidade se transferem para um domínio estético geral.

Conquanto os sistemas de arte do objeto e a antropologia sejam institucionalizados e poderosos, eles não são imutáveis. As categorias do belo, do cultural e do autêntico mudaram e estão mudando. Desse modo, é importante resistir à tendência das coleções de serem auto-suficientes, de suprimirem seus próprios processos histórico, econômico e político de produção. Idealmente, a história da própria coleção e de sua exposição deve ser um aspecto visível de qualquer mostra. Foi falado que a Sala Boas, de artefatos da costa Noroeste, no Museu de História Natural Americano, iria ser reformada, e seu estilo de exposição seria modernizado. Aparentemente (ou assim se espera) abandonou-se o plano pois essa sala arejada, datada, exibe não apenas uma coleção soberba, mas um momento da história das coleções. A circunstância precisa através da qual certos objetos etnográficos repentinamente tornaram-se obras de arte universal ficou clara na exposição amplamente promovida feita em

1984 pelo Museu de Arte Moderna, "'O primitivismo' na arte do século XX", Uma maior auto-consciência histórica na maneira de expor e ver os objetos não-ocidentais pode fazer com que os modos como antropólogos, artistas, e seus públicos, se refazem e colecionam o mundo, sejam ao menos sacudidos e postos em movimento.

Num nível mais íntimo, ao invés de apoderarmo-nos dos objetos apenas como signos culturais e ícones artísticos, podemos voltar a eles, como faz James Fenton, ao *status* que perderam como fetiches — não como espécimes de um "fetichismo" desviante ou exótico mas como nossos próprios fetiches. Essa tática, necessariamente pessoal, concederia às coisas nas coleções o poder de fixar em vez de simplesmente a capacidade de edificar ou informar. Os artefatos da África e da Oceania poderiam mais uma vez ser objets sauvages, fontes de fascínio com o poder de desconcertar. Vistos em sua resistência à classificação eles poderiam nos fazer lembrar de nossa falta de autodomínio, dos artifícios que empregamos para reunir um mundo à nossa volta.

Colecionando Cultura

21 de abril de 1932

Estamos acabando de completar uma cultura de um grupo montanhês aqui nas Torres Chelles mais baixas. Eles não têm nome e ainda não decidimos como chamá-los. São um povo que revela muitas coisas em alguns pontos, fornecendo um conceito básico final do qual derivam tadas as maldições dos irmãos da mãe e as imprecações das irmãs do pai etc. e já tendo articulado a atitude em relação ao incesto que Reo [Fortune] descreveu como fundamental no seu artigo para a Enciclopédia.
Eles tomaram as medidas terapêuticas que recomendamos para Dobu e Manus — ter um demônio além do feiticeiro da vizinhança, e levar os mortos para fora da aldeia e localizá-los. Mas em outros aspectos eles são aborrecidos: têm a bagunça de toda a ralé de crenças mágicas e fantasmagóricas do Pacífico, e de certo modo são como os da planície quanto à receptividade a idéias estranhas. Uma imagem de um nativo local lendo o índice do Ramo de ouro apenas para ver se eles não perderam nada seria apropriada. Trabalhar com eles é muito difícil, moram por toda parte com uma meia dúzia de casas, e nunca ficam parados mais de uma semana de cada vez. É claro que isso apresentou um novo desafio de método que foi interessante.
As dificuldades que incidem em se estar dois dias em cima de montanhas impossíveis nas têm consumido e depois vamos fazer um povo litorâneo.

Atenciosamente,

Margaret Mead

Encontrada na *American Anthropologist*, 34 (1932): 740:
Nota da Nova Guiné
Aliatoa, Distrito de Wiwiak, Nova Guiné.

"Culturas" são coleções etnográficas. Desde a definição fundamental de Taylor, de 1871, o termo designa um "todo completo" um tanto vago que inclui tudo o que é comportamento de grupo aprendido, de técnicas de corpo a ordens simbólicas. Tem havido tentativas recorrentes de definir cultura mais precisamente (ver Kroeber e Kluckhohn, 1952) ou, por exemplo, para distingui-la da estrutura social". Mas o uso includente persiste. Pois há vezes em que ainda precisamos ser capazes de falar holisticamente de cultura japonesa ou trobrianda ou marroquina confiando que estamos designando algo real e diferencialmente coerente. É cada vez mais claro, entretanto, que a atividade concreta de representar uma cultura, uma subcultura, ou mesmo qualquer domínio coerente de atividade coletiva, é sempre estratégica e seletiva. As sociedades do mundo estão sistematicamente interligadas demais para permitir qualquer isolamento fácil de sistemas separados ou que funcionem de forma independente. O andamento crescente da mudança histórica, a recorrência habitual de stress nos sistemas que estão sendo estudados, força uma nova autoconsciência a respeito do modo como se constróem e se traduzem os todos e as fronteiras culturais. O élan pioneiro de Margaret Mead em "completar uma cultura" nas terras altas da Nova Guiné, reunindo uma população dispersa, descobrindo seus costumes fundamentais, dando nome ao resultado da pesquisa — neste caso "a montanha Arapesh" — não é mais possível.

Ver a etnografia como uma forma de colecionar cultura (mas não, evidentemente, a única maneira de fazê-lo) realça os modos como os diversos fatos e experiências são selecionados, reunidos, retirados de suas ocorrências temporais originais, e como eles recebem um valor duradouro num novo arranjo. Coletar — pelo menos no ocidente, onde geralmente se pensa o tempo como linear e irreversível — pressupõe resgatar fenômenos da decadência ou perda histórica inevitáveis. A coleção contém o que "merece" ser guardado, lembrado e entesourado. Os artefatos e costumes são protegidos do tempo. Tipicamente, os colecionadores da cultura antropológica reuniram o que parece "tradicional" — o que por definição se opõe à modernidade. De uma realidade histórica complexa (que inclui os encontros etnográficos em curso) eles selecionam aquilo que dá forma, estrutura e continuidade a um mundo. O que é híbrido ou "histórico" num sentido emergente foi coletado de forma menos comum e apresentado como um sistema de autenticidade. Por exemplo: na Nova Guiné, Margaret Mead e Reo Fortune preferiram não estudar os grupos "mal catequizados", como Mead escreveu numa carta; e ficara claro para Malinowski nas Trobriands que aquilo que merecia a atenção máxima da ciência era a "cultura" circunscrita ameaçada por uma hoste de influências modernas "externas". Os melanésios tornarem-se cristãos por motivos próprios — ao aprender a jogar, e a jogar uns com os outros, os jogos dos forasteiros — não pareceu uma experiência digna de ser recuperada.

Toda apropriação de cultura, seja por nativos seja por forasteiros, pressupõe uma posição temporal e uma forma de narrativa histórica específicas. Juntar, possuir, classificar e

avaliar sem dúvida não se restringem ao Ocidente; mas em qualquer outro lugar essas atividades não precisam estar associadas à acumulação (em lugar da redistribuição) ou à preservação (em lugar da decadência natural ou histórica). A prática ocidental de colecionar cultura tem sua própria genealogia local, intrincada em distintas noções européias de temporalidade e ordem. Vale a pena alongar-se por um momento nessa genealogia, pois ela organiza as hipóteses que estão sendo arduamente desaprendidas pelas novas teorias da prática, do processo e da historicidade (Bourdieu, 1977; Giddens, 1979; Ortner, 1984; Sahlins, 1985).

Um aspecto crucial da história recente do conceito de cultura tem sido a aliança (e a divisão de trabalho) desta com a "arte". A cultura, mesmo sem um **c** maiúsculo, tende para a forma e a autonomia estéticas. Já sugeri que as idéias de cultura e as idéias de arte modernas funcionam conjuntamente num "sistema de arte-cultura". A categoria abrangente de cultnra do século XX — aquela que não privilegia a cultura "alta" ou "haixa" — somente é plausível nesse sistema, pois enquanto em princípio admite todo comportamento humano aprendido, essa cultura com **c** minúsculo ordena os fenômenos em caminhos que privilegiam os aspectos coerentes, equilibrados e "autênticos" da vida compartilhada. Desde meados do século XIX, as idéias de cultura reuniram esses elementos que parecem dar continuidade e profundidade à existência coletiva, vendo-a inteira ao invés de disputada, rasgada, intertextual ou sincrética. A imagem quase pós-moderna de Mead de "um nativo do lugar lendo o índice do Ramo de ouro apenas para ver se eles não perderam nada" não é uma visão da autenticidade.

Mead considerou "ahorrecida" a receptividade dos Arapesh às influências estranhas. O colecionar de cultura **deles** complicou o colecionar dela. Os progressos históricos forçá-la-iam mais tarde a fornecer uma imagem revista desses melanésios difíceis. Num novo prefácio à reedição de 1971 de sua obra etnográfica em três volumes, The Mountain Arapesh, Mead dedica diversas páginas a cartas de Bernard Narakohi, um arapesb então estudando direito em Sydney, na Austrália. A antropóloga de pronto admite seu espanto ao ouvir dele: "Como foi aquilo de dizer que os arapesh — um povo que aprendera tão levemente qualquer forma de estilo coletivo — deveriam ter avançado mais do que qualquer indivíduo entre os manus, que baviam entrado como grupo no mundo moderno nos anos que se situavam entre o nosso primeiro estudo deles, em 1928, e o início de nosso reestudo, em 1953?" (Mead, 1971: IX). Ela continua explicando que Narakobi, juntamente com outros homens arapesh que estudavam na Austrália, havia "mudado de um período da cultura humana para outro" enquanto "indivíduos". Os arapesh eram "menos estreitamente ligados a uma cultura coerente" do que os manus (p. IX-X). Narakobi escreve, no entanto, como membro de sua "tribo", falando com orgulho dos valores e realizações de seu "clã". (Ele usa o nome arapesh com parcimônia). Ele articula a possibilidade de uma nova identidade "cultural" multiterritorial: "Percebo agora que posso me sentir orgulhoso de minha tribo e ao mesmo tempo percebo que

pertenço não apenas a Papua — Nova Guiné, uma nação por vir a ser, mas à comunidade mundial em geral" (p. XIII). Essa maneira moderna de ser "arapesh" já não está prefigurada na imagem inicial de Mead de um nativo engenhoso passando as páginas do *Ramo de ouro*? Por que esse comportamento deveria ser marginalizado ou classificado como "individual" pela coleccionadora de cultura antropológica?

As expectativas de totalidade, continuidade e essência vêm sendo há muito construídas nos elos das idéias ocidentais de cultura e arte. Algumas palavras do cenário recente devem bastar, já que mapear a história desses conceitos conduziria a uma caça às origens que nos levaria de volta pelo menos aos gregos. Raymond Williams fornece um ponto inicial situado no início do século XIX — um momento de ruptura histórica e social sem precedentes. Em *Culture and society* (1958), *Keywords* (1983) e em outros lugares Williams traçou um desenvolvimento paralelo no uso das palavras **arte** e **cultura**, com as respostas complexas à industrialização, ao espectro da "sociedade de massa", ao conflito social e à mudança acelerados[1].

Segundo Williams, no século XVIII, a palavra arte significava predominantemente "habilidade". Os marceneiros, os criminosos e os pintores eram, cada um a seu modo, engenhosos. Cultura designava uma tendência ao crescimento natural, e seus usos predominantemente agrícolas e culturais: tanto as plantas quanto os indivíduos humanos podiam ser "cultivados". Outros significados também presentes no século XVIII não continuaram a predominar no século XIX. Por volta da segunda década do século XIX arte designava, progressivamente, um domínio especial de criatividade, espontaneidade e pureza, um reino de sensibilidade refinada e de "gênio" expressivo. O "artista" era posto à parte da sociedade, freqüentemente contra ela — quer fosse "do povo" ou "burguês". O termo cultura seguia um curso paralelo, vindo a significar aquilo que era mais elevado, sensível, essencial e precioso — mais incomum — na sociedade. Como a arte, a cultura tornou-se uma categoria geral; Williams chama-a de "um último tribunal de apelação" contra as ameaças de vulgaridade e nivelamento. Existia em oposição essencial à "anarquia" percebida.

Depois de 1800, a arte e a cultura emergiram como domínios do **valor** humano que se reforçam mutuamente, estratégias para reunir, marcar, proteger as melhores e mais interessantes criações do "Homem". No século XX as categorias passaram por uma série de outros desdobramentos. A definição plural, antropológica de cultura (com o **c** em caixa baixa e a possibilidade de um **s** final) emergia como uma alternativa liberal a classificações racistas da diversidade humana. Era um meio sensível para compreender as "modos de vida na totalidade" num alto contexto colonial de interrelação global sem precedentes. A cultura em sua riqueza evolutiva integral e sua autenticidade, anteriormente reservadas para as melhores criações da Europa moderna, podiam agora estender-se a todas as populações do mundo. Na visão antropológica da geração de Boas as "culturas" tinham o mesmo valor. Em sua nova pluralidade, entretanto, as definições do século XIX não sofreram uma

transformação por completo. Se se tornaram menos elitistas (as distinções entre "alta" e "baixa" cultura se apagaram) e menos eurocêntricas (toda sociedade humana era integralmente "cultural"), ainda assim um certo corpo de hipóteses foi trazido das definições mais antigas. George Stocking (1968: 69-90) mostra as interrelações complexas do humanista do século XIX com as definições antropológicas de cultura emergentes. Ele afirma que a antropologia deve tanto a Matthew Arnold quanto a seu pai fundador, E. B. Taylor. Na realidade, grande parte da visão corporificada em *Culture and Anarchy* transferiu-se diretamente para a antropologia relativista. Uma poderosa estrutura de sentimento continua a ver a cultura, onde quer que se encontre, como um **corpo** coerente que vive e morre. A cultura é duradoura, tradicional, estrutural (ao invés de contingente, sincrética, histórica). A cultura é um processo de ordenação, e não de ruptura. Ela muda e se desenvolve como um organismo vivo. A cultura normalmente não "sobrevive" a alterações abruptas.

No início do século XX, enquanto cultura se estendia a todas as sociedades em funcionamento no mundo, um número crescente de objetos exóticos, primitivos ou arcaicos começaram a ser vistos como "arte". Eles se igualavam em valor estético e moral às maiores obras-primas ocidentais. Nos meados do século a nova atitude em relação à "arte primitiva" havia sido aceita por um grande número de europeus e americanos educados. Realmente, do ponto de vista dos últimos anos do século XX, torna-se claro que os conceitos paralelos de arte e cultura de fato compreendem e incorporam com sucesso, conquanto temporariamente, uma pletora de artefatos e costumes não-ocidentais. O que foi conseguido através de duas estratégias. Primeiro, os objetos reclassificados como "arte primitiva" foram admitidos no museu imaginário da criatividade humana e, embora com mais vagar, nos museus de belas-artes, concretos, do Ocidente. Segundo, o discurso e as instituições da antropologia moderna construíram imagens comparativas e sintéticas do Homem buscando imparcialmente por entre os modos de viver autênticos do mundo, conquanto estranhos na aparência ou obscuros na origem. Arte e cultura, as categorias para as melhores criações do humanismo ocidental, em princípio estenderam-se a todos os povos do mundo.

Talvez valha a pena enfatizar que nada do que se diz aqui sobre a historicidade dessas categorias culturais ou artísticas deve ser compreendido como afirmação de que elas sejam falsas ou como negação de que muitos de seus valores sejam dignos de apoio. Como qualquer arranjo discursivo bem-sucedido, a autenticidade do sistema arte-cultura articula domínios consideráveis de verdade e de progresso científico assim como áreas de cegueira e controvérsia. Ao enfatizar a transitoriedade do sistema, faço-o com a convicção (é mais um sentimento do terreno histórico movendo-se debaixo dos pés) de que as classificações e apropriações generosas das categorias ocidentais de arte e cultura são agora menos estáveis do que anteriormente. Essa instabilidade parece ligar-se à crescente interrelação das populações do mundo e à contestação, desde os anos 50, do colonialismo e

do eurocentrismo. Colecionar arte e coletar cultura acontecem agora num mundo mutante de contra-discursos, sincretismos e reapropriações que têm origem tanto fora como dentro "do Ocidente". Não posso discutir as causas geopolíticas desses desenvolvimentos. Posso apenas levantar suposições sobre suas conseqüências transformadoras e enfatizar que a moderna genealogia da cultura e da arte que venho esboçando cada vez mais parece ser uma história local. "Cultura" e "arte" não podem mais simplesmente ser **estendidas** a povos e coisas não-ocidentais. Elas podem na pior das hipóteses ser **impostas**, na melhor, **traduzidas** — operações tanto histórica quanto politicamente contingentes.

Antes de examinar alguns dos desafios correntes aos modos de coleção e autenticação do Ocidente, talvez seja importante que eu retrate a forma de colecionar arte e cultura ainda dominante num ambiente mais limitado e concreto. As hipóteses históricas subjacentes ao sistema tornar-se-ão desse modo inevitáveis. Pois, se colecionar no Ocidente resgata coisas do tempo que não se repete, qual é a direção presumível desse tempo? Como ele confere raridade e autenticidade às variadas produções da habilidade humana? Colecionar pressupõe uma história; uma história ocorre num "cronótopo".

Um Cronótopo para se Colecionar

Dans son effort pour comprendre le monde, l'homme dispose donc toujours d'un surplus de signification.

Claude Lévi-Strauss

O termo cronótopo, como foi usado por Bakhtin, denota uma configuração dos indicadores espaciais e temporais num cenário ficcional onde (e quando) certas atividades e histórias **acontecem**. As recordações precisas e nostálgicas de Claude Lévi-Strauss de Nova Iorque durante a Segunda Guerra Mundial podem servir como um cronótopo para colecionar arte moderna e cultura. O cenário é elaborado num ensaio cujo título em francês, *New York post — et préfiguratif* (1983), sugere a categoria espaço-temporal subjacente ao trabalho mais fortemente do que a tradução para o inglês, publicada, *New York in 1941* (1985). O ensaio incide num micro-gênero dos escritos de Lévi-Strauss, aquele desenvolvido por ele com virtuosidade em *Tristes Trópicos*. Locais específicos — o Rio, a ilha do Fogo, cidades brasileiras novas, sítios indígenas sagrados — aparecem como momentos de ordem e transformação humanas inteligíveis cercadas pelas correntes destrutivas, entrópicas da história global.

A seguir suplemento o ensaio sobre Nova Iorque com passagens de outros textos escritos por Lévi-Strauss, quer durante os anos da guerra, quer ao lembrar-se delas. Ao lê-las como um cronótopo unificado, deve-se ter em mente que esses não são registros históricos, mas celebrações

literárias complexas. O tempo-espaço em questão foi retrospectivamente composto por Lévi-Strauss e recomposto, com outras finalidades, por mim.

Refugiado em Nova Iorque durante a Segunda Guerra mundial, o antropólogo ficou desnorteado e encantado com uma paisagem de justaposições inesperadas. Uma luz mágica banha suas recordações desses anos seminais, durante os quais concebeu a antropologia estrutural. Quem poderia resistir

às performances que durante horas acompanhávamos atentamente na ópera chinesa, sob o primeiro arco da Brooklyn Bridge, onde uma companhia que há muito viera da China tinha muitos adeptos. Todo dia, do meio da tarde até depois de meia-noite, o grupo perpetuava as tradições da ópera chinesa clássica. Eu também me sentia voltar atrás no tempo quando seguia para o trabalho todas as manhãs na sala americana da Biblioteca Pública de Nova Iorque. Lá, sob suas arcadas neo-clássicas e entre as paredes forradas de velho carvalho, eu me sentava perto de um indiano com um turbante com uma pena e uma jaqueta de pele de gamo e contas — que tomava notas com uma caneta Parker. (1985:266)

No modo de contar de Lévi-Strauss, a Nova Iorque de 1941 é o sonho de um antropólogo, uma vasta seleção de cultura e história humanas. Uma breve caminhada ou uma volta de metrô irá levá-lo de um Greenwich Village reminiscente da Paris de Balzac aos arranha-céus semelhantes a torres da Wall Street. Virando uma esquina nessa miscelânea de imigrantes e grupos étnicos, aquele que passeia entra repentinamente num mundo diferente com língua, costumes e cozinha próprios. Tudo está disponível para o consumo. Em Nova Iorque pode-se obter quase qualquer tesouro. O antropólogo e seus amigos artistas André Breton, Mas Ernst, André Masson, Georges Duthuit, Yves Tanguy e Matta encontram obras-primas de arte pré-colombiana, indiana, japonesa ou da Oceania entulhadas em armários ou apartamentos de comerciantes. Tudo de algum modo encontra um caminho aqui. Para Lévi-Strauss, Nova Iorque nos anos 40 é um país das maravilhas de repentinas aberturas para outros tempos e lugares, da matéria cultural que está deslocada:

Nova Iorque (e essa é a fonte de seu encanto e seu fascínio peculiar) era então uma cidade onde qualquer coisa parecia possível. Como o tecido urbano, o tecido social e cultural estava crivado de buracos. Tudo o que você tinha a fazer era escolher um e escapulir para dentro dele se, como Alice, você quisesse chegar ao outro lado do espelho e encontrar mundos tão encantadores que pareciam irreais. (p. 261)

O antropólogo *flâneur* está encantado, assombrado, mas também perturbado com o caos de possibilidades simultâneas. Essa Nova Iorque tem alguma coisa em comum com o mercado de pulgas dada-surrealista do início do século — mas com uma diferença. Seus objets trouvés não são apenas motivos para devaneios. Isso eles são, sem dúvida, mas são também sinais de mundos que vão desaparecendo. Alguns são tesouros, obras de grande arte.

Lévi-Strauss e os surrealistas refugiados eram colecionadores apaixonados. O comerciante de arte da Terceira Avenida que eles freqüentavam e com quem se aconselhavam, Julius Carlebach, tinha sempre à

mão diversas peças esquimós, melanésias ou da costa Noroeste. Segundo Edmund Carpenter, os surrealistas sentiam uma afinidade imediata com a predileção desses objetos por "trocadilhos visuais"; as seleções feitas por eles eram de altíssima qualidade. Além dos comerciantes de arte, uma outra fonte para esse bando de conhecedores de arte primitiva era o Museu do Índio Americano. Como diz Carpenter:

Os surrealistas começaram a visitar o depósito do Bronx desse museu , fazendo suas próprias seleções, concentrando-se numa coleção de magníficas máscaras esquimós. Esses imensos trocadilhos visuais, feitos pelos esquimós kuskokwim um século ou mais atrás, constituíam a maior coleção dessa espécie no mundo. Mas o diretor do museu, George Heye, chamava-as de "piadas" e vendia metade por $38 e cada uma por $54. Os surrealistas compraram as melhores. Depois eles se transferiram alegremente para a coleção da costa noroeste de Heye, despojando-a de uma obra-prima depois da outra. (Carpenter, 1975:10)

Em 1946, Max Ernst, Barnett Newman e vários outros montaram uma exposição de pintura indígena da costa Noroeste na galeria Betty Parsons. Eles reuniram peças de coleções particulares e artefatos do Museu Americano de História Natural. Deslocando as peças do museu através da cidade, "os surrealistas desclassificaram-nas como espécimes científicos e reclassificaram-nas como arte" (Carpenter, 1975:11).

A categoria de arte primitiva estava emergindo, com seu mercado, sua perícia, e seus laços estreitos com a estética modernista. O que havia começado com a voga da art nègre nos anos 20 tornar-se-ia institucionalizado nos anos 50 e 60; mas na Nova Iorque da época da guerra a batalha para que os objetos tribais tivessem reconhecimento amplo ainda não estava ganha. Lévi-Strauss lembra-se de que como adido cultural da embaixada francesa em 1946 tentou em vão fazer uma troca: uma vasta coleção de arte indígena americana por alguns Matisses e Picassos. Mas "as autoridades francesas se fizeram de surdas às minhas solicitações, e as coleções indígenas acabaram nos museus americanos" (1985:262). O colecionar de Lévi-Strauss e dos surrealistas nos anos 40 foi parte de uma luta para obter *status* estético para essas obras-primas cada vez mais raras.

As práticas modernas de colecionar arte e cultura, de forma científica e avant-garde, situam-se no final de uma história global. Essas práticas ocuparam um lugar - - apocalíptico, progressivo, revolucionário ou trágico — a partir do qual se juntam as heranças valorizadas do Homem. Ao concretizar essa organização temporal, a Nova Iorque "pós- e pré-figurativa" antecipa o futuro entrópico e reúne seus diversos passados em formas descontextualizadas, coletáveis. Os arredores étnicos, as lembranças da província, a companhia da Ópera Chinesa, o indiano ornamentado na biblioteca, as obras de arte de outros continentes e outras eras que acabam nos armários dos comerciantes: todos são sobreviventes, remanescentes de tradições ameaçadas ou desaparecidas. As culturas do mundo aparecem no cronótopo como fragmentos da humanidade, produtos degradados, ou elevada e grande arte, mas

sempre funcionando como "brechas" ou "saídas" de um destino uni-dimensional.

Em Nova Iorque, uma miscelânea da humanidade foi tragada num lugar e num tempo únicos e vertiginosos, para ser então apreendida simultaneamente em toda a sua diversidade preciosa e sua uniformidade emergente. Nesse cronótopo, os produtos puros dos passados da humanidade são resgatados pela estética moderna apenas como arte sublimada. Eles são recuperados pela moderna antropologia como arquivos consultáveis para se pensar sobre o alcance da invenção humana. No cenário de Lévi-Strauss, os produtos do presente-que se torna-futuro são superficiais, impuros, escapistas e "retro" mais do que realmente diferentes — "antiques" mais do que antigüidades genuínas. A invenção cultural está subsumida por uma "cultura de massa" "modificada pelas mercadorias".

O cronótopo de Nova Iorque sustenta uma alegoria global de fragmentação e ruína. O antropólogo moderno, ao lamentar o falecimento da diversidade humana, coleciona e valoriza os sobreviventes e as obras de arte duradouras dessa diversidade. A aquisição de maior valor feita por Lévi-Strauss em Nova Iorque foi uma coletânea quase completa dos volumes 1 até 48 dos Annual Reports do Bureau de Etnologia Americana. Esses livros eram, diz-nos ele, numa outra evocação dos anos de guerra, "volumes sacrossantos, que representam a maior parte do nosso conhecimento sobre os índios americanos... Era como se as culturas indígenas americanas de repente se tornassem vivas e quase tangíveis através do contato físico que esses livros, escritos e publicados antes da extinção definitiva dessas culturas, estabelecíam entre o tempo delas e eu" (Lévi-Strauss, 1960:50). Esses relatos preciosos da diversidade humana foram registrados por uma etnologia ainda, no dizer dele, em estado "puro" ao invés de "diluído". Eles formariam o material etnográfico autêntico a partir do qual as ordens metaculturais do estruturalismo se construíram.

As coleções e taxonomias antropológicas, entretanto, estão sempre ameaçadas por contingências temporais. Lévi-Strauss sabe disso. É um transtorno que sempre evita. Por exemplo: em *Tristes Trópicos* ele tem perfeita consciência de que focalizar um passado tribal necessariamente o deixa cego para um presente emergente. Ao perambular pela paisagem moderna de Nova Iorque, longe de encontrar cada vez menos coisas para conhecer, o antropólogo se confronta com mais e mais coisas — uma estonteante mistura de combinações humanas possíveis. Ele luta para manter uma perspectiva unificada; procura ordem nas estruturas "geológicas" profundas. Mas em geral, na obra de Lévi-Strauss, a narrativa "antropológica" nela englobada dificilmente contém uma história corrente de perda, transformação, invenção e emergência.

Pouco antes do fim de sua brilhante aula inaugural no Collège de France, "O escopo da antropologia", Lévi-Strauss evoca o que ele chama de "dúvida antropológica", o resultado inevitável de se correr riscos etnográficos, "os golpes e as rejeições dirigidos às idéias e aos hábitos mais caros de alguém por outras idéias e hábitos com maior capacidade de refutá-los" (1960:26). Ele se recorda enternecido de um visitante kwakiutl, recebido em Nova Iorque por

Franz Boas, petrificado com os viciados e restaurantes automáticos da Times Square, e se pergunta se a antropologia não pode ser condenada a percepções igualmente bizarras das sociedades e histórias distantes que procura apreender. Nova Iorque talvez fosse o único verdadeiro "trabalho de campo" de Lévi-Strauss: uma vez ao menos ele permaneceu bastante tempo e dominou a língua local. Alguns aspectos do lugar, como o kwakiutl de Boas, continuaram a encantar e assombrar seu ato antropológico de colecionar cultura.

Mas há um nativo de Nova Iorque que se situa com especial desconforto no cronótopo de 1941. É ele o indiano ornamentado e com a caneta Parker em seu trabalho na Biblioteca Pública. Para Lévi-Strauss o indiano está primordialmente associado ao passado, às sociedades "extintas" registradas nos preciosos Annual Reports do Bureau de Etnologia Americana. O antropólogo se sente "voltando atrás no tempo" (1985:266). Na Nova Iorque moderna um indiano só pode aparecer como um sobrevivente ou uma espécie de paródia incongruente.

Uma outra visão histórica poderia ter posicionado de modo diferente os dois estudiosos na biblioteca. A década imediatamente precedente à chegada de Lévi-Strauss a Nova Iorque vira uma reviravolta dramática nas políticas federais. Sob a liderança de John Collier, então no Bureau de Assuntos Indígenas, uma "nova política indigenista" fomentou ativamente a reorganização tribal em todo o país. Enquanto Lévi-Strauss estudava e coletava os passados de muitos grupos de americanos nativos "extintos", estes encontravam-se em processo de reconstituir-se cultural e politicamente. Visto nesse contexto, o indiano com a caneta Parker representava uma "volta no tempo" ou um vislumbrar de um outro futuro? Essa é uma história diferente.

Outras Apropriações

Para contar essas outras histórias, histórias locais de sobrevivência e emergência da cultura, precisamos resistir aos hábitos da mente e sistemas de autenticidade arraigados em nós. Precisamos suspeitar de uma tendência quase automática de relegarmos os povos e os objetos não-ocidentais aos passados de uma humanidade cada vez mais homogênea. Alguns exemplos da invenção e da contestação correntes podem sugerir cronótopos diferentes para o ato de colecionar arte e cultura.

Anne Vitart-Fardoulis, curadora do Musée de l'Homme, publicou um relato sensível dos discursos estéticos, históricos e culturais rotineiramente usados para explicar os objetos de museu individuais. Ela discute uma famosa pele de animal intrincadamente pintada (seu nome atual: M.H. 32.33.5), provavelmente originária dos índios fox da América do Norte. A pele apareceu nos sistemas de coleta ocidentais há algum tempo numa "vitrine de curiosidades"; foi usada na educação de crianças aristocratas e muito admirada pelas qualidades estéticas. Vitart-Fardoulis nos conta que agora a pele pode ser decodificada etnograficamente em termos de seus estilos gráficos "masculino" e "feminino" combinados e compreendida no contexto de um provável papel em cerimônias

específicas. Mas os contextos significativos não se exauriram. A história toma um novo curso:

O neto de um dos índios que veio a Paris com Buffalo Bill estava procurando a túnica [a pele pintada] que seu avô tinha sido forçado a vender para pagar a viagem de volta para aos Estados Unidos quando o circo faliu. Eu lhe mostrei todas as túnicas de nossa coleção, e ele parou diante de uma delas. Controlando a emoção, o índio falou. Contou qual o significado desse cacho de cabelo, daquele desenho, por que essa cor tinha sido usada, qual o significado daquela pena... Essa veste, inicialmente bela e interessante mas passiva e indiferente, pouco a pouco tornou-se significativa, testemunho ativo de um momento vivo pela mediação de alguém que não observou e analisou mas que viveu o objeto e para quem o objeto viveu. Pouco importa se a túnica é realmente do avô dele. (Vitart-Fardoulis, 1986:12)

O que quer que esteja acontecendo nesse encontro, duas coisas claramente **não** estão acontecendo. O neto não está repondo o objeto no contexto original ou cultural "autêntico". Este já passou há muito. O encontro dele com a pele pintada é parte de uma recordação moderna. E a túnica pintada não está sendo apreciada como arte, como um objeto estético. O encontro é específico demais, mesclado demais na história familiar e na memória étnica. Alguns aspectos da apropriação "cultural" e "estética" estão certamente atuantes, mas eles ocorrem numa **história tribal corrente**, uma temporalidade diferente da que governa os sistemas dominantes que diagramei. No contexto de um presente-que se torna-futuro a velha túnica pintada passa a ser outra vez tradicionalmente significativa.

A moeda corrente dos artefatos "tribais" vem se tornando mais visível para os não-indígenas. Há muitas reivindicações por novos reconhecimentos tribais pendentes no Departamento do Interior. E se elas são ou não formalmente bem-sucedidas importa menos do que aquilo que se torna manifesto através delas: a realidade histórica e política da sobrevivência e do ressurgimento indígenas, uma força que colide com as coleções de arte e cultura ocidentais. O lugar "adequado" de muitos objetos que estão nos museus vem sendo agora objeto de controvérsia. Os zuni que evitaram o empréstimo do seu deus da guerra para o Museu de Arte Moderna estavam desafiando o sistema de arte-cultura dominante, pois na crença tradicional dos zuni as figuras do deus da guerra são sagradas e perigosas. Elas não são artefatos etnográficos, e certamente não são "arte". As reivindicações dos zuni em relação a esses objetos especificamente rejeitam a promoção destes (em todos os sentidos do termo) ao *status* de tesouros estéticos ou científicos.

Eu não afirmaria que a única verdadeira morada genuína para os objetos em questão seja na tribo — uma localização que, em muitos casos, está longe de ser óbvia. Afirmo apenas que os contextos dominantes e interligados da arte e da antropologia não são mais nem evidentes por si mesmos nem incontestes. Há outros contextos, histórias e futuros aos quais os objetos não-ocidentais e os registros culturais podem "pertencer". Os raros artefatos maori que em 1984-1985 excursionaram pelos museus nos Estados Unidos normalmente residem nos museus neo-zelandeses. Mas são controlados pelas autoridades maori tradicionais, cuja

permissão para a saída do país foi solicitada. Aqui e em outros lugares as comunidades indígenas ressurgentes influenciam a circulação das coleções dos museus.

O que está em jogo é algo mais do que a programação convencional dos museus no que concerne à educação da comunidade e ao seu "alcance". A situação atual questiona o próprio *status* dos museus enquanto teatros da memória histórico-culturais. Memória de quem? Com que fins? O Museu Provincial da Colúmbia Britânica por algum tempo incentivou os entalhadores kwakiutl a trabalhar a partir de modelos da coleção lá existente. Emprestou velhas peças e doou outras novas para serem usadas em *potlatches*[2] modernas. Supervisionando esses desdobramentos, Michael Ames, que dirige o museu da Universidade da Colúmbia Britânica, observa que "os índios, tradicionalmente tratados pelos museus apenas como objetos e clientes, agregaram agora o papel de clientes". E continua: "O próximo passo já aconteceu. As comunidades indígenas estabelecem seus próprios museus, buscam suas próprias concessões no Museu Nacional, instalam seus próprios curadores, contratam seus próprios antropólogos, e pedem a repatriação de suas próprias coleções" (Ames, 1986:57). O Museu Kwakiutl da ilha Quadra, situado em Quathraski Cove, na Colúmbia Britânica, exibe obras tribais devolvidas das coleções nacionais em Ottawa. Os objetos estão em exibição em caixas de vidro, mas arrumados conforme a propriedade da família de origem. Na baía Alert, na Colúmbia Britânica, o Centro cultural U'mista expõe artefatos repatriados numa "casa grande" original dos kwakiutl arrumados pela seqüência de seu aparecimento na cerimônia da *potlatch*. As novas instituições funcionam tanto como exposições públicas quanto como centros culturais ligados a tradições tribais em curso. Dois museus dos baida também se estabeleceram nas ilhas Rainha Carlota, e o movimento está crescendo em outros lugares no Canadá e nos Estados Unidos.

Grupos de nativos americanos com recursos ainda podem apropriar-se do museu ocidental - - como eles tomaram para si uma outra instituição européia, a "tribo". Velhos objetos podem novamente participar de um presente-que se torna-futuro tribal. Além disso, vale a breve observação de que a mesma coisa é possível para artefatos escritos coletados pela etnografia de resgate. Alguns desses velbos textos vêm sendo agora reciclados enquanto história local e "literatura" tribal.

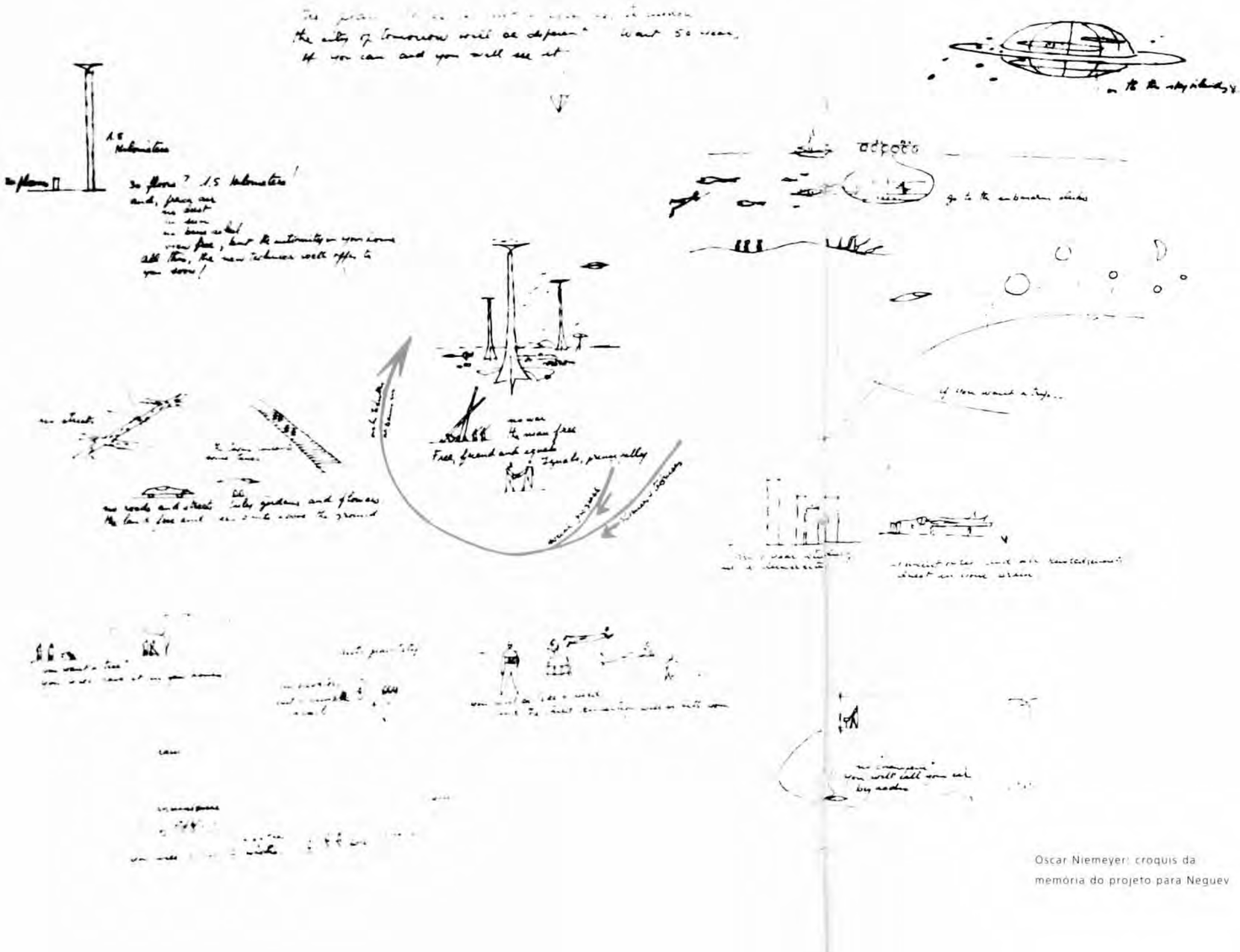
Os objetos tanto do ato de colecionar arte quanto o de colecionar cultura estão suscetíveis a outras apropriações. ■

Publicado em *The Cultural Studies Reader*, London, Routledge, 1993

NOTAS

1. Embora a análise de Williams se limite à Inglaterra, o padrão geral se aplica a qualquer outra parte da Europa, onde o ritmo da modernização foi diferente ou onde foram usados outros termos. Na França, por exemplo, as palavras *civilisation* ou, para Durkheim, *société*, substituem cultura. O que está em questão são as avaliações qualitativas da vida coletiva.

2. *Potlatch*: festa dos índios da costa Noroeste - - com a finalidade de demonstrar riqueza e assim legitimar uma mudança no *status* social da tribo - -, na qual o anfitrião destrói seus pertences e faz uma distribuição de presentes. (N. T.)



Oscar Niemeyer

NEGUEV

Os elevadores obsoletos e a força de atração controlada.

As viagens aos espaços siderais, entre estrelas e os planetas distantes.

Os clubes submarinos, flutuantes, palácios de vidro do novo mundo — um mundo que começamos a conhecer.

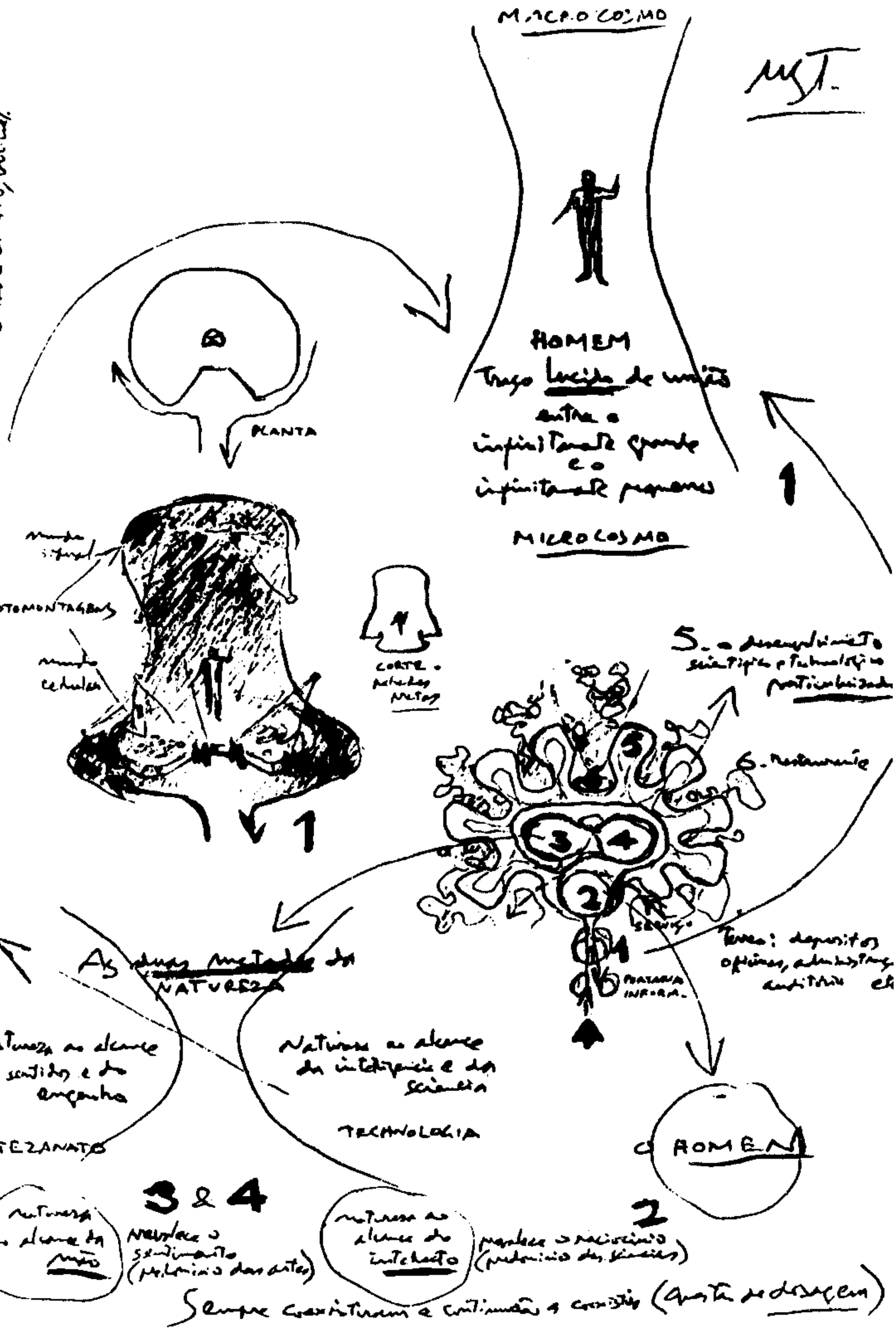
O solo livre para o homem, com os carros acima dos pedestres.

E tudo jardins, sem ruas...

ON

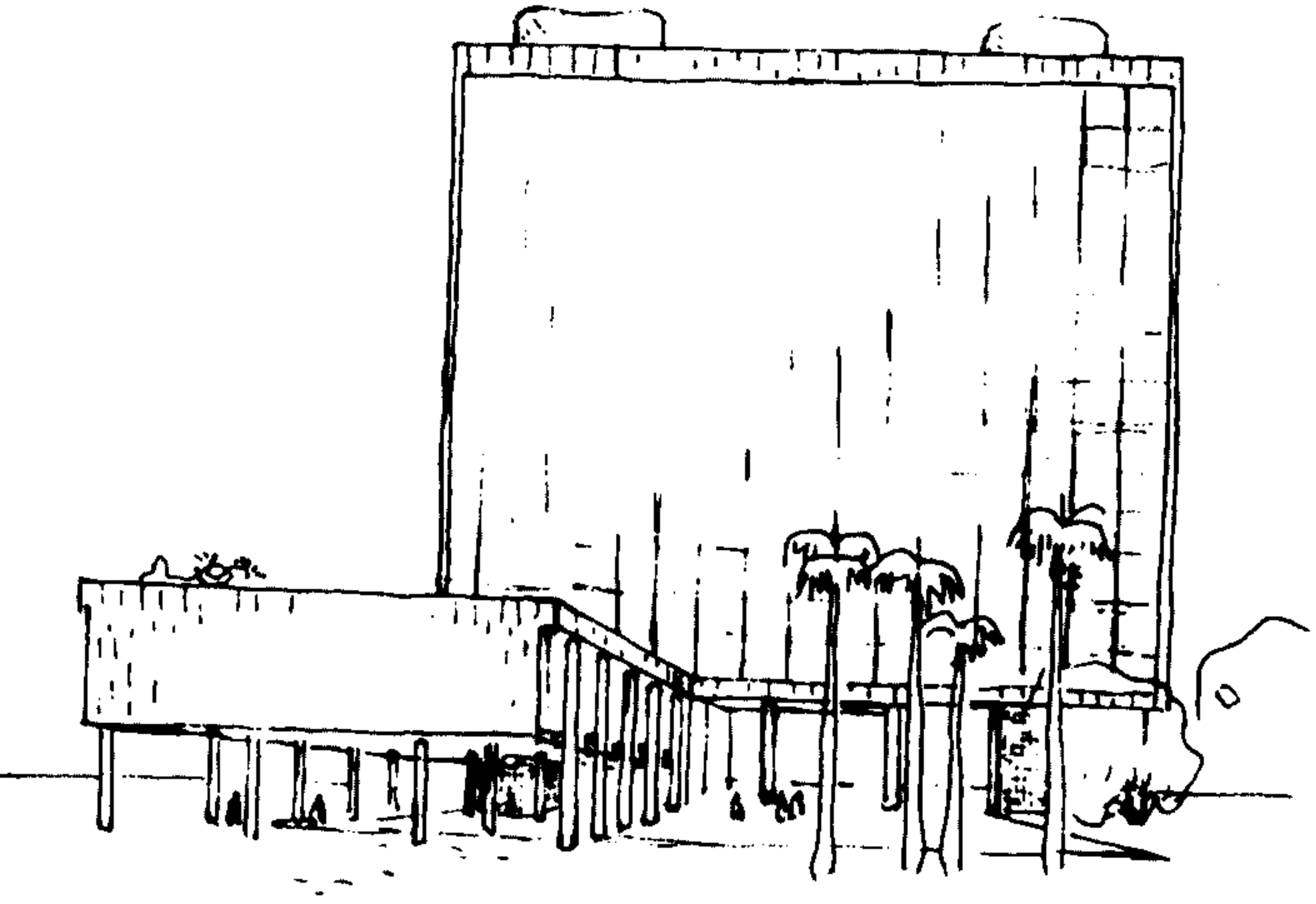
Oscar Niemeyer: croquis da memória do projeto para Neguev

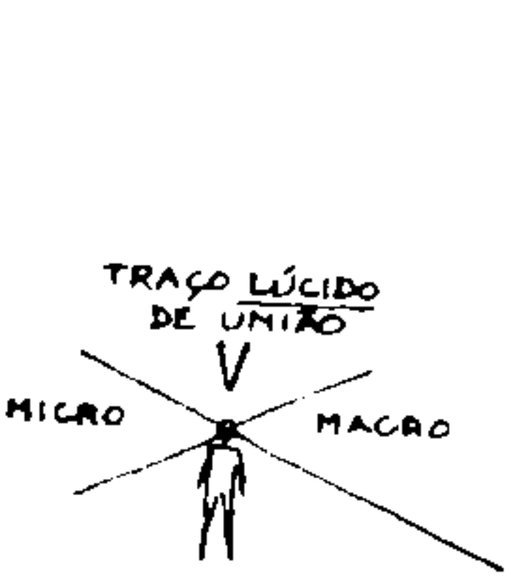
REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

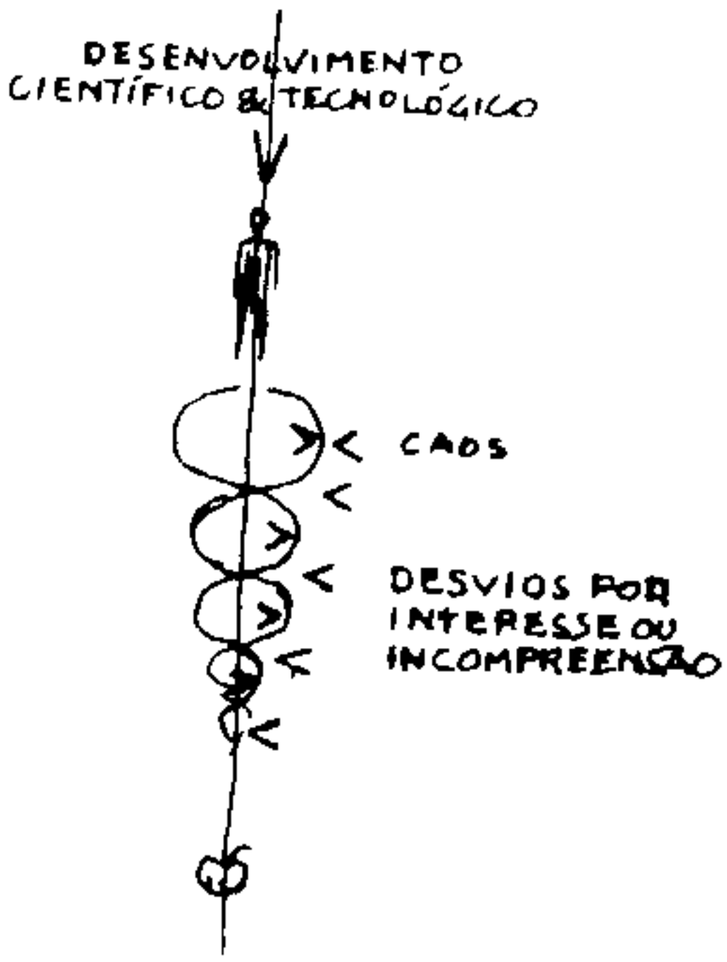

MACRO COSMO
HOMEM
Traço lucido de união entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno
MICROCOSMO
1
PLANTA
FOTOMONTAGEM
CORTE
1
5.
6. Restauração
Terra: depositos
4
3 & 4
2
A Natureza ao alcance
NATUREZA
Natureza ao alcance dos sentidos e do engenho
ARTEZANATO
Natureza ao alcance da inteligencia e da sciencia
TECHNOLOGIA
HOMEM
Natureza ao alcance da mão
Natureza ao alcance do intellecto
Sempre coexistirão e continuarão a coexistir (Aula de observação)

Lucio Costa

LEIS DAS RESULTANTES CONVERGENTES







O desenvolvimento científico e tecnológico não é o oposto da natureza, mas a própria natureza que, através de seu estado lúcido — que somos nós — revela o lado oculto, virtual.



Néstor García Canclini

O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional

Tradução de Mauricio Santana Dias

Nos debates sobre o patrimônio histórico costuma-se ver como inimigos dos atuais processos de mudança o desenvolvimento urbano, a mercantilização, as indústrias culturais e o turismo. Neste trabalho consideraremos essas "ameaças" como contextos, que não só devemos aceitar por serem as condições em que hoje os bens históricos existem, mas também porque contribuem para repensar o que devemos entender por patrimônio histórico e por identidade nacional.

Os processos de urbanização, industrialização e massificação da cultura, as migrações e a transnacionalização dos bens materiais e simbólicos, a globalização e as formas de integração econômica exigem a redefinição do que hoje podemos entender por nação. O que concebemos como tal já não é unicamente o conjunto de bens e tradições surgidos e mantidos no território historicamente habitado por uma comunidade. A população originária se alimenta, se informa e se entretém com muitos bens e mensagens procedentes do estrangeiro, os quais, porém, vimos incorporando à nossa vida cotidiana. Vários milhões de mexicanos vivem fora do país, principalmente nos Estados Unidos, mas ali reproduzem grande parte do que entendemos como cultura nacional e mantêm relações fluentes com a gente que permaneceu no México. Estes intercâmbios são facilitados pelos meios de comunicação de massa, tantas vezes acusados de substituir e maltratar o folclore. Na verdade, o rádio, a televisão, o cinema, os vídeos e os discos tornaram-se recursos-chave para a documentação e a difusão da própria cultura, para além das comunidades locais que a geraram. São, por isso, parte do nosso patrimônio, de um modo diverso do que o são as pirâmides, os centros históricos e o artesanato, mas às vezes tão significativos quanto esses bens tradicionais: sobretudo se levarmos em conta o importante papel de recursos como a música, o cinema e a TV na consagração, socialização e renovação de certos comportamentos.

Como, então, devemos redefinir o patrimônio cultural, de acordo com as condições históricas, sociais e comunicacionais deste fim de século? Atualmente, existe nas ciências sociais um triplo movimento de reconceitualização, que sintetizarei nos seguintes pontos:

a) Afirma-se que o patrimônio não inclui apenas a herança de cada povo, as expressões "mortas" de sua cultura — sítios arqueológicos, arquitetura colonial, antigos objetos em desuso —, mas também os bens culturais, visíveis e invisíveis: novos artesanatos, línguas,

conhecimentos, documentação e comunicação do que se considera apropriado através das indústrias culturais.

b) Ampliou-se, também, a política patrimonial de conservação e administração do que foi produzido no passado aos usos sociais que relacionam esses bens com as necessidades contemporâneas das maiorias.

c) Por último, em oposição a uma seletividade que privilegiava os bens culturais produzidos pelas classes hegemônicas — pirâmides, palácios, objetos ligados à nobreza ou à aristocracia —, reconhece-se que o patrimônio de uma nação também se compõe dos produtos da cultura popular: música indígena, textos de camponeses e operários, sistemas de autoconstrução e preservação dos bens materiais e simbólicos elaborados por todos os grupos sociais.

Esta ampliação do conceito de patrimônio, parcialmente advinda de alguns documentos do governo mexicano[1] e de organismos internacionais de que o México participa[2], ainda não possui uma legislação suficiente para proteger manifestações culturais tão diversas e intervir em seus usos atuais. Freqüentemente, as leis existentes ou não prevêem as práticas de órgãos oficiais e entidades privadas, ou entram em choque com elas.

Queremos analisar, aqui, seis da novas questões teóricas e políticas que precisam ser trabalhadas: 1) o patrimônio cultural e a desigualdade social; 2) a construção imaginária do patrimônio nacional; 3) os usos do patrimônio; 4) os propósitos da preservação; 5) o patrimônio na era da indústria cultural; 6) os critérios estéticos e filosóficos [que o avaliam, preservam e difundem].

Patrimonio Cultural e Desigualdade

O patrimônio cultural expressa a solidariedade que une os que compartilham um conjunto de bens e práticas que os identifica, mas também costuma ser um lugar de cumplicidade social. As atividades destinadas a defini-lo, preservá-lo e difundi-lo, amparadas pelo prestígio histórico e simbólico dos bens patrimoniais, incorrem quase sempre numa certa simulação ao sustentarem que a sociedade não está dividida em classes, etnias e grupos, ou quando afirmam que a grandiosidade e o prestígio acumulados por esses bens transcendem essas frações sociais.

O estudo de outros aspectos da vida social tem resultado numa visão menos harmônica. Se se revisa a noção de patrimônio sob a ótica da teoria da reprodução cultural, os bens reunidos por cada sociedade na história não pertencem **realmente** a todos, ainda que **formalmente** pareçam ser de todos e estar disponíveis ao uso de todos. As investigações sociológicas e antropológicas sobre as maneiras como se transmite o saber de cada sociedade através das escolas e museus, demonstram que diversos grupos se apropriam de forma desigual e diferente da herança cultural. Não hasta que as escolas e os museus estejam abertos a todos, que sejam gratuitos e promovam em [todos os setores] sua ação difusora; à medida que descemos na escala econômica e educacional, diminui a capacidade de apropriação do capital cultural transmitido por essas instituições[3].

Esta variada capacidade de relacionamento com o patrimônio se origina, primeiro, da participação desigual dos grupos sociais em sua

formação. Mesmo nos países em que a legislação e os discursos oficiais adotam a noção antropológica de cultura, que confere legitimidade a todas as formas de organizar e simbolizar a vida social, existe uma hierarquia dos capitais culturais: vale mais a arte que os artesanatos, a medicina científica que a popular, a cultura escrita que a oral. Nos países democráticos, ou onde os movimentos revolucionários conseguiram incluir saberes e práticas de indígenas e camponeses na definição de cultura nacional, como no México, os capitais simbólicos dos grupos subalternos têm um lugar subordinado, secundário, dentro das instituições e dos dispositivos hegemônicos. Por isso, a reformulação do patrimônio em termos de capital cultural tem a vantagem de não representá-lo como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixos, mas sim como um processo social que, como o outro capital, se acumula, se renova, produz rendimentos de que os diversos setores se apropriam de forma desigual[4].

Se é verdade que o patrimônio serve para unificar uma nação, as desigualdades na sua formação e apropriação exigem que se o estude, também, como espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e os grupos. Este princípio metodológico corresponde ao caráter complexo das sociedades contemporâneas. Nas comunidades arcaicas, quase todos os membros compartilhavam os mesmos conhecimentos, possuíam crenças e gostos semelhantes e tinham um acesso aproximadamente igual ao capital cultural comum. Atualmente, as diferenças regionais, originadas pela heterogeneidade de experiências e pela divisão técnica e social do trabalho, são utilizadas pelos setores hegemônicos para que obtenham uma apropriação privilegiada do patrimônio comum. Consagram-se como superiores certos bairros, objetos e saberes, porque estes foram gerados pelos grupos dominantes, ou porque tais grupos contam com a informação e formação necessárias para compreendê-los e apreciá-los, ou seja, para controlá-los melbor.

O patrimônio cultural serve, assim, como recurso para produzir[5] as diferenças entre os grupos sociais e a hegemonia dos que gozam de um acesso preferencial à produção e distribuição dos bens. Os setores dominantes não só definem quais bens são superiores e merecem ser conservados, mas também dispõem dos meios econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens maior qualidade e refinamento. Nas classes populares encontramos às vezes uma extraordinária imaginação para construir casas com dejetos num [conjunto periférico], para usar as habilidades manuais e dar soluções técnicas apropriadas ao seu estilo de vida. Mas dificilmente esse resultado pode competir com o de quem dispõe de um saber acumulado historicamente, emprega arquitetos e engenheiros e conta com vastos recursos materiais e a possibilidade de confrontar seus desenhos com os avanços internacionais.

O mesmo poder-se-ia dizer ao se comparar um conjunto de músicos aficcionados de um povo indígena a uma orquestra sinfônica nacional. Os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades

presentes do grupo que os fabrica. Constituem, neste sentido, seu próprio patrimônio. Também podem alcançar altos graus de criatividade e valor estético, como se comprova com o artesanato, a literatura e a música de muitas regiões do México. Têm, no entanto, menor possibilidade de realizar várias operações indispensáveis para converterem esses produtos em patrimônio generalizado e amplamente reconhecido: acumulá-los historicamente (sobretudo quando sofrem de pobreza ou repressão), convertê-los numa base do saber objetivado (relativamente independente dos indivíduos e da simples transmissão oral), expandi-los mediante uma educação institucional e perfeccioná-los através de uma investigação e experimentação sistemática. Alguns destes pontos se efetivam em certos grupos: por exemplo, na acumulação e transmissão histórica dentro das etnias mais fortes. Mas a desigualdade estrutural impede que se reúnam todos os requisitos indispensáveis para que intervenha plenamente no desenvolvimento desse patrimônio dentro das sociedades complexas.

Esta desvantagem costuma acentuar-se nos setores populares mais integrados ao desenvolvimento moderno. A produção cultural dos operários, observa a antropóloga brasileira Eunice Ribeiro Durham, quase nunca é arquivada. A memória popular, à medida que depende das pessoas, "é uma memória curta", sem os recursos para alcançar a profundidade histórica obtida pelo patrimônio reunido por intelectuais na universidade[5]. No México, o registro da produção cultural de setores populares não indígenas tem sido escasso e recente. São programas isolados, como o do Museu Nacional de Culturas Populares: suas exposições e livros ampliam a documentação das culturas subalternas para além da indígena, reconhecendo o lugar da cultura operária e urbana dentro do patrimônio nacional[6].

Imaginando a Nação

Aquilo que se entende por cultura nacional muda de acordo com as épocas. Isto demonstra que, mesmo existindo suportes concretos e contínuos do que se concebe como nação (o território, a população e seus costumes etc.), em boa parte o que se considera como tal é uma construção imaginária.

O imaginário discursivo sempre contribuiu para a concepção do México, na configuração do seu sentido. Desde as descrições de Hernán Cortes até as crônicas de Humboldt, desde os discursos dos presidentes e políticos até as crônicas literárias e jornalísticas (das de Justo Sierra às de Carlos Monsiváis), desde a iconografia cinematográfica até as canções urbanas e os grafites, todos descreveram a realidade material e simbólica do México; disseram como ele é e sobretudo como queriam que fosse. Esses discursos contribuíram para formar o sentido do nacional, selecionando e combinando suas referências emblemáticas, dando-lhe até hoje uma unidade e uma coerência imaginárias. Chamo-os assim pelo caráter de construção desses textos e imagens, e porque informam tanto sobre feitos altamente significativos quanto sobre o modelo ideal de nação dos que os elaboram.

À medida que esses discursos alcançam uma eficácia social, ou seja, que são partilhados e

contribuem para formar a concepção coletiva de México, se constituem em um patrimônio. O patrimômio cultural — ou seja, o que um conjunto social considera como cultura própria, que sustenta sua identidade e o diferencia de outros grupos — não abarca apenas os monumentos históricos, o desenho urbanístico e outros bens fisicos; a experiência vivida também se condensa em linguagens, conhecimentos, tradições imateriais, modos de usar os bens e os espaços físicos. Contudo, a quase totalidade dos estudos e das ações destinados a conhecer, preservar e difundir o patrimômio cultural continuam se ocupando apenas dos monumentos (pirâmides, locais históricos, museus). Desde os trabalhos precursores de Manuel Gamio e Alfonso Caso até os programas recentes do Concelho Nacional para a Cultura e as Artes, tem-se privilegiado o valor testemunhal dos documentos materiais de caráter monumental e de épocas distantes. Para isso também contribui o fato de que a investigação e preservação estiveram predominantemente em mãos de arqueólogos, arquitetos e restauradores, ou seja, dos especialistas no passado. Os estudos folclóricos, que produziram desde fins do século XIX um vasto conhecimento empírico sobre os grupos étnicos, sua religião, medicina, festas e artesanato, utilizam quase sempre uma concepção arcaicizante dessas manifestações culturais, encontrando dificuldades para entender como elas se renovam nos processos modernizadores suscitados pela urbanização e industrialização da cultura.

Só na última década as ciências sociais que se ocupam da vida contemporânea e dos processos urbanos (antropologia social, sociologia, urbanismo, semiótica) se interessaram pela produção cultural imaterial. Seus enfoques teóricos e metodológicos, com mais capacidade para examinar sociedades complexas, permitem uma melhor avaliação dos contextos modernos em que se transformam os bens simbólicos tradicionais, e assim surgem novos referentes de identificação coletiva.

As crônicas de autores como Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, José Joaquín Blanco e Herman Bellinghausen[7], entre outros, são as análises que mais contribuíram para pôr às claras os referentes não materiais na construção do sentido nacional. As maneiras de ver e ouvir, pensar e nomear, contar e filmar a cidade são reconhecidas em suas descrições como fatores decisivos na formação do significado dos espaços, no estilo dos usos e na configuração do imaginário social. Mas como situar essas descrições das crônicas literário-jornalísticas em análises conceituais que organizem esses materiais para a fundamentação de políticas culturais consistentes?

A literatura sobre comunidades imaginárias pode nos ajudar a elaborar este problema. A obra de Benedict Anderson[8] costuma ser citada como o ponto de partida de uma reconcepção das identidades. Este autor pôs em evidência que o nacionalismo é um artefato cultural e não um objeto natural, é uma ficção constituída historicamente. Este caráter imaginário não o torna falso, como se percebe pelas pessoas que estão dispostas a realizar "sacrifícios colossais" por suas "estreitas visões do que é o nacional". Do mesmo modo, historiadores como Serge Gruzinski[9], antropólogos como Renato Rosaldo[10] e semiólogos como Armando Silva[11]

têm demonstrado o importante papel que as ficções desempenham na formação das identidades. A construção da cidadania cultural se efetua não só sobre princípios políticos e participação "real" nas estruturas jurídicas ou sociais, mas também a partir de uma cultura formada pelas ações e interações cotidianas, na projeção imaginária dessas ações em mapas mentais da vida social. A cultura "específica" de uma nação cosmopolita como o México se formou não só mediante a reprodução de suas tradições pré-colombianas, coloniais e modernas, mas também através da apropriação e do uso de bens e mensagens multiculturais trazidos pelos migrantes campesinos para as cidades, pelo turismo, pelo olhar dos estrangeiros e pelas indústrias culturais.

Daí surge a necessidade de se empreenderem estudos e políticas sobre identidade e patrimônio com uma nova orientação. Devemos transcender a simples análise das relações com o território originário ocupado por cada grupo, com as sedimentações monumentais e institucionais. Os movimentos contemporâneos de transnacionalização e desterritorialização da cultura (migrações, indústrias culturais etc.) têm mudado os processos de formação, produção e transformação dos patrimônios simbólicos em relação aos quais se definem o perfil da vida cotidiana e os traços de identificação dos grupos. Torna-se, portanto, prioritária a adoção de políticas para a preservação e difusão dos acervos literários, musicais, fílmicos e de vídeo como representações da vida social e da memória histórica.

Os Usos do Patrimônio

Apontar a desigualdade estrutural entre as diferentes classes na formação e apropriação do patrimônio é fundamental, porém insuficiente. A sociedade não se desenvolve apenas por meio da reprodução incessante do capital cultural hegemônico, nem o lugar das classes populares se explica unicamente pela sua posição subordinada. Como espaço de disputa econômica, política e simbólica, o patrimônio está atravessado pela ação de três tipos de agentes: o setor privado, o Estado e os movimentos sociais. As contradições no uso do patrimônio têm a forma que assume a interação entre estes setores em cada período.

A **ação privada** em relação ao patrimônio está regida, assim como em outros âmbitos, pelas necessidades de acumulação econômica e reprodução da força de trabalho. Freqüentemente, esta tendência leva à exploração indiscriminada do ambiente natural e urbano, à expansão voraz da especulação imobiliária e do transporte privado, em detrimento dos bens históricos e do interesse das maiorias. Mas como não há um só tipo de capital, tampouco existe uma só estratégia privada em relação ao patrimônio. Por isso, as generalizações que etiquetam o comportamento dos diversos agentes com o simples rótulo de "burguesia" ou "interesses mercantis" não servem. Em parte, a degradação do meio natural e urbano deriva de que os diversos tipos de empresa — industriais, imobiliárias, turísticas — utilizam [a seu bel-prazer] o patrimônio sob uma ótica setorial e competitiva. As contradições entre seus interesses são mais destrutivas quando

não existem programas públicos que definam o sentido do patrimônio para toda a sociedade, regulem energicamente o desenvolvimento econômico e estabeleçam um marco geral — baseado em interesses coletivos — para o desempenho de cada setor do capital.

A ação privada nem sempre pode ser reduzida a uma simples agressão ao patrimônio, posto que alguns grupos apreciam o valor simbólico que incrementa o valor econômico. Existem imobiliárias que defendem a preservação de um bairro muito antigo para aumentar o custo dos imóveis que têm ali. Algumas empresas turísticas conservam o sentido cenográfico dos edifícios históricos, ainda que introduzam mudanças arquitetônicas e funcionais com fins lucrativos, como no convento convertido em Hotel Presidente de Oaxaca, onde as celas foram transformadas em suítes e se colocou uma piscina num dos pátios, adaptando-se a capela para centro de convenções e festas[12].

Talvez os efeitos da mercantilização sejam mais ambivalentes nas culturas populares tradicionais. Quem sabe por isso muitos estudos e documentos políticos se furtem à análise dessa ambigüidade. ... preferível denunciar, simplesmente, que os artesanatos submetidos ao regime de valor de troca sofrem uma deterioração em sua qualidade e em seus componentes simbólicos tradicionais. Mas é inegável que em certos povoados pobres, para cujos habitantes a única opção é emigrar, a incorporação dos artesanatos ao mercado urbano e turístico possibilita que muitos indígenas e camponeses permaneçam em suas comunidades e reativem suas tradições produtivas e culturais. O problema não é tanto a mudança de cenário e de uso das cerâmicas ou tecidos, nem as adaptações que experimentam, mas as condições de exploração em que se produzem. Por isso, uma política de apoio ao patrimônio artesanal que apenas se dedique ao resgate e à conservação das técnicas e de estilos tradicionais será ineficaz. Assim como a defesa do patrimônio urbano requer o enfrentamento da crise estrutural das grandes cidades e da injustiça sofrida pelos setores pobres, uma verdadeira intervenção no desenvolvimento atual dos artesanatos necessita de uma política cultural combinada a transformações sócio-econômicas nas condições de vida dos camponeses.

O Estado também tem uma relação ambivalente com o patrimônio. Por um lado, valoriza-o como elemento integrador da nacionalidade. No México pós-revolucionário, sobretudo no cardenismo, a política cultural buscou combinar a cultura de elite e a popular em um sistema, e tratou de usá-lo — junto à castelhanização dos indígenas, a reforma agrária e o desenvolvimento do mercado interno — para superar as divisões do país. O indigenismo, que guiou durante décadas a política de investigação arqueológica e de "resgate" das culturas populares, extraiu do passado das principais etnias algumas bases do nacionalismo político. Sem a ação do Estado, a vasta reabilitação de sítios arqueológicos e centros históricos, a criação de tantos museus e publicações dedicadas a preservar a memória, e o uso desses recursos para configurar uma identidade compartilhada, seriam inexplicáveis. Essa intervenção estatal, sem comparação com a de qualquer outro país latino-americano,

conseguiu — antes das comunicações de massa e do turismo — fazer com que os artesanatos de diversos grupos étnicos, os símbolos históricos e alguns saberes regionais transcendessem sua conexão exclusiva com a cultura local. A difusão conjunta por todo o país dos tecidos tzotziles e das imagens artísticas da Cidade do México, da cerâmica tarasca e das pirâmides maias, formou um repertório iconográfico unificado que é visto como representativo da mexicanidade até em populações que nunca tiveram experiências diretas dessas manifestações regionais. Fazem parte do seu imaginário nacional.

Não obstante, como todo Estado moderno, ao promover o patrimônio o Estado mexicano tendeu a converter essas realidades locais em abstrações político-culturais, em símbolos de uma identidade nacional em que se diluem as particularidades e os conflitos. Às vezes, o Estado se interessa pelo patrimônio a fim de frear o saque especulativo; noutros casos, porque o alto prestígio dos monumentos é um recurso para se legitimar e obter consenso; noutros ainda, assinala Carlos Monsiváis, por simples complacência cenográfica[13]. Mas se entendemos que o Estado não é unicamente o governo, devemos ver também o peso maior ou menor de cada uma dessas três práticas como resultado do grau de participação dos diferentes setores na apropriação desses bens.

Faz pouco tempo que a defesa e o uso do patrimônio se converteu em interesse dos **movimentos sociais**. Como afirma o próprio Monsiváis, esses temas não fizeram parte nem dos programas partidários, nem da cultura política (nem mesmo nos agrupamentos progressistas):

Durante décadas, a esquerda cometeu o grave erro de julgar, por exemplo, a luta pela preservação de monumentos coloniais como tarefa do guarda-roupa evocativo da direita, talvez até algo plausível, mas de nenhum moda tarefa prioritária. Em sua preocupação de adequar-se ao sentido do devir, a esquerda "presenteou" o passado à direita, reservando-se apenas a [clausura] da interpretação correta e científica[14].

Em anos recentes, a expansão demográfica, a urbanização descontrolada e a depredação ecológica suscitam movimentos sociais preocupados em recuperar bairros e edifícios, ou em manter o espaço urbano habitável. Na Cidade do México, lugar dos sismos de setembro de 1985, produziram-se avanços extraordinários na organização e participação popular: agrupamentos de vizinhos inventaram formas inéditas de solidariedade e elaboraram soluções coletivas, pondo em primeiro lugar a reconstrução de suas casas de acordo com seu estilo de vida, mas propondo-se também a assumir criticamente "o valor histórico do centro" da cidade em relação "a todos os serviços necessários para uma vida digna"[15].

No entanto, esta preocupação não é maciçamente compartilhada. A organização e as mobilizações diminuem quando passam as crises. Também percebemos o uso desigual da cidade na distribuição dos interesses pelo patrimônio, nos temas prioritários dos diversos setores. É compreensível que as classes populares, enredadas na escassez das moradias e na necessidade da sobrevivência, se sintam pouco envolvidas na conservação de valores simbólicos, sobretudo se não são os seus. Mesmo em relação

ao seu próprio capital cultural, os setores subalternos manifestam às vezes uma posição tíbia ou vacilante, como se tivessem interiorizado a atitude desvalorizadora dos grupos dominantes dirigida à cultura popular. Só alguns setores médios e populares, especialmente afetados pelo agravamento da situação, vão aprofundando sua consciência coletiva. Novos movimentos, desde os populares urbanos até os ecológicos, começam a mudar lentamente a agenda pública, ampliando o debate sobre o patrimônio. Três fatores caracterizam uma transformação perceptível nestes setores: a) a questão do patrimônio ambiental — natural e urbano — não é vista como apenas de responsabilidade do governo; b) compreende-se que, se não houver mobilização social pelo patrimônio, será difícil que o governo o vincule às necessidades atuais e cotidianas da população; c) o efetivo resgate do patrimônio inclui sua apropriação coletiva e democrática, ou seja: criar condições materiais e simbólicas para que todas as classes possam encontrar nele um significado, e compartilhá-lo.

No fundo, as novas interações entre capital, Estado e sociedade estão mudando a problemática patrimonial. Já não se trata apenas das questões que monopolizam quase toda a bibliografia: como conservá-lo ou restaurá-lo devidamente (se um certo material é mais adequado, se fica melhor uma pátina) e como protegê-lo com maior segurança (aperfeiçoar as leis, instalar alarmes eficazes contra roubo). A questão do patrimônio extrapolou a alçada dos responsáveis por essas tarefas, os profissionais da conservação e o Estado. Considerando-se a enorme importância que a preservação e a defesa ainda têm, o problema mais desafiante, agora, são os usos sociais do patrimômio. ... aí que se devem concentrar os maiores esforços de investigação, reconceitualização e de política cultural.

Imaginários da Preservação

Há pelo menos quatro paradigmas político-culturais a partir dos quais se definem os objetivos da preservação do patrimônio. O primeiro, que chamaremos **tradicionalismo substancialista**, é o dos que julgam os bens históricos unicamente pelo valor que têm em si mesmos, e por isso concebem sua conservação independentemente do uso atual. Consideram que o patrimônio está constituído por um mundo de formas e objetos excepcionais, onde não contam as condições de vida e trabalho de quem os produziu. Esta posição é sustentada por diversos atores sociais, ainda que prevaleça nas tendências aristocrático-tradicionais do campo acadêmico e dos aparatos políticos. Seu traço comum é uma visão metafísica, a-histórica, da humanidade ou do "ser nacional", cujas manifestações superiores teriam se dado num passado desvanecido, sobrevivendo hoje apenas nos bens que o rememoram. Preservar um centro cerimonial ou móveis antigos são tarefas indiferentes às preocupações práticas; seu único sentido é salvaguardar essências, modelos estéticos e simbólicos cuja conservação inalterada servirá precisamente para testemunhar que a substância desse passado glorioso transcende as mudanças sociais. Ficam fora desta política os bens precários ou cambiantes, os que só documentam práticas

populares ou acontecimentos culturais, sem que consigam, assim, alcançar um lugar de relevância na história culta das formas e dos estilos. Os outros paradigmas correspondem ao privilégio outorgado a cada um dos três agentes sociais descritos.

Os que vêem no patrimônio uma ocasião para valorizar economicamente o espaço social ou um simples obstáculo ao progresso econômico sustentam uma concepção **mercantilista**. Os bens acumulados por uma sociedade importam na medida em que favorecem ou retardam "o avanço material". Este destino mercantil guiará os critérios empregados em todas as ações. Os gastos requeridos para preservação do patrimônio são uma inversão justificável caso resulte em dividendos para o mercado imobiliário ou ao turismo. Por isso, atribui-se às empresas privadas um papel central na seleção dos bens culturais. A este modelo corresponde uma estética exibicionista na restauração: os critérios artísticos, históricos e técnicos se sujeitam à espetacularidade e à utilização recreativa do patrimônio com o fim de incrementar seu rendimento econômico. Os bens simbólicos são valorados na medida em que sua apropriação privada permite torná-los signos de distinção ou artigo de consumo em um show de luz e som.

O papel de protagonista do Estado na definição e promoção do patrimônio se funda em um imaginário **conservacionista** e **monumentalista**. Em geral, as tarefas do poder público consistem em resgatar, preservar e custodiar especialmente os bens históricos capazes de exaltar a nacionalidade, de serem símbolos de coesão e grandeza. Ante a magnificência de uma pirâmide maia ou de um palácio colonial, não lhe ocorre minimamente pensar nas contradições sociais que expressam. A atenção privilegiada à grandiosidade do edifício costuma também desviar dos problemas regionais, da estrutura dos assentamentos rurais ou urbanos em meio aos quais os monumentos adquirem sentido: tem-se notado várias vezes que a salvaguarda do patrimônio é eficaz quando leva em conta as grandes obras em relação aos sistemas construtivos e aos usos contextuais do espaço[16]. Mas é grande a tentação de associar o Estado às heranças monumentais para legitimar o sistema político vigente: afirma-se assim ele mesmo, buscando-se identificar o enraizamento histórico de quem conserva e "reinaugura" os monumentos, depois de restaurá-los, usando-os, na forma mais plena da apropriação, como sede física de um organismo oficial. No México, esta concepção monumentalista não se mostra unicamente na política de conservação e uso de edifícios antigos; está presente também na arquitetura que evoca a monumentalidade pré-colombiana ou colonial, originando reelaborações felizes — as do Museu Nacional de Antropologia e O Colégio do México —, reinvenções brilhantes que inserem o modelo piramidal nas buscas geométricas contemporâneas — o Espaço Escultórico na Cidade Universitária da UNAM —, mas também a grandiloqüência [aclimatada] da Praça Tapatía de Guadalajara e a Macroplaza de Monterrey, onde a aspiração auto-exaltadora do poder político e econômico sacrificou a organização histórica e o equilíbrio estético do espaço público.

O quarto paradigma, que denominamos **participacionista**, concebe o patrimônio e sua preservação relacionando-os com as necessidades globais da sociedade. As funções anteriores — o valor intrínseco dos bens, seu interesse mercantil e sua capacidade simbólica de legitimação — são subordinadas às demandas presentes dos usuários. A seleção do que se preserva e a maneira de fazê-lo devem ser decididas através de um processo democrático em que os interessados intervenham, trazendo para o debate seus háhitos e opiniões. Este enfoque se caracteriza, deste modo, por incluir no patrimônio tanto os edifícios monumentais quanto a arquitetura habitacional, os grandes espaços cerimoniais ou públicos do passado e os parques e praças de boje, os bens visíveis e os costumes e crenças. O acento na participação social é o recurso-chave para se evitarem os dois efeitos mais freqüentes que Oriol Bohigas observa nas cidades ou bairros antigos: a sua conversão em "cidades-museu" — ou seja, ilustrações históricas de estruturas e formas que ficaram sem função — e em "cidades para *snobs*" — áreas apropriadas para uma elite de artistas, intelectuais, burgueses e sobretudo especuladores, que vêem nesses conjuntos urbanos um modo de sublinhar sua distinção[17]. Sob a perspectiva participacionista, é possível colocar às políticas culturais perguntas reveladoras sobre os usos que são dados aos bens históricos: a) com que ótica são restaurados? A aristocrática, que tantas vezes os engendrou, ou a do conhecimento e utilização dos que agora desejam entendê-los?; b) de que modo se apresentam e se explicam os edifícios antigos ao serem abertos ao público? e os objetos, ao serem exibidos em museus?; c) apenas a catalogação e a restauração fazem parte da política cultural, ou também se procura conhecer as necessidades e os códigos do público? O que acontece na recepção e apropriação que cada grupo faz da história?

No México, estas perguntas têm recebido mais respostas provenientes de ações do que de estudos sistemáticos sobre os usos do patrimônio e as necessidades populares. Existem no país organismos dedicados a promover o patrimônio "vivo", que têm feito investigações sobre a participação social, como o Instituto Nacional Indigenista, a Direção Geral de Culturas Populares e o Museu Nacional de Culturas Populares. Contudo, é difícil avaliar os efeitos das diversas concepções que os orientam, entre outras razões porque há poucos estudos sobre a recepção de seus trabalhos. Predomina a vontade de difundir e promover o patrimônio popular, ou o acesso à cultura geral por parte das classes subalternas. Esta política promocional vem gerando valiosas experiências educacionais e participativas — museus comunitários e escolares, programas de divulgação cultural —, mas raras vezes baseia sua ação difusora em investigações sobre o que pensam e fazem os que a recebem.

Por sua importância para a participação da sociedade civil no patrimônio cultural, queremos destacar uma dessas carências: o estudo do público e dos usuários. ... significativo que disponhamos de uma vasta bibliografia de catalogação e descrição de sítios arqueológicos, edifícios coloniais e monumentos, obras e tendências artísticas, enquanto que as pesquisas publicadas sobre a recepção de bens não passam de uma dezena.

Sabemos que os museus e as zonas arqueológicas recebem anualmente um vasto público: nos últimos anos, algo em torno de sete milhões de pessoas ingressaram nos museus de antropologia e história (sem incluir os de arte) e os sítios arqueológicos recebem de três a quatro milhões de visitantes por ano[18]. Algumas exposições de artes plásticas, por exemplo as de Diego Rivera no Museu Tamayo e no Palácio de Belas Artes, alcançaram um público de meio milhão. Mas os estudos do gostos do público que vai a esses espaços culturais — como os utiliza, o que prefere ou rechaça, de que modo se apropria do patrimônio nacional e que dificuldades encontra para relacioná-lo com sua vida — estão apenas começando[19].

Não se logrará uma política efetiva de preservação e desenvolvimento do patrimônio caso este não seja avaliado adequadamente pelo público dos museus e sítios arqueológicos, pelos habitantes dos centros históricos e receptores de programas educativos e de difusão. Para cumprir estes objetivos, não basta multiplicar as pesquisas patrimoniais, os museus e a divulgação: é necessário conhecer e entender os parâmetros de percepção e compreensão em que se baseia a recepção dos destinatários. A participação do público e dos usuários não substitui a problemática específica da valoração histórica e estética dos bens culturais, nem o papel do Estado ou dos historiadores, arqueólogos e antropólogos especializados na investigação e conservação do patrimônio, mas oferece outrossim uma referência — uma fonte de sentido — com a qual deveriam redefinir-se todas as tarefas para que se avance na democratização da cultura.

O Patrimonio na Época da Indústria Cultural

A massificação das sociedades contemporâneas [reformulou] os problemas do patrimônio e da participação. Milhões de pessoas que nunca tinham ido aos museus, ou que apenas haviam se inteirado na escola das obras ali expostas, vêem hoje essas obras em suas casas, pela televisão. Pareceria supérfluo deslocar-se: as imagens das pirâmides e os centros históricos chegam até a mesa onde a família come, se convertem em temas de conversa e se misturam aos assuntos de todos os dias. A televisão transmite também mensagens publicitárias em que se usa o prestígio de edifícios antigos para atribuir virtudes a um carro ou a um licor. O *video clip* difundido diariamente durante o campeonato mundial de futebol de 1986, em que imagens das antigas pirâmides se dissolviam em outras modernas, ou dos jogos de bola pré-colombiano transformados em danças que arremedavam o futebol atual, propunha uma continuidade fluida, sem conflitos, entre a tradição e a modernidade. É notável que esta visão conciliadora das contradições históricas, transmitida por uma empresa privada — Televisa —, se encontre também em mensagens do Estado; por exemplo, o primeiro filme mexicano em sistema Omnivision, *O povo do sol*, projetado no Planetário de Tijuana dentro do programa de afirmação da identidade nacional na fronteira norte, descreve a etapa colonial como um simples enriquecimento das culturas pré-colombianas. Isto sugere que a eliminação dos conflitos seja um dado mais

extensivo aos meios de massa que a outros modos de documentação e difusão da história.

Contudo, o problema não se reduz a melhorar a interpretação ideológica do passado. As possibilidades de difusão de massa e espetacularização do patrimônio oferecidas pelas tecnologias de comunicação modernas colocam novos desafios: como usar os meios de um modo mais imaginativo e crítico para o desenvolvimento da consciência social sobre o patrimônio? Quais seriam os limites da re-semantização que a indústria da comunicação realiza sobre as culturas tradicionais? Como legislar estes temas sem afetar os direitos básicos de livre informação e comunicação social? Como interagem estes direitos com os dos grupos indígenas e populares, aos quais pertencem historicamente esses bens culturais? Estas perguntas mostram a urgência de se ampliar o campo de problemas e o âmbito disciplinar em que o patrimônio costuma situar-se. Precisamos de novos instrumentos conceituais e metodológicos para analisar as interações atuais entre o popular e o de massa, o tradicional e o moderno, o público e o privado, e isto requer uma maior vinculação entre as ciências antropológicas, a sociologia e os estudos sobre comunicação.

As mudanças na produção, circulação e consumo da cultura exigem que se modifique também a concepção de patrimônio utilizada pelas políticas públicas. Sem dúvida, a ampliação do conceito elitista de cultura e a inclusão das formas artesanais de produção popular foram um avanço: hoje quase não existem discursos oficiais que neguem um lugar no patrimônio cultural à música, danças e literatura indígena. Mas falta estender a competência do Estado às manifestações não tradicionais. A ação governamental se concentra na conservação e defesa dos bens históricos — sítios arqueológicos, arquitetura colonial —, na promoção de atividades artísticas que representam os valores mais altos da nacionalidade — desde o folclore até as artes plásticas modernas — e na proteção de algumas práticas culturais cujo custo de produção e escassez de público tornaram problemático seu futuro — cinema, teatro, revistas de arte. Mas o mercado simbólico de massa atrai pouco interesse estatal, e as privatizações dos últimos anos acentuaram sua utilização empresarial.

As novas tecnologias de comunicação são vistas freqüentemente como uma questão apartada do campo cultural; são mais associadas com a segurança nacional e a manipulação político-ideológica.

As pesquisas sobre o consumo de cultura, às quais me referi anteriormente, indicam que os gastos domésticos se concentram cada vez mais na aquisição de "máquinas culturais" — televisores, toca-discos, vídeos, rádios para cada membro da família e para o carro — em detrimento do gasto em publicações e espetáculos teatrais, cinematográficos e musicais que se realizam fora de casa. Esta "cultura a domicílio", manobrada pela iniciativa privada, cresce em recursos, em eficácia comercial e simbólica, enquanto os Estados continuam se dedicando prioritariamente às práticas culturais que estão perdendo influência.

A que se deve essa resistência em estender a responsabilidade patrimonial do poder público aos novos circuitos e tecnologias culturais?

Provém, em parte, do temor de se enfrentar os grandes consórcios privados. As poucas tentativas de empreendimento de ações mais definidas do Estado em relação às instituições culturais receberam reações violentas: os empresários, além de defenderem seus negócios, argumentam que o controle estatal dos espaços simbólicos é uma forma de autoritarismo, que leva à burocratização e à unilateralidade dos meios de massa.

Por que esta restrição do Estado às formas tradicionais ou cultas do patrimônio é aceita por tantos responsáveis pela política governamental, que defendem com firmeza sua participação no âmbito educativo, e inclusive por partidos progressistas da oposição, que tampouco incluem em suas propostas estes novos espaços culturais? Uma das explicações poderia ser encontrada nessa ampla crença de que a cultura é a "erudita" e tradicional, e que sua convivência com a de massa acabaria por prejudicá-la. Ainda escutamos com freqüência que, ante a degradação "fatal" que o crescimento urbano e as indústrias culturais trazem, só resta preservar os bens históricos e os costumes tradicionais, testemunhos puros de tempos melhores.

Esta posição não se mantém de pé quando a confrontamos com o que se quer salvar. Porque os centros históricos são resultado de etapas diversas do desenvolvimento em que se foram sedimentando estilos construtivos e concepções díspares do espaço urbano. Do mesmo modo, os artesanatos tradicionais surgiram de progressivas adaptações do meio natural e de distintos tipos de organização social, primeiro pré-colombianos, depois coloniais e por último do capitalismo moderno. Não vemos por que os antigos desenhos dos edifícios devam permanecer indiferentes às novas funções que lhes são conferidas, nem por que a olaria e os tecidos não possam se adaptar às condições sócio-econômicas e culturais dos indígenas que emigram para as grandes cidades ou habitam vilarejos camponeses transformados. Encontramos uma lógica inquestionável no fato de que os purépechas, por exemplo, que durante séculos compuseram a iconografia de sua cerâmica com diabos, serpentes e pássaros, hoje — quando vão vender suas peças nas grandes cidades ou passam vários meses do ano trabalhando como peões nos Estados Unidos — façam com o barro diabos que viajam em aviões ou em ônibus da rota "México-Laredo", que falam no telefone ou com vendedores ambulantes. O problema não reside na mudança das imagens tradicionais, mas sim em seus critérios e em quem os decide: os artesãos, os intermediários ou os consumidores?

O processo social de desenvolvimento do patrimônio requer que diferenciemos, nele, segundo os termos de Raymond Williams, o que é arcaico, residual e emergente. O **arcaico** é o que pertence ao passado e é reconhecido como tal por quem hoje o revive, quase sempre "de um modo deliberadamente especializado". Por outro lado, o **residual** se formou no passado, mas se encontra em atividade dentro dos processos culturais. O **emergente** designa os novos significados e valores, novas práticas e relações sociais[20]. A política cultural dirigida ao patrimônio, acrescentamos, não pode apegar-se ao primeiro sentido, como costuma acontecer; precisa articular a recuperação da densidade histórica com os significados recentes que geram

as práticas inovadoras na produção e consumo.

Diante dos conflitos que as transformações sociais propõem ao patrimônio, é possível formular três critérios gerais para orientar as decisões: a) a preservação dos bens culturais nunca pode ser mais importante que a das pessoas que necessitam deles para viver: ao recuperar um centro histórico, a revalorização dos monumentos não deve pesar mais do que as necessidades habitacionais e simbólicas de seus habitantes, nem a política artesanal pode antepor a defesa dos objetos à dos artesãos; b) as soluções devem buscar um equilíbrio orgânico entre as tradições que dão identidade — a um hairro, aos produtores de artesanato — e as mudanças requeridas pela modernização; c) as políticas e as decisões sobre estes problemas devem ser tomadas em instâncias e com procedimentos que tornem possível a participação democrática dos produtores e usuários: por que quase sempre que se reabilitam os centros históricos só os funcionários e os arquitetos intervêm, mas não os que habitam o bairro? por que os artesãos nunca fazem parte de jurados nos concursos onde se premiam artesanatos, nem lhes pedimos que opinem sobre os folhetos turísticos que dizem como interpretá-los? As experiências de co-participação de especialistas e usuários desenvolvidas nos trabalhos de reconstrução posteriores ao sismo, assim como as associações de consumidores e de defesa do patrimônio natural, mostram que estas utopias começam a ser realizadas no México.

A Batalha das Definições Estéticas

Uma área decisiva do debate sobre o imaginário patrimonial é a sua valoração estética e filosófica. Vamos analisar, para concluir, o critério que comumente se considera como fundamental: o da autenticidade. Este é o valor proclamado com mais insistência pelos folhetos que falam dos costumes folclóricos, pelos guias turísticos quando exaltam os artesanatos e festas "autóctones", pelos cartazes do FONART que garantem a venda da "genuína arte popular mexicana". Mas o mais alarmante é que este critério continue sendo empregado em grande parte da bibliografia sobre o patrimônio para demarcar o universo de bens e práticas que merece ser considerado pelos cientistas sociais e políticas culturais. Qualificamos de alarmante esta pretensão de autenticidade porque as atuais condições de circulação e consumo dos bens simbólicos impediram as condições de produção que, noutra época, tornaram possível o mito da originalidade na arte, na arte popular e no patrimônio cultural tradicional.

Na Arte

Desde o célebre texto de Benjamin de 1936[21], um dos temas cruciais da estética é a maneira como a reprodutibilidade técnica da pintura, da fotografia e do cinema atrofiam "a aura" das obras artísticas, essa "manifestação irrepetível de uma distância"[22] que a existência de uma obra única, num só lugar, tem para aquele que peregrina a fim contemplá-la. Quando se multiplicam em livros, revistas e televisores os

quadros de Orozco e as fotos de Alvarez Bravo, a imagem original é transformada pela repetição exaustiva. O problema da autenticidade e unicidade da obra muda o seu sentido. Percebemos então, com Benjamin, que "o autêntico" é uma invenção moderna e transitória. De um lado, porque "a imagem de uma virgem medieval não era **autêntica** no tempo em que foi feita; o foi sendo no curso dos séculos sucessivos, e, mais exuberantemente que nunca, no século passado"[23]. De outro lado, fica evidente que a mudança atual não é apenas efeito das novas tecnologias, mas uma tendência histórica global — "**aproximar** espacial e humanamente as coisas é uma aspiração das massas de hoje"[24] — uma exigência histórica.

Ainda que continue havendo uma distinção entre se perguntar pela obra original na arqueologia e nas artes plásticas ou no cinema e no vídeo, onde a questão já não faz sentido, o núcleo do problema é que mudou a inserção da arte nas relações sociais: agora as obras quase nunca se vinculam à tradição através de uma relação ritual, de devoção a obras únicas, com seu sentido fixo, mas se difundem em múltiplos cenários e propiciam leituras diversas. Muitas técnicas de reprodução e exibição dissimulam essa mudança histórica; por exemplo os museus que solenizam objetos que foram cotidianos, os livros que divulgam o patrimônio nacional com uma retórica empolada e assim neutralizam a pretensa aproximação com o leitor; [mas também a multiplicação desses museus cotidianos montados no quarto de cada um, onde se prega na parede um cartaz com uma foto de Uxmal, junto à reprodução de um Toledo, recordações de viagens, um recorte de jornal do mês passado, o desenho de um amigo, enfim, um patrimônio próprio que vamos renovando à medida que a vida flui.

Este exemplo extremo não quer sugerir que os museus e os centros históricos tenham se tornado insignificantes e não mereçam ser visitados, nem que o esforço de compreensão requerido por um centro cerimonial pré-hispânico ou um quadro de Toledo se reduzam hoje a recortar suas reproduções e pregá-las no quarto. Preservar a memória individual não é o mesmo, é claro, que colocar o problema de como assumir a representação coletiva do passado. Mas o exemplo do museu particular sugere que é possível introduzir mais liberdade e criatividade nas relações com o patrimônio. Também permite pensar como se transforma a apropriação da arte quando se passa de um mundo rigidamente hierarquizado, onde os que detinham o poder dispunham de refúgios reservados, para este tempo em que "as imagens artísticas são efêmeras, ubíquas, acessíveis... Nos rodeiam do mesmo modo que a linguagem nos rodeia. Entraram na corrente principal da vida, sobre a qual não têm nenhum poder em si mesmas"[25].
Permitem-nos ainda definir de outro modo como se forma a experiência histórica ao se relacionar o passado com o presente, como encontramos e transformamos o significado de nossas vidas participando de processos de reelaboração, dos quais podemos nos converter em agentes ativos.

Nas Artes Populares

Os artesanatos de maior venda são imitados em outros povoados e em oficinas das grandes cidades. A cerâmica de Tonalá tem sido melhorada e redesenhada em oficinas de Tlaquepaque com alta temperatura; a olaria crua de Patamban agora é feita também em Tzintzuntzan; os tecidos e cerâmicas originários de pequenos povoados do Estado do México, Oaxaca e Michoacán, já são produzidos na Cidade do México, em parte por migrantes vindos de vilarejos onde esses artesanatos nasceram, em parte por fábricas urbanas que contratam esses migrantes como assalariados ou copiam diretamente os desenhos para usufruir de seus êxitos no mercado.

Essas mudanças na produção têm seu correlato no consumo. Ao estudarmos os artesanatos purépechas, observamos que cada vez que se lê "Recuerdo de Michoacán" se sabe que esse objeto foi feito para não ser usado em Michoacán. Essa fórmula, supostamente destinada a garantir a autenticidade da peça, é o sinal de sua inautenticidade. Um tarasco jamais precisará marcar a origem nos potes ou jarros que ele produz para usar em seu povoado. A inscrição é necessária para o turista que confundirá essa cerâmica com a adquirida em outros lugares: significa menos o sentido de origem dos objetos do que a distinção social, o prestígio de quem esteve em tais lugares para comprá-los. Em suma, a inscrição é desmentida pelo fato de estar escrita. Se foi preciso gravar sua origem, supõe-se que se pode esquecer, ou desconhecer, sua procedência. A maioria dos objetos que trazem essa fórmula de identificação não é comprada dos produtores, nem escolhida pela relação afetiva de interesse e compreensão que o forasteiro estabelece com quem os faz. Quando obtemos a confiança do artesão, ele nos mostra aquilo com que mais se identifica, e talvez até nos ofereça uma peça, mas não seguramente das que rotula como "lembranças" fingidas para vender nos mercados urbanos[26].

No Patrimonio Cultural Tradicional

Houve uma época em que os museus produziam cópias das obras antigas para expô-las às intempéries e ao contato com os visitantes. A reprodução de pinturas, esculturas e objetos logo buscou difundi-los na educação e no mercado turístico. Em muitos casos, as novas peças realizadas por arqueólogos ou técnicos em restauração alcançaram tamanha fidelidade que se tornou quase impossível diferenciá-las do original. Por exemplo, as réplicas de estatuetas pré-colombianas que se fabricam nas oficinas do INAH, na Cidade do México.

A diferenciação entre o original e a cópia é básica na pesquisa científica e artística da cultura. Deve-se também distingui-los na difusão do patrimônio. É, porém, necessário separar o reconhecimento do valor de certos bens da utilização conservadora que algumas tendências políticas fazem deles. De um lado, o reconhecimento que certos objetos e práticas merecem por representarem descobertas na área do saber, achados formais e sensíveis, ou acontecimentos fundadores da história de um povo; de outro, a pretensão ideológica de quem busca construir "o autêntico" no centro de uma

concepção arcaicizante da sociedade, e pretende que os museus, assim como os templos ou parques nacionais do espírito, sejam os custódios da "verdadeira cultura", refúgio diante da adulteração que nos oprimiria na sociedade de massa. Sua maníaca oposição entre um passado sacro, em que os deuses teriam inspirado os artistas e os povos, e um presente profano, que trivializaria essa herança, encontra ao menos três dificuldades:

1) Idealiza algum momento do passado e o propõe como paradigma sócio-cultural do presente, decide que todos os testemunhos atribuídos são autênticos e detêm, por isso, um poder estético, religioso ou mágico insubstituível. As refutações da autenticidade sofridas por tantos fetiches "históricos" obrigam a ser menos ingênuo.

2) Elimina demasiado rapidamente, com a velocidade do preconceito, todas as oportunidades de ampliar o acesso à experiência e à compreensão do próprio passado e de outras culturas, que as técnicas de reprodução contemporâneas oferecem. Por que impedir que as poucas peças sobreviventes da escultura e a cerâmica de alguns dos principais povos pré-hispânicos sejam conhecidas de forma direta, graças a réplicas exibidas em vários museus, afastando-as dos descendentes dessas culturas?

3) Esquece que toda cultura é resultado de uma seleção e uma combinação, sempre renovadas, de suas fontes. Dito de outro modo: é produto de uma encenação, onde se elege e adapta o que se vai apresentar, de acordo com o que os receptores podem escutar, ver e compreender. As representações culturais, desde os relatos populares aos museus, nunca apresentam **os fatos**, nem cotidianos nem transcendentais: são sempre re-presentações, teatro, simulacro. Só a fé cega fetichiza os objetos e as imagens acreditando que neles se deposita a verdade. O olhar moderno sabe que os objetos adquirem e mudam seu sentido em processos históricos, dentro de diversos sistemas de relações sociais e submetidos a construções e reconstruções imaginárias. Um testemunho ou um objeto podem ser mais ou menos verossímeis, e portanto significativos, para os que se relacionam com ele e se interrogam sobre o seu sentido atual. Esse sentido pode circular e ser captado através de uma reprodução cuidada, com explicações que situem a peça em seu ambiente sócio-cultural, com uma museografia mais interessada em reconstruir seu significado do que em promovê-la a espetáculo ou fetiche. Por outro lado, um objeto original pode ocultar o sentido que teve — pode ser original e no entanto perder sua relação com a origem — porque foi descontextualizado, porque seu vínculo com a dança ou a comida em meio às quais ele era usado foi cortado, atribuindo-se-lhe uma autonomia inexistente para seus primeiros usuários.

Isto significa que a distinção entre uma estrela original e uma cópia, entre um quadro de Diego Rivera e uma imitação, tornou-se indiferente? De modo algum. Tão obscurecedora quanto a posição que absolutiza uma pureza ilusória é a de quem, resignado ou seduzido pela mercantilização e suas falsificações, por certa liberação pós-moderna ou um cinismo histórico, propõe aderir alegremente à abolição do sentido, ao giro vertiginoso e histórico dos significantes que dançam nas vitrines[27]. Já dissemos que há

objetos singulares por sua espessura cultural ou valor estético, pelo seu caráter único na sociedade que os engendrou ou pelo significado que adquirem na história. Merecem, por isso, que cada povo continue preservando-os como testemunhos, cultivando sua memória e sua admiração em museus, exposições itinerantes, bem como nas múltiplas reproduções — fílmica, televisiva, em cópias do próprio objeto — que possam contribuir para o seu conhecimento e apreciação. Para se elaborar o sentido histórico e cultural de uma sociedade, é importante que se estabeleça o sentido original que tiveram, que se diferenciem os originais das imitações. Também parece elementar que, quando as peças são deliberadamente construídas como réplicas, ou quando não se tem certeza sobre sua origem ou período, essas informações sejam indicadas numa legenda, ainda que amiúde os museus as omitam por temor de, assim, perderem o interesse do visitante. Torpe suposição: dividir com o público as dificuldades da arqueologia ou da história, a luta dos pesquisadores para descobrir um sentido ainda seguro, pode ser uma técnica legítima para suscitar curiosidade e atração pelo conhecimento. A incerteza é também a ocasião para que resplandeça o que uma máscara ou uma vasilha acolhem de mistério e poesia.

Conclusão

A política cultural referente ao patrimônio não tem como tarefa resgatar apenas objetos "autênticos" de uma sociedade, mas os que são **culturalmente representativos**. Os processos nos interessam mais do que os objetos, e nos interessam não por sua capacidade de permanecer "puros", iguais a si mesmos, mas sim porque "representam certos modos de conceber e viver o mundo e a vida próprios de certos grupos sociais"[28].

Por isso mesmo a investigação, a restauração e a difusão do patrimônio não têm por fim último perseguir a autenticidade, ou reinstaurá-la, mas reconstruir a **verossimilhança histórica**. Em quase toda a bibliografia sobre o patrimônio, ainda é necessário efetuar essa operação de ruptura com o realismo ingênuo que a epistemologia realizou há tempos. Assim como o conhecimento científico não pode refletir a vida, tampouco a restauração, ou a museografia, ou a divulgação mais contextualizada e didática conseguirão abolir a distância entre realidade e representação. Toda operação científica ou pedagógica sobre o patrimônio é uma meta-linguagem, não faz falar as coisas, mas fala de e sobre elas. Alberto Cirese diz a respeito do museu: "para incluir a vida, o museu deve transcendê-la, com sua própria linguagem e em sua própria dimensão, criando outra vida com suas próprias leis, ainda que sejam homólogas e também diferentes daquelas da vida real"[29]. O museu e qualquer política patrimonial devem tratar os objetos, os ofícios e os costumes de tal modo que, mais que exibi-los, tornem inteligíveis as relações entre eles, proponham hipóteses sobre o que significam para a gente que hoje os vê e evoca.

Um patrimônio reformulado que considere seus usos sociais, não a partir de uma mera atitude defensiva, de simples recolhimento, mas com uma visão mais complexa de como a sociedade se apropria de sua história, pode

abranger novos setores. Não há por que reduzir-se a um assunto de especialista no passado: interessa aos funcionários e profissionais ocupados em construir o presente, aos indígenas, camponeses, migrantes e a todos os setores cuja identidade costuma ser depreciada pelos usos hegemônicos da cultura. À medida que nosso estudo e promoção do patrimônio assuma os conflitos que o acompanham, poder-se-á contribuir para a afirmação da nação, não como algo abstrato, mas sim como aquilo que une e concentra num projeto histórico solidário os grupos sociais preocupados com a forma como habitam seu espaço e conquistam sua qualidadc de vida.

NOTAS

1. Vejam-se os materiais reunidos no livro de FERNÁNDEZ, Salvador Díaz-Berro. *Conservación de monumentos y zonas*. México: INAH, 1985.

2. Quero destacar a documentação produzida pela UNESCO em torno do quc denomina "patrimônio imaterial". Veja-se a "Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular", aprovada na *25ª Conferência Geral*, em 15 de novembro dc 1989, em Paris, e o diagnóstico sobre esta área dc GRUZINSKI, Serge, "Sauvegarde du patrimoine non-pbysique: bilan et nouvelles perpectives". Paris, outubro de 1992.

3. Trata-se dc um princípio geral, estabelecido por quem investiga as leis sociais da difusão cultural (vejam-se especialmente BOURDIEU, Pierre e PASSERON, Jean Claude. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Laia, 1977; e BOURDIEU, P. e DARBEL, Alan. *L'amour de líart, les musées díart européens et leur public*. Paris: Minuit, 1969). Não se trata de uma determinação mecânica do nível econômico ou educacional sobre a capacidade individual de apropriação do patrimônio, mas o quc as indagações revelam sobre o modo desigual com quc as instituições transmissoras do patrimônio permitem sua apropriação, devido à sua organização e sua articulação com outras desigualdades sociais. (Conclusões semelhantes se encontram no livro de CANCLINI, Néstor García (coord.). *El consumo cultural en México*. México: CNCA, 1993).

4. Adota-se aqui o conceito de capital cultural utilizado por Bourdieu para analisar processos culturais e educacionais, ainda que elc não o empregue especificamente em relação ao patrimônio. Dada a extensão e o propósito desse texto, apenas se assinala sua fecundidade para dinamizar a noção dc patrimônio e situá-la na reprodução social. Um uso mais sistemático deveria colocar, como qualquer aplicação de um conceito a outro campo, as condições epistemológicas e os limites do uso metafórico numa área para a qual não foi trabalhado como conceito científico. Cf. BOURDIEU, P.. La distincion. *Critique social du jugement*. Paris: Minuit, 1979, cap. 2 e 4; e *Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1980, cap. 3, 6 e 7.

5. DURHAM, Eunice Ribeiro. Cultura, patrimônio e preservação. In: ARANTES, Antônio Augusto (org.), *Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo, Brasil, 1984, p. 32-333.

6. Obreros somos... expressiones de cultura obrera. Mas o conhecimento do que poderíamos chamar "popular moderno", desde a história sindical até os usos do espaço urbano, continua tendo menor importância na definição do patrimônio do quc as grandes obras das culturas tradicionais, sobretudo do período pré-colombiano.

7. Destaco entre os textos desses escritores contemporâneos os de MONSIVÁIS, Carlos. Entrada libre. *Crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Era, 1987; e dc BELLINGHAUSEN, Herman. *Crónicas de multitudes*. México: Océano, 1987.

8. ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983.

9. GRUZINSKI, Serge. *La guerre des images. De Christophe Colomb a Blade Runner: 1492-2019*. Paris: Fayard, 1990.

10. ROSALDO, Renato. *Cultura e verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: Grijalbo-CNCA, 1991.

11. ROSALDO, Renato. *Imaginarios Urbanos, Bogotá y São Paulo: Cultura y comunicación en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, 1992.

12. MORALES, Leopoldo Rodríguez e ARELLANO, Pedro Paz. La protección y conservación del patrimonio cultural de Oaxaca. In: La defensa del patrimonio cultural, 1° fórum organizado pela Delegação Sindical D-II-IA-1 da Seção 10 do SNTE. México, julho de 1983.

13. MONSIVÁIS, Carlos. Sobre la defensa del Centro Histórico. *Unomásuno, supl. de Sábado* (México), 3/12/ 1983, p. 3.

14. *Ibidem*.

15. Qué es la unión? Unión de Inquilinos y damnificados del Centro, novembro de 1985. *Revista Mexicana Sociológica* 2, ano XLVIII, México, abril-junho de 1986, p. 220.

16. Veja-se, por exemplo, o artigo de POZO, Alberto Gonzáles. Conservación del patrimonio cultural en el ámbito de los asentamientos humanos. *Diseño* 4, UNAM México, novembro de 1986, p. 4-11.

17. BOHIGAS, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969, p. 78-79.

18. Informação fornecida pela Secretaria Técnica do Instituto Nacional de Antropologia e História.

19. Existem três trabalhos precursores: MONZÓN, Arturo. Bases para incrementar el público que visita el Museo Nacional de Antropología. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 35, t. IV. 2ª parte, México, 1952; KERRIOU, Miriam A. de. *Los visitantes y el funcionamiento del Museo Nacional de Antropología de México* (mimeo). México, 1981; e EDER, Rita. El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer. Plural 70, México, v. IV, julho de 1979. Na etapa mais recente, cabe mencionar as investigações de CIMET, E., DUJOVNE, M., CANCLINI, N. García, GULLCO, J., MENDOZA, C., PALMA, F. Reyes e SOLTERO, G.. *El público como propuesta*. México: INBA, 1987; e os estudos de Mantecón, Ana Rosas e Lorena, Maya, no livro de CANCLINI, N. García. *El consumo cultural en México*, *op. cit.*.

20. WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980, p. 143-146.

21. BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. *Discursos iterrumpidas I*. Barcelona: Taurus, 1973.

22. *Ibidem*, p. 24.

23. *Ibidem*, p. 21.

24. *Ibidem*, p. 24.

25. BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 41.

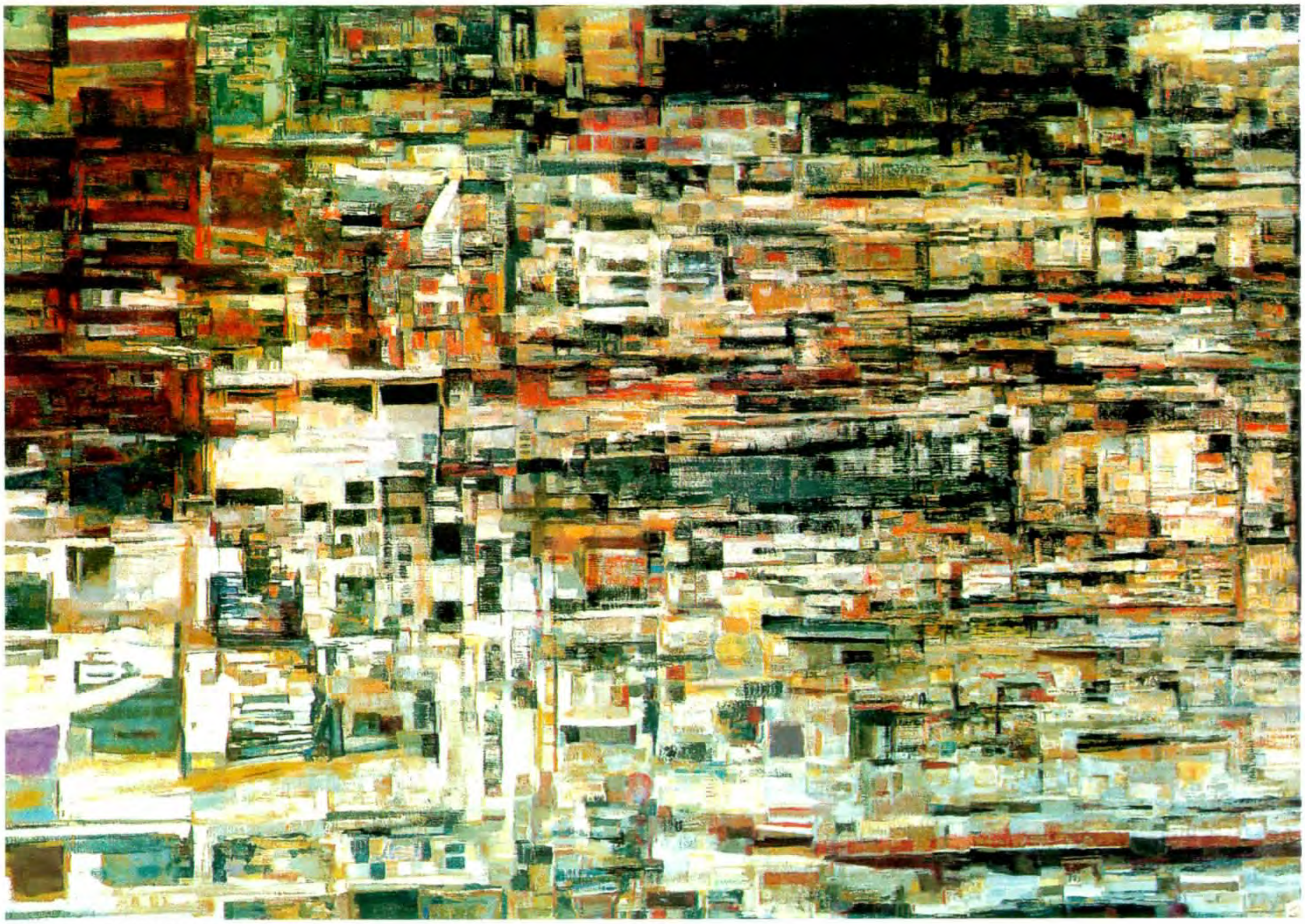
26. Desenvolvo esta análise no meu livro *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imágen, 1982, p. 143-162.

27. Não estou rechaçando o pós-modernismo em bloco, cuja discussão simultânea das tradições "puras" e da modernidade como evolução e progresso dá instrumentos úteis para se repensar o patrimônio. Eu me afastaria do objetivo deste ensaio se introduzisse agora este debate. Só quero questionar a trivialização esteticista da história, praticada por Baudrillard e alguns epígonos, ao promover a justaposição a-crítica, em estilo neo-conservador, dos bens culturais de todas as épocas. Desenvolvo mais este e outros assuntos do presente artigo em meu livro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo-CNCA, 1990.

28. CIRESE, Alberto M.. *Ensayos sobre las culturas subalternas*. Cuadernos de la Casa Chata 24, México, 1979, p. 50.

29. *Ibidem*, p. 31.

Este artigo é uma reelaboração do texto "Los usos sociales del patrimonio cultural", publicado no livro de FLORESCANO, Enrique (org.), *El patrimonio cultural de México*. México: FCE, 1993. A principal ampliação consiste em desenvolver a problemática da construção imaginária do patrimônio e da identidade nacional.



Saint-Fargeau, de Vieira da Silva. Óleo sobre tela, 1961.

Glauco Campello

PATRIMÔNIO E CIDADE, CIDADE E PATRIMÔNIO

Em Olinda, Ouro Preto ou no Centro Histórico de Salvador, o que nos atrai, antes de mais nada, é uma questão de caráter visual: a aparente unidade de suas imagens, de seus tecidos urbanos. E acentuo o aparente porque, não sendo os centros históricos construídos de uma vez, tendo crescido e se modificado ao longo dos anos ou dos séculos, nunca são constituídos por edificações de um mesmo estilo. No passado as novas construções e também as alterações introduzidas nas construções já existentes eram realizadas no estilo em voga, ou melhor, de acordo com os métodos e o uso corrente de materiais e mão-de-obra, em cada época. Mesmo no caso dessas cidades brasileiras, onde os modos de fabricar e os materiais utilizados foram-se muito lentamente alterando não se rompera ainda esta aparência harmoniosa até o período do ecletismo, no começo do século. Em Olinda, mesmo as construções mais recentes, do meado do século, ou quase contemporâneas, não vieram modificar a escala dos logradouros, nem contrastar desagradavelmente com a aparência do casario a sua volta.

Ressalta-se ainda, nessas cidades brasileiras, como provavelmente em todos os centros históricos guardados em sua aparência, como em Bruges, S. Giminiano ou Toledo, a íntima relação com a paisagem. A tal ponto, em Olinda e Ouro Preto, e sem embargo de seu crescimento inevitável, que nelas ainda persiste o significado cultural que esta relação com a paisagem denota. Em Olinda, a relação com o horizonte e o mar, vistos das colinas onde a cidade está assentada, não somente a ornamenta com um encanto especial — acentuado pelos coqueiros, pelos ventos e pela luminosidade dos trópicos — mas está permanentemente a rememorar a sua posição de belvedere, de onde vigiar as ameaças que de longe poderiam vir. Na antiga vila de Ouro Preto, acomodada sobre as cumeadas das pequenas elevações do vale, encrustada entre as majestosas montanhas que a envolvem, a sua mera presença, naquele cenário, assinala a saga das penetrações em busca de riquezas. A tal ponto, também, no Centro Histórico de Salvador, que a cidade alta, sobranceira em relação ao porto e à baía, acentua, no contraponto com o ambiente, o seu caráter de metrópole colonial, imponente, mas também misteriosa e recôndita, ainda hoje evocado em seus monumentos, mirando de longe a baía, em suas praças-terraços e em seu contato fugidio com o mar, entrevisto como uma réstia verde-azul ao fundo de alguma ladeira.

Aquela unidade aparente e essa permanência de uma relação simbólica com a paisagem

decorrem, na verdade, de uma continuidade. E onde estaria o segredo dessa continuidade que se nos apresenta como uma unidade?

Ernst Gombrich analisa essa atração irresistível dos centros históricos e das construções antigas de um ponto de vista psicológico e atribui ao crescimento orgânico, através de inumeráveis e pequenas intervenções, sem a exclusão de um instintivo cuidado com a aparência das coisas, o segredo de sua continuidade e equilíbrio. Em oposição — há de se pensar — o resultado de decisões amplas a partir de um planejamento sem vínculo com a tradição representa uma ruptura desse processo permanente e lento, que era característico do período pré-industrial.

Desde o Romantismo, segundo Gombrich, vemos a história como um processo sobre o qual já não podemos agir e, portanto, julgar. O encanto pelo "pitoresco", uma palavra que podia ser aplicada tanto à natureza como à arte, reforçou a idéia romântica de que é tão ridículo criticar a paisagem como criticar a história. Não criticamos montanhas, árvores ou flores e não criticamos velhos edifícios ou cidades, ainda que possamos ter nossas preferências. Essa atitude mental muda radicalmente quando nos confrontamos com um produto do nosso tempo. Temos aí a sensação de poder interferir e talvez mudar o rumo das coisas. Dificilmente deixamos de ver as novas construções como objetos estranhos ao contexto das velhas cidades.

Mas esta questão, em nossos dias, ultrapassa os enfoques visuais, subjetivos e psicológicos utilizados por Gombrich em sua análise sutil sobre o fascínio das velhas cidades. Contudo, eles nos ajudam a compreender, de um lado, esse milagre do crescimento equilibrado das construções e assentamentos urbanos do período pré-industrial, e de outro, o efeito desastroso decorrente da ruptura provocada pela revolução industrial. A lição que daí podemos tirar é a de que em um crescimento orgânico, não planejado, não se descartam os valores já conquistados e não se descarta a memória. Aquela linha de continuidade está assentada sobre esses pressupostos, subjacentes no texto de Gombrich.

Na cidade pós-industrial, em decorrência da urbanização vertiginosa e da infra-estrutura de comunicações e serviços necessariamente ampla, cuja solução é propiciada pela mecanização dos meios para executá-la, a nova escala das demandas impôs as intervenções em largos trechos — de uma vez. Simultaneamente, a ideologia inerente ao modernismo, de fazer tábula rasa do passado para construir um mundo inteiramente novo, rompeu com a linha de continuidade histórica. Criaram-se as condições para um planejamento a partir de dados mensuráveis *a priori*. A voracidade do capitalismo utilizou-se desse instrumento para a consecução de seus fins ou, pior ainda, levou a cabo grandes intervenções sem qualquer tipo de planejamento. A conseqüência, como sabemos, é a descontinuidade no tecido das velhas cidades, quando não a sua destruição. A "passagem" entre um período histórico e outro não se resolveu, em nossos tempos, no âmbito da cidade.

Nesse contexto, as cidades não são mais consideradas como um organismo em evolução e não mais são vistas como um acúmulo de eventos culturais e históricos que foram determinando a sua configuração e a sua identidade.

Dizemos que cidades como Olinda e Ouro Preto estão, ou estavam, paradas no tempo, e que por isso não sofreram as inevitáveis agressões das intervenções modernizadoras. Sabemos que numa cidade como o Rio de Janeiro as solicitações decorrentes dos problemas de seu crescimento, de sua infra-estrutura de serviços e transportes, obrigaram intervenções em larga escala; mas não aprendemos ainda como ajustá-las à vida que se passa na cidade, inevitavelmente ligada às suas tradições. E não hesitamos em destruí-las ou sufocá-las. Não identificamos ainda, no âmbito dessas novas estruturas urbanas, e em sua relação conflituosa com a velha cidade, novas referências e condicionamentos a serem criticamente examinados. A questão é como ligar o novo ao antigo e retomar um processo de continuidade.

Poderíamos acolher aqui um conceito de Françoise Choay que, posto ao lado da análise visual de Gombrich, nos ajudaria a compreender o corte fenomenológico que separa os períodos pré e pós-industrial, no que se refere à construção de edifícios e ao desenvolvimento das cidades.

Para Françoise Choay[1], ao lado dos valores primordiais da trajetória humana que os monumentos rememoram, todo o conjunto do patrimônio edificado pré-industrial reclama a nossa atenção para a ocorrência de uma competência perdida, ou a ponto de se perder: a competência de construir. Competência inata, como a da linguagem. Por analogia, podemos assimilar a arte de edificar no espaço a essa competência que exige, para não desaparecer e, pelo contrário, se atualizar, um exercício guiado todo o tempo não só pela inteligência mas também pelo olho, pela mão, pelo corpo inteiro. Esta coisa própria do homem, "a fabricação", não pode ser confundida com as técnicas de construção utilizadas na produção de nosso atual cenário de vida. Mecanizadas, industrializadas e informatizadas, as técnicas de construção liberam-se das influências do devir e escapam à mediação do corpo para se tornarem exclusivamente atividades mentais. No âmbito das grandes aglomerações de nossos dias, produto dessas formidáveis intervenções das técnicas modernas de projetar e construir, as ilhas constituídas pelos edifícios e sítios históricos podem desempenhar um papel indispensável na reconstituição dessa competência de construir — a ponto de se perder. A partir da memória dos sentidos e da tradição, e não apenas da memória da história, poder-se-ia retomar a legitimidade desse processo, não copiando ou refazendo os objetos do passado, mas continuando a inventá-los.

O que significa esta relação sensorial com o objeto do passado, a que se refere Françoise Choay?

Vejamos dois exemplos práticos onde esta questão se manifesta, sem contudo estar conscientizada. 1) Em Olinda, tradicional núcleo do cultivo popular da talha em madeira, o trabalho de restauração dos retábulos da Igreja de Santa Tereza, uma extraordinária talha dourada do século XVIII, vem-se realizando com a participação de membros da comunidade local, reunidos em um ateliê-escola, sob a coordenação e orientação de um técnico especializado do Patrimônio. Esse tipo de "mutirão", envolvendo a comunidade com os

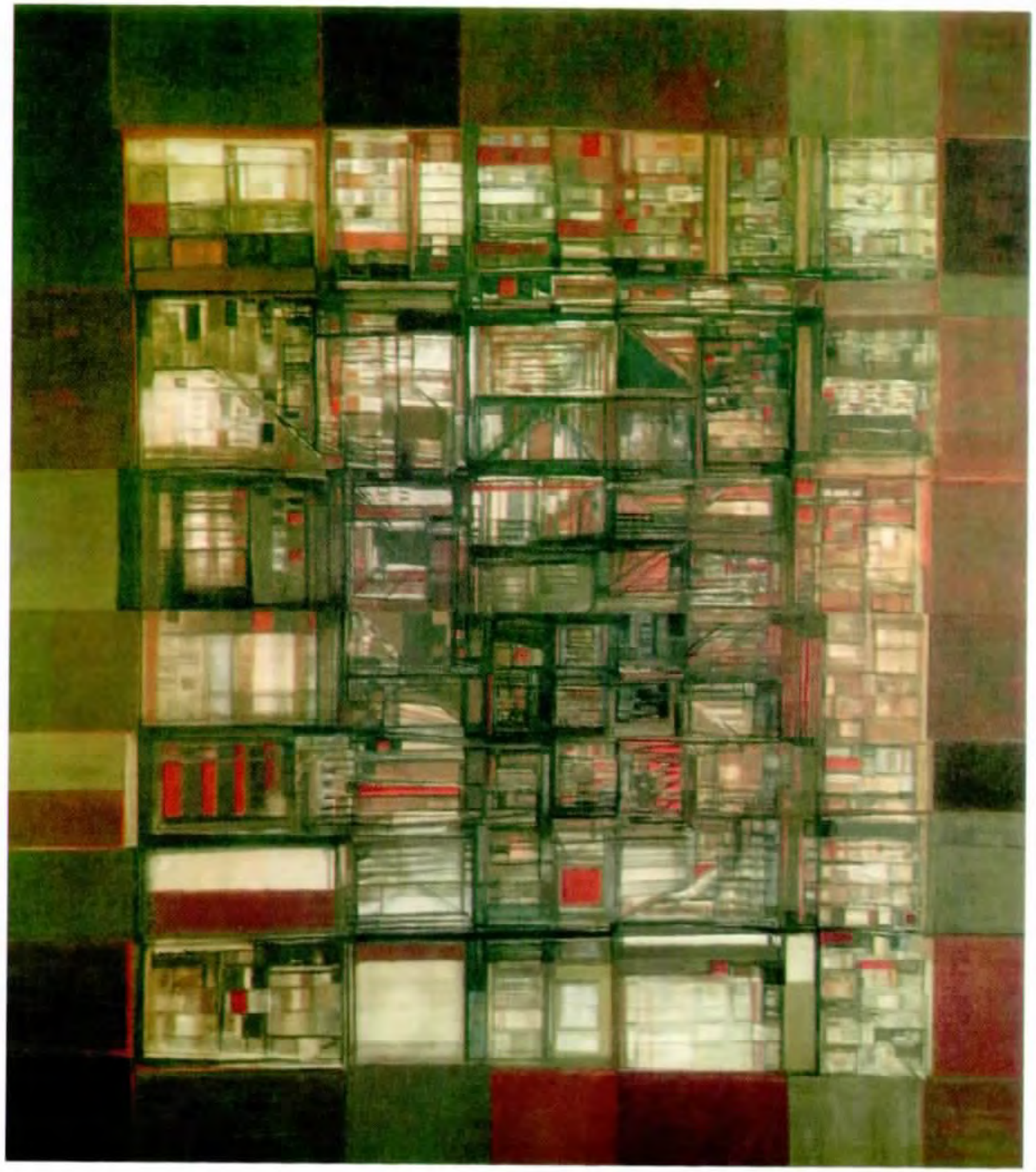
trabalhos de preservação, estendido a outras atividades artesanais inerentes às obras efetuadas nas igrejas e monumentos locais, propicia aos olindenses um contato valorativo com o acervo cultural da cidade, independente do fascínio exercido pelo artefato antigo. 2) Em São Francisco do Sul, no Estado de Santa Catarina, a implantação do Museu do Mar, em alguns dos velhos armazéns portuários, não se conterá na área previamente estabelecida para este fim. Sua expansão é inevitável na medida em que o acervo, volumoso por natureza, o exige; e na medida em que, com a mecanização do porto local e a utilização de *containers*, outros galpões tornam-se disponíveis.

Mas o que é mais importante, neste caso, é o reflexo da implantação do Museu sobre a vida e o crescimento da cidade. O conteúdo de seu acervo é intrinsecamente vinculado à memória da comunidade. A tarefa de restaurar e adaptar os velhos galpões para abrigar os barcos, por vezes enormes, impõe uma relação concreta com o objeto construído, que não dispensa a atenção a seus valores arquitetônicos, mas está isenta da admiração mítica pela coisa antiga. E mais, o Museu, que em alguns pontos se expande pelo mar, avança também pela cidade, ordenando-a, com a participação e o interesse dos moradores. Pois, a partir do incremento turístico provocado pelo Museu, toda a pequena cidade de S. Francisco está envolvida na operação, tendo para tanto de se apresentar em sua autenticidade de velha cidade portuária de origem açoriana. O fato mais importante, ainda não percebido, é que o Museu é o eixo em torno do qual se ordenarão as atividades e a aparência visual da cidade.

Olinda e São Francisco do Sul são pequenas cidades onde o grave problema de demanda quantitativa de infra-estrutura, em grande escala, ainda não se impôs. Teríamos de examinar, contudo, o fato de as grandes cidades onde tais demandas se impuseram se terem tornado, em nossos dias, uma megaestrutura sobre a qual se assenta uma teia de comunicações, de consumo, de serviços, numa escala tal que seu espaço não pode deixar de ser planejado e, portanto, submetido a uma atividade mental, caracterizada pelo "projeto". Não mais se trata de um crescimento orgânico do ambiente, de uma extensão do cenário onde se desdobrava a vida de seus habitantes, em integração com a natureza e com o conjunto edificado. É um fato que temos de aceitar. O que não podemos aceitar é que essa nova estrutura, supostamente racional, concorra para agravar os desequilíbrios sociais, a inevitável luta pela sobrevivência, a angústia e o medo de nossos dias. E, mais ainda, como o sabemos também, que a relação entre as formas contemporâneas de intervenção no tecido das cidades e o desespero da alienação que elas denotam integrem o mesmo quadro geral de causa e efeito.

No espaço das megalópoles de hoje ter-se-ia de buscar uma forma de restabelecer um ambiente: conciliar a existência desses núcleos de espaços próximos que abrigam o convívio constituem o lugar de habitar — e essas amplas estruturas indispensáveis aos programas atuais, ao transporte de massas, aos serviços exigidos pela sociedade industrializada e informatizada. A partir da recuperação da competência de construir, poderíamos preencher os vazios dessa

A biblioteca em fogo, Vieira da Silva. Óleo sobre tela



malha urbana desolada; poderíamos tentar compreender o sentido dessas novas formas de ocupação do território e integrá-las a esses núcleos da memória e do convívio, já existentes, ou ainda por se constituírem.

A realidade que temos de encarar é que as grandes cidades de hoje não são mais aqueles conjuntos orgânicos e harmoniosos analisados por Gombrich. E, na verdade, elas não poderiam mais ser assim, porque expressam um conjunto de relações sociais e condicionamentos tecnológicos referidos a um mundo inteiramente diferente.

Teríamos, então, que recorrer a um conceito de Giulio Carlo Argan para avançarmos nessa avaliação dos desajustes do tecido urbano das nossas cidades; compreender o sentido destas transformações e vislumbrar a ação que poderíamos desempenhar no rumo de seu desenvolvimento. Pois as cidades são um organismo complexo, um inumerável conjunto de condicionamentos, que não se deixam domar. Elas estabelecem, quase por conta própria, o seu desdobramento, a sua morfologia. Contudo, a nossa ação é parte integrante desses condicionamentos; nós somos parte da cidade.

Para Argan[2], a cidade sofre uma transformação profunda quando deixa de ser um núcleo onde todos se conhecem, quando a área urbana se estende e surge a necessidade de organização dos percursos, da sua racionalização com a eliminação do acaso e da surpresa. A cidade deixa de ser somente lugar de abrigo e torna-se aparato de comunicação, tanto no sentido de deslocamento e de relações como também no sentido de transmissão de determinados conteúdos urbanos.

E, a propósito desses conteúdos urbanos, também Argan faz questão de sublinhar a analogia entre a formação da cidade e a formação, agregação e estruturação da linguagem. A configuração de um agregado social não seria mais do que o equivalente visual da linguagem; os fatos arquitetônicos estariam para o sistema urbano como a palavra está para a língua. O que interessa a Argan é o que Saussure chama "états de langue"[3]: assim, também não existem cidades, a não ser como situações urbanas. E o que nos interessa focalizar aqui é sobretudo a equivalência, salientada por Argan, entre as relações associativas e sintagmáticas do discurso e as relações imaginárias e funcionais do contexto urbano. "Uma língua que funcionasse apenas por relações associativas não permitiria fazer um discurso coerente; uma língua que funcionasse só por relações sintagmáticas seria lógica, mas de uma extrema pobreza. Assim, um contexto urbano que fosse apenas o conjunto das imagens urbanas de cada indivíduo seria um caos; um contexto urbano que fosse apenas o mecanismo e uma função não teria profundidade histórica, seria indiferenciado, não comunicaria nada que não possa ser comunicado por fórmulas"[4].

Torna-se pois evidente, na análise de Argan, o papel da memória e da valorização dos signos, vale dizer, do conteúdo histórico e afetivo que os habitantes atribuem às imagens que compõem a sua cidade. No entanto, esse conteúdo não pode estar isolado das soluções funcionais exigidas na organização e estruturação das atividades desenvolvidas pelo agregado social e urbano. A questão que se põe, para o desenvolvimento quantitativo e não mais

qualitativo das cidades de hoje, é de como conciliar o atendimento às demandas de uma era industrializada e informatizada e a preservação daqueles valores em evolução, que constituem por assim dizer a alma das cidades.

A constituição da cidade corpo e alma é o grande desafio do tempo presente. Quer dizer, o desafio é orientar o crescimento quantitativo sem que se destrua o desenvolvimento qualitativo.

Tomemos um caso concreto. No Recife, a ligação norte-sul, pelos costados dos bairros históricos, unindo através de uma via expressa a praia de Boa Viagem à cidade de Olinda, tem as características de uma dessas largas intervenções. É verdade que alguns trechos de arrabaldes foram desarticulados com a passagem dessa via; no entanto, ela deu à conurbação Recife-Olinda uma articulação que beneficia as duas cidades. E, embora tenha decorrido de um "projeto", esta via, por ter seguido um caminho mais ou menos natural, permitiu pouco a pouco a rearticulação do tecido urbano que ela mesma destruiu. Em função de posturas municipais adequadas, as novas construções à sua margem restabeleceram a ligação com o velho tecido da cidade, sem deixarem, no entanto, de se constituírem em um produto novo, atual. Os programas de proteção aos bairros históricos da proximidade, como o da Boa Vista, no Recife, e a vigilância do Patrimônio, defendendo a linha de mirada sobre as colinas do centro histórico de Olinda, concorreram, com toda certeza, para a reintegração dessa via, nascida de uma intervenção planejada. A cidade do Recife, após a inserção da via expressa que a atravessa do sul ao norte, não é a mesma de antes. Ela vive, desde então, uma outra situação urbana, que no entanto não destruiu, como noutros exemplos modernos, toda a área em torno, e tem permitido, no trecho diretamente afetado, a recomposição de um ambiente relacionado com esta nova situação, constituindo, por assim dizer, um novo conteúdo urbano.

No Recife, como no Rio, em S. Luís e João Pessoa, os projetos de revitalização dos centros antigos, a partir de valores relacionados com o dia-a-dia e a vida de seus habitantes, sem a submissão exclusiva aos atrativos históricos e artísticos, desempenham o papel de revitalização de uma memória do fazer. Sob a teia de comunicações que se sobrepõe à cidade, estas ilhas de convívio retomam valores éticos e culturais a serem integrados ao conjunto da cidade.

Em João Pessoa, uma experiência de oficina-escola, com ateliês instalados nos canteiros de obras de restauro — um programa em colaboração com o governo da Espanha — reúne meninos e meninas do povo que, sob a orientação de técnicos e artesãos experimentados, ganham um trabalho remunerado e uma formação profissional ligada à restauração. Esse extraordinário programa, implantado há alguns anos em obras de recuperação como a da Igreja de São Bento, no centro histórico da antiga Felipéia de Nossa Senhora das Neves, reflete-se diretamente sobre a vida da cidade; tanto do ponto de vista social como do ponto de vista da relação de seus habitantes com o acervo de edificações antigas, com o seu significado para os espaços urbanos à sua volta — e reflete-se portanto sobre o ambiente, sobre o corpo e a alma da cidade.

Precisamente no sentido sugerido por Françoise Choay. Tanto que esta relação sensorial agora se estenderá pelo centro histórico através de uma ação coletiva, para recuperação de seu casario. O que se constituirá num condicionamento do ambiente, e não propriamente numa decisão de reestruturação do espaço urbano através de um "projeto", como na observação de Argan.

Em Salvador, diferentemente, a intervenção levada a cabo no Pelourinho é, de todo modo, uma obra de restauração, mas foi concebida como uma ação planejada, em larga escala. Salvou-se, sem dúvida, a estrutura e a feição do centro histórico que ali compõe o grande cenário envoltório dos extraordinários monumentos que pontuam a cidade alta. Mas o resultado tem algo de artificial, como uma face empoada, parecendo destacada do curso natural da vida. É como uma coisa sem pulsação, para ser fruida por quem passa, e só um novo devir, esse fator indispensável na criação de um ambiente, poderá remediar esta fria representação.

De outro lado, até mesmo uma intervenção isolada, como a restauração do Paço Imperial, no Rio de Janeiro, pode funcionar como ponto de partida na recriação de um ambiente, ao instruir um novo conteúdo que venha se refletir no espaço à sua volta. De fato, a partir de um processo de restauro, quase essencialmente tátil, desenvolveu-se aí um trabalho atento a uma memória do fazer. Não se retomou uma situação vivida no passado — recompondo uma aparência porventura ligada ao fascínio de um momento histórico — mas se buscou simplesmente revelar as peculiaridades de seus espaços e de seu vocabulário construtivo, impregnados de valores antigos. Desse modo, o Paço, desobstruído dos acréscimos e falsos adornos que o desfiguravam, transformou-se num arcabouço atraente, apto a abrigar as atividades que fossem pouco a pouco sendo solicitadas pela vida da cidade à qual se procurou integrá-lo. E assim como a cidade foi, por assim dizer, colonizando os seus espaços, com galerias de arte, sala de música, cinema, biblioteca, lojas, café, restaurante, vem agora a velha construção se impor ao contexto urbano, exigindo a sua reordenação — acentuando, em sua nova relação com a cidade, a inconveniência da via elevada e da passarela que obstruem a comunicação visual da Praça XV com o mar, ou da tumultuada presença do tráfego de ônibus, que impossibilita a fruição daquele espaço, de acordo com a sua vocação.

No âmbito de um vasto programa de recuperação do centro histórico do Rio, o Paço, restaurado, funciona como indutor de uma nova situação urbana. É o eixo em torno do qual, naquele trecho, esse programa de recuperação buscará minimizar os efeitos daquelas intervenções decorrentes de um "projeto" de modernização em larga escala. E, assim como no interior do Paço convivem as intervenções e construções de épocas diferentes, sem que sua estrutura setecentista esmaeça, e sem que se altere a unidade visual de seu conjunto, poderão, do mesmo modo, as reordenações externas realizarem-se de acordo com as exigências técnicas e as soluções construtivas de hoje sem que aquele trecho da cidade deixe de retomar uma coerência visual. Pois elas não decorreriam de uma intervenção "projetada", alheia ao contexto, mas de uma resposta às

exigências do ambiente, a serem programadas em função de um novo conteúdo urbano.

Se, por um lado, para entender o significado mais amplo do patrimônio cultural urbano, teríamos, antes de mais nada, de conhecer a cidade, vemos, por outro, que a memória histórica e afetiva, selecionada pela visão de seus habitantes, desempenha um papel fundamental para o resguardo de sua unidade e continuidade. Se, para atender as demandas das megalópoles de hoje, são indispensáveis as soluções planejadas, nascidas do processo mental que caracteriza o "projeto", parece evidente que estas soluções deveriam estar ancoradas a esses conteúdos, velhos e novos, que constituem a visão afetiva que cada um faz de sua cidade.

Neste contexto o acervo do patrimônio cultural, material e imaterial, tem um papel fundamental e a questão específica do patrimônio edificado — abordado não apenas em seus valores artísticos e históricos, mas sobretudo como um produto da "fabricação", apreendido através da memória do fazer — deve ser vista como um ponto a partir do qual se pode recompor estas ilhas de convívio e se pode recriar os ambientes em meio à nova trama física das grandes cidades e em meio à rede de comunicações que se sobrepõe ao seu tecido esgarçado.

O acervo do patrimônio cultural adquire, assim, um outro significado, como fator capaz de induzir à proteção e ao desdobramento de um ambiente, no quadro de uma nova situação urbana, de um novo estágio da cidade.

Novembro de 1994.

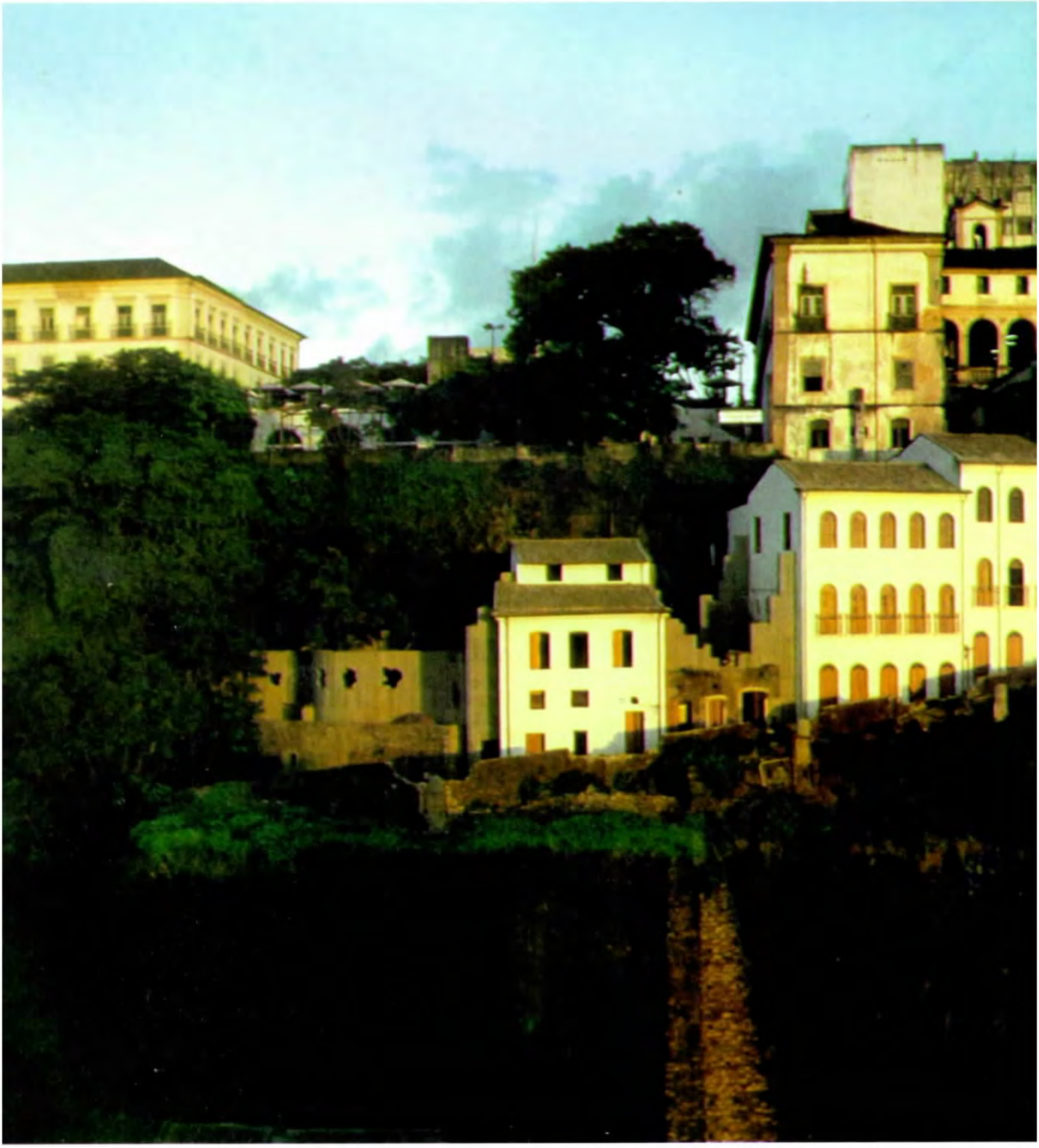
NOTAS

1. CHOAY, Françoise. *L'Allegorie du Patrimoine*. Paris: Seuil, 1992.

2. ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

3. Em francês no texto de Argan.

4. ARGAN, G. C., op. cit., p. 239.



Lina Bo Bardi

LADEIRA DA MISERICÓRDIA

A palavra restauração lembra, em geral, as tristes restaurações. Dentro de um certo período histórico precedente, há a destruição de um edifício, isto é, a destruição pelo tempo, ou pelos homens, por incidentes, por uma guerra, um terremoto...

Em geral, a restauração é a restituição a um estado primitivo de tempo, de lugar, de estilo. Depois da Carta de Veneza, de 1965, as coisas melhoram, mas aquele marco de ranço numa obra restaurada sempre continua. É muito difícil não perceber ou sentir isso entrando num restauro.

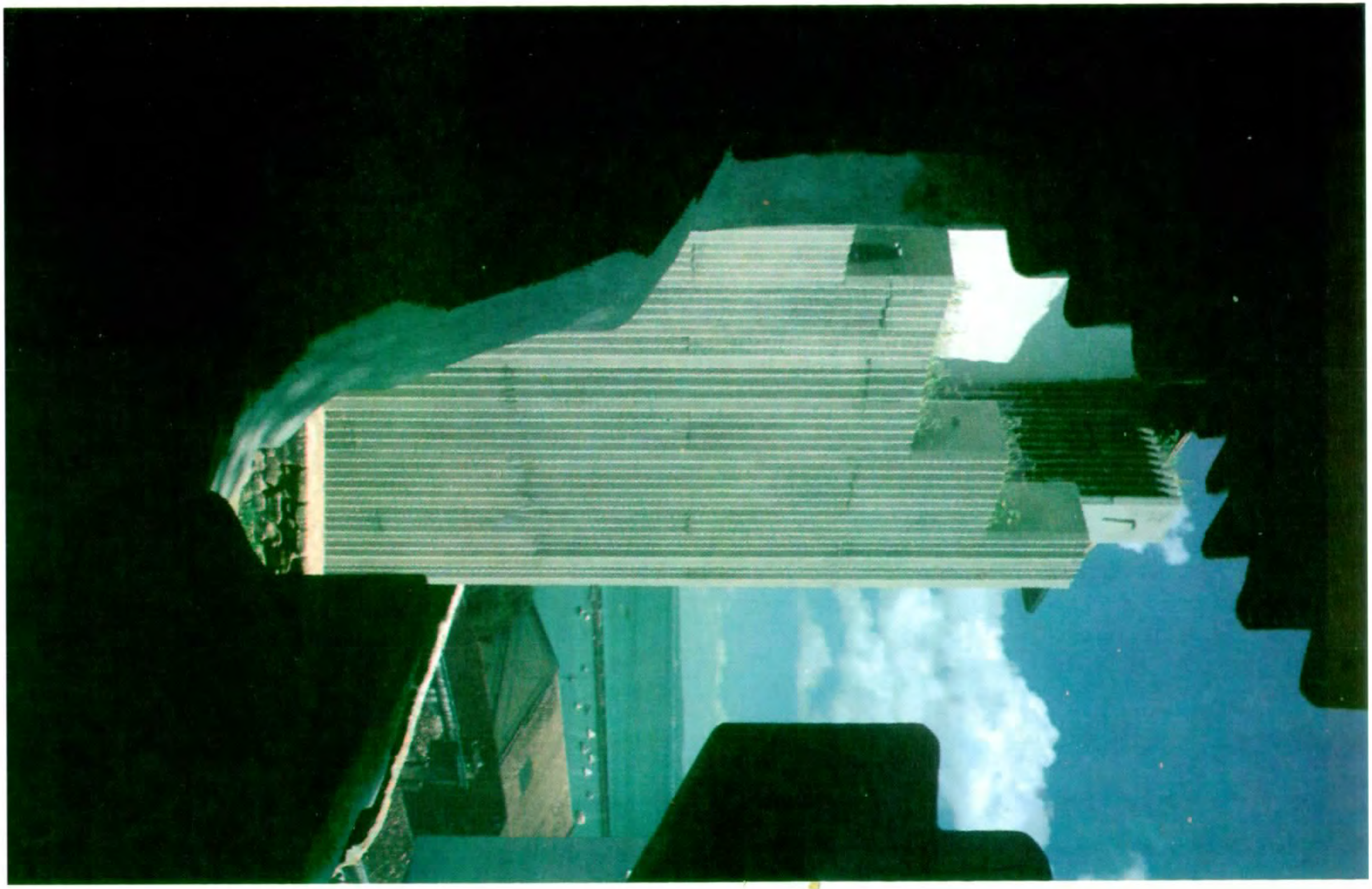
O que estamos procurando na recuperação do Centro Histórico da Bahia é justamente um marco moderno, respeitando

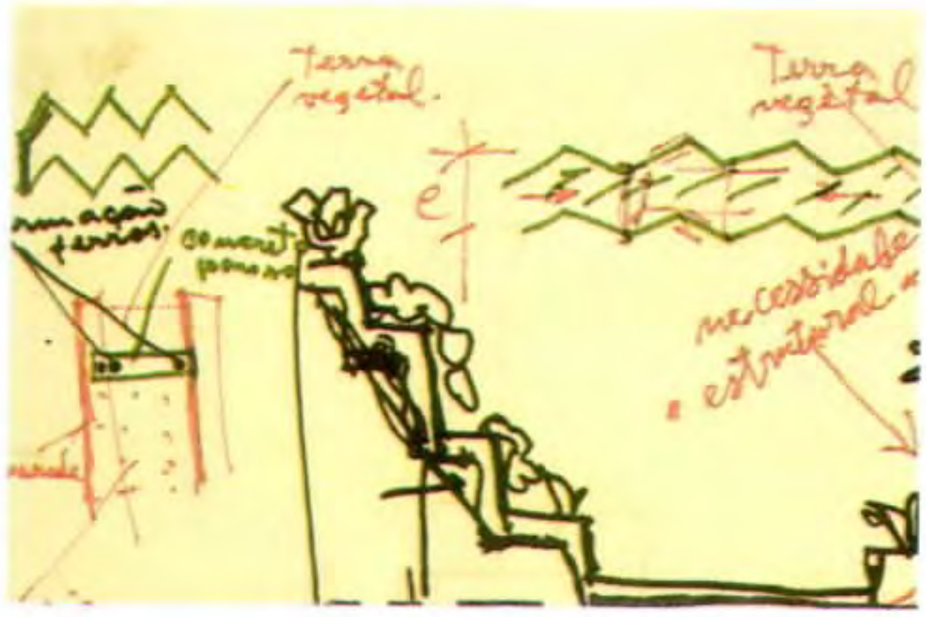


Ladeira da Misericórdia,
vista geral.
Salvador, Bahia. Restauração
— 1987-1989.



Lina Bo Bardi Ladeira da Misericórdia









Ladeira da Misericórdia, janelas-buraco.
Ladeira da Misericórdia, Restaurante Coaty.



rigorosamente os princípios da restauração histórica tradicional. Para isso, pensamos num sistema de recuperação que deixe perfeitamente intacto o aspecto não somente exterior, mas também o espírito, a alma interna de cada edifício.

Será um sistema de pré-moldados, perfeitamente distinto da parte histórica, que será denunciado pela sua estrutura e pelo tempo atual. Não vamos mexer em nada, mas vamos mexer em tudo. ■



Roberto Marinho de Azevedo

SERÁ O NOVO PELOURINHO UM ENGANO?

Quando se chega ao Pelourinho, o velho bairro de Salvador, encontra-se uma dúbia novidade. Dúbia porque a restauração que lá fizeram presta-se a tantos louvores e críticas que fica difícil julgá-la. Difícil e de certa maneira inútil. O Pelourinho já foi reformado. E o foi em concreto. É um *fait accompli*. Pode-se, é claro, discutir se as coisas foram feitas da maneira mais acertada. E, com o tempo, sem dúvida muita coisa poderá ser corrigida. Inclusive pelo tempo. Mas o fato é que o novo Pelourinho lá está, sólido agora em seus alicerces. Poderia ser outro; como as girafas poderiam ter um pescoço mais curto. Mas discutir sobre o assunto a fundo seria inútil e vago.

O que nos resta é ver o que foi feito: o novo Pelourinho, salvo da ruína que o ameaçava. Limpo, escovado e policiado.

Dizem uns (e é certo o que dizem) que, sem a obra realizada pelo governo estadual, o Pelourinho acabaria caindo aos pedaços. Ou seria vítima de incêndios — criminosos ou não — tão habituais em Salvador e em outros lugares onde a preservação do patrimônio arquitetônico é um empecilho ao lucro imobiliário.

Com a reforma veio a limpeza das ruas, água encanada, esgoto e policiamento. Já se pode andar pelo Pelourinho, mesmo tarde da noite sem que isso seja um perigo e sem escorregar em lixos e dejetos. Só isso seria uma justificativa para o que foi feito.

Mas a reforma tem o seu reverso. O Pelourinho se transformou em um cenário. Aquele bairro onde se sentia o velho Salvador aparece hoje como um teatro onde se representa Salvador para turistas.



Critica-se, principalmente, as cores das fachadas. Salvam-se alguns prédios do Século XVII, corretamente pintados de branco — como o belo Solar do Ferrão, onde está instalada a coleção de imagens sacras de Abelardo Rodrigues. Quanto ao resto, o que se vê são cores berrantes demais ou já muito pálidas — quase sempre rosa, amarelo, azul e verde,

alternando em ritmo correto — tal como um decorador as teria arrumado.

"Deveriam ser cores tradicionais do Século XVIII. As cores dos prédios não são tão vivas em Parati ou em Olinda" — diz Fernando da Rocha Perez, que foi diretor do então ISPHAN para a Bahia e Sergipe durante cinco anos. "Vamos ver como vai ficar."

Vendo o que lá está, por enquanto — um bom gostinho padronizado —, a arquiteta Maria Elisa Costa, que vai freqüentemente a Salvador, define o problema: "Se fosse música, não se poderia escutar".

Mas, comparando aos outros problemas levantados pela reforma do Pelourinho, o das cores é o menos importante. O tempo já se ocupa delas e lhes vai dando os tons que devem ter. E é de se esperar que, à medida que os anos forem passando, cada prédio irá ganhando sua cor, e o conjunto das fachadas passará a ter a diversidade natural das cidades que vivem. Mesmo agora, já há azuis, de origem bobíssima, que estão ganhando tonalidades insuspeitadas. E como é improvisação e tempo que vão vestindo uma cidade, não é coisa de se preocupar o colorido do Pelourinho. O ar de cenário veio do fato de terem pintado um grande bairro quase que de uma só vez. Agora é só deixar que o sol e a chuva corrijam a bobagem. Apontava o Visconde de Pedra Branca, entre os males do Brasil, "ferrugem, formiga e mofo". Pois há males que vêm para o bem. O mofo completará, com bom gosto, a restauração externa do Pelourinho.

Bem mais grave, porém, que o problema das cores, é o de terem descaracterizado o bairro.



Cabe, é verdade, aqui, uma pergunta: quais eram as características do Pelourinho? Para nossa geração, foi um lugar de *bas-fond* e boemia. Na altura da Primeira Guerra ainda era um "bairro de família", tal como tinha sido construído no Século XVIII e permanecido durante todo o XIX. Descaracterizou-se quando?

Explica o Professor Cid Teixeira que, no fim dos anos dez, as famílias que lá moravam começaram a sentir-se apertadas dentro dos limites estreitos das casas coloniais urbanas. Abriam-se novos espaços. Apareciam novos bairros, com a possibilidade de jardim e a proximidade do mar. As velhas casas começaram a ser abandonadas e o bairro começou a decair.

A medida que perdia a respeitabilidade, porém, ganhava o Pelourinho em encanto e "pitoresco". Por um lado, como me diz Jacqueline, uma jovem preta que mora no Largo do Tanque, "aqui era muita muvuca, era perigoso, muita gente má, muita prostituição". Mas, por outro, tinha o bairro o encanto das coisas espontâneas. Funcionava não para os turistas, mas para os que lá viviam. As casas de prostituição se misturavam com artesãos e uma intensa e barulhenta população local. Não era lugar "para inglês ver", a não ser em certas horas.

Enquanto isso, as casas se estiolavam. O passado, intacto, apodrecia. O que tinha seu charme — o das ruínas. Quem vê as gravuras de Piranesi, mostrando como Roma ainda era no Século XVIII, com igrejas e palácios magníficos misturando-se com casebres, em uma cidade onde poucas ruas eram calçadas, pode compreender algo deste "pitoresco". Felizmente as ruínas não fedem, nem mostram as doenças que grassavam pela cidade. Já no Pelourinho as coisas eram mais sensíveis. Sem falar que, a curto ou médio prazo, o bairro estava condenado.

Os que lá moravam não eram donos de suas casas. "Aquilo tudo é sub-sub-sub locação", diz Fernando da Rocha Perez. As casas permanecem nas mãos de seus antigos proprietários — velhas famílias e ordens e irmandades religiosas. Não havia recursos nem interesse para promover a reforma do bairro. O método adotado parece ter sido o único viável. O governo estadual tomou conta da situação. Indenizou os moradores que quisessem mudar-se — quase todos quiseram — e atacou o problema como um todo.

Salvou-se o Pelourinho. Já não corre mais o risco de desmoronamento, incêndios ou de nele surgirem certas terríveis construções que, sob o pretexto de serem "modernas" (coisa que na verdade o são, porque foram feitas há pouco tempo) destrambelham todo o ritmo do casario.

Mas, para que isso fosse feito, o Pelourinho pagou seu preço.

O mais visível é o arquitetônico. "Não sou arquiteto — diz Rocha Perez — mas do ponto de vista de recuperação arquitetônica, os arquitetos me dizem que a obra poderia ter sido melhor realizada, inclusive do ponto de vista da utilização dos materiais. Limitaram-se à recuperação das fachadas e dos telhados."

Quanto aos telhados, nada a dizer. Quanto às fachadas, já que não foram refeitas, a única crítica a ser feita diria respeito às cores. Destas, como já se viu, o mofo cuidará. O mofo, os anos e a criatividade dos baianos.

Mais grave é o que acontece nos interiores. Foram refeitos de qualquer maneira, com muito concreto armado, sem respeitar os materiais de origem e interpretando com leviana liberdade as divisões internas.

Pode-se perguntar, no entanto (e mais aqui pergunto que afirmo) até que ponto as divisões internas correspondiam às originais e até que ponto o que sobrava era de época e merecia ser preservado. Uma coisa é o Solar do Ferrão. Outra uma casa cujos proprietários dela cuidaram e descuidaram durante dois séculos, mudando suas tripas, seus arranjos e sua encapação, ao sabor dos gostos, das modas, das necessidades e da decadência.

Bem que se poderia, imagino, usar de mais delicadeza na reconstrução desses interiores. Mas delicadeza foi o que mais faltou na recuperação do Pelourinho. Foi coisa feita *manu militari* — não no sentido de que as coisas tenham sido feitas à força. Mas certamente foram feitas com mão pesada. Veja-se, por exemplo, o interior da Casa de Olodum, com sua escada de concreto e tantos outros exemplos do emprego abusivo do concreto no Novo Pelourinho. Não que se quisesse, nos interiores, uma imitação teatral do passado. Mas, entre um extremo e outro, haveria, por certo, lugar para o bom-senso. Trata-se, porém, de qualidade rara. E só por fina ironia disse Descartes que "o bom-senso é a coisa mais bem repartida no mundo". Talvez o tenha sido no seu tempo. Já não é mais.

O concreto dos interiores, porém, não é o mais grave. Terrível é o que reveste os novos pátios, que foram criados juntando vários quintais de casas. A idéia de fazer essas pequenas praças internas não deixa de ter seus encantos. Mas aí entra a mão pesada das empreiteiras. Do que poderia ser reservado e bucólico, fizeram uma coisa fria e sem alma. "Bastaria plantar umas mangueiras", diz Lúcio Costa. Mas não plantaram. Temos, agora, pátios que parecem estacionamentos. Floridos alguns, é verdade. Mas quando se os olha, rígidos e burros em seus corpetes de cimento, sonha-se com picaretas.

A frigidez das praças, que nos faz esquecer que foram quintais outrora, corresponde ao artificialismo de todo o bairro, tal como é agora.



Pois deixou de ser um bairro real. "Ninguém pensa mais no Pelourinho como um bairro de Salvador" — diz o Prof. Cid Teixeira. "Pensa como uma atração turística."

Pode-se argumentar que isso é normal e mesmo razoável. As cidades são seres vivos e estão sempre mudando. De bairro aristocrático que foi, no Século XVIII, o Pelourinho aos poucos se tornou um bairro popular decadente, recuperado, passou a ser uma atração turística. Nada mais justo, já que Salvador é uma cidade turística. O problema é que essa transição foi feita de maneira forçada.

Não houve — ao que se saiba — violência, nem injustiças na evacuação da antiga população do bairro. Houve falta de sensibilidade. Privado de moradores, o Pelourinho se transformou em uma espécie de supermercado. O que, imagino, não é bom nem do ponto de vista turístico.

Nisto, mais do que nas grosserias da reconstrução arquitetônica, reside, acho que, o grande engano do Novo Pelourinho. É artificial de cabo a rabo. As pessoas que para lá se mudaram não o fizeram aos poucos. Fizeram-no para ocupar os pontos de comércio que estavam disponíveis. Que não há mais vida no bairro a não ser a comercial. Muitos bares, alguns restaurantes, lojas de artesanato vagabundo (com algumas exceções) poucas galerias de arte e raros remanescentes de atividades antigas, como papelarias morosas, onde não se consegue encontrar nada.

Em noites claras, nas épocas turísticas, o Pelourinho floresce. Espalham-se as mesas pelas calçadas. Há espetáculos nas ruas. A boemia é policiada. Sopra a brisa. Brilha a lua. Tudo dá certo.

Criou-se uma nova língua no bairro, adotada principalmente pelas criança. Todas falam uma mistura de baiano e espanhol e, mesmo quando respondemos em português, continuam exercitando seus dons de pequenos poliglotas. Coisa, aliás, que fazem com uma educação impecável — não fosse a gentileza um dom baiano. "Estoy incomodando, amiguito?" Deixar fotografar-se custa um real. Mas pode custar 50 centavos.

A gentileza, aliás, é geral. Todos os garçons são solícitos e não encontrei nenhum que não fosse amável. Briga, só vi uma que, por pudor, não fotografei, embora estivesse com a máquina





ao meu lado. Foi na Casa de Olodum, lá pela hora do almoço. Uma senhora seca e enfezada jogou por terra, a pauladas, um bêbado que a importunava. Ficou ele muito humilhado e ela, orgulhosa e triunfante, o olhava ir e vir pela rua, sem coragem de entrar na casa. Nesta, a alegria era geral.

Há muitos *shows*. O mais popular é o de Olodum, que se realiza às 3as e 6as no pátio do Hotel do Pelourinho. São negros racistas e altivos, que se afirmam "raça pura" e cantam, para variar, muito bem. O Prof. Cid Teixeira reclama: "Por que diabos criou-se a imagem que o Pelourinho é um bairro negro? Fez-se um Pelourinho para ser visto por finlandeses. O Pelourinho é visitado como um zôo".

Ora, os zôos têm suas horas de abrir e fechar. E, logo que os turistas se vão, o novo Pelourinho fecha. O artificialismo que presidiu à organização social do bairro o impede de viver sem freguesia. Esta é insuficiente para mantê-lo vivo durante o ano inteiro. A maioria das casas (é o governo quem as aluga, já que tomou para si o encargo da reconstrução) mudou de mãos várias vezes. Só o Hotel do Pelourinho está no terceiro dono. O que não é de espantar, pois fica em cima de um espetáculo bi-semanal e sem nenhuma proteção contra a barulheira externa.

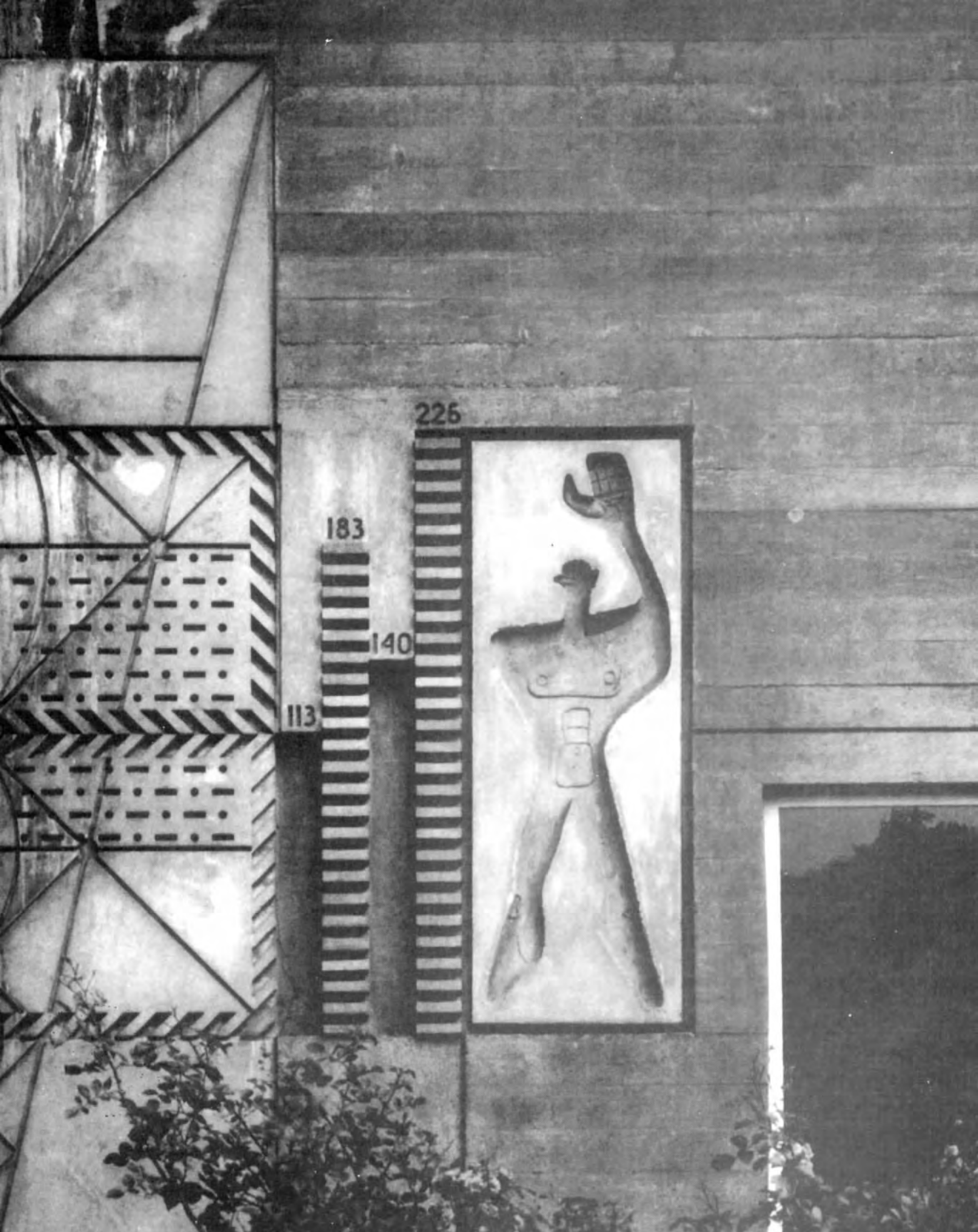
Este é um bom exemplo da mão pesada que presidiu à recuperação do Pelourinho. Se a proposta é turística e comercial, o mínimo que se poderia imaginar é que o bairro tivesse alguns hotéis decentes. Não de luxo, que em Salvador os há de sobra e lá não estariam em seu lugar. Mas que, pelo menos, ofereçam a possibilidade de dormir.

Resumindo, a obra que fizeram no Pelourinho tem o insofismável mérito de ter salvo o bairro; o defeito de ter feito isto sem delicadeza nem criatividade; e o pecado de ter querido impor a um pedaço da cidade uma vida anti-natural.

Mas tudo isso tem remédio. "A Bahia é mais forte", diz Maria Elisa Costa. E tenho para mim que essa força reside menos nas virtudes que na força das coisas. E repito, agora por inteiro, o quarteto de Domingos Borges de Barros, Visconde de Pedra Branca, que lido sob esse particular aspecto, pode adquirir novo interesse:

São desgraças do Brasil
Um patriotismo fofo,
Leis em parolas, preguiça,
Ferrugem, formiga e mofo.

Com estes males, voltaremos a ter o Pelourinho. ■


226
183
140
113

Entrevista de Michel Foucault a Paul Rabinow

ESPAÇO E PODER

TRADUÇÃO DE HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA E LUCIA CANEDO

PAUL RABINOW: *Você identifica, no presente ou no passado, alguns projetos arquitetônicos como forças de liberação e de resistência?*

MICHEL FOUCAULT: Não acho que seja possível dizer que algo seja da ordem da "liberação" ou da ordem da "opressão". Há, por exemplo, um certo número de afirmações que podemos fazer com segurança sobre um campo de concentração, no sentido de que um campo de concentração não é um campo de liberação. Entretanto, deve-se levar também em conta e isto é raro — que à parte a tortura e o extermínio — que exclui qualquer resistência, não importando quão aterrador possa ser um dado sistema -, sempre há a possibilidade de resistência, desobediência e insurreição.

Por outro lado, não creio que exista alguma coisa que seja — por natureza — de efeito liberador absoluto. A liberdade é uma **prática**. Assim, de fato, sempre haverá um certo número de projetos cujo objetivo é modificar situações opressivas, atenuá-las, ou mesmo mudá-las. Entretanto, nenhum destes projetos pode, por sua própria natureza, garantir que a liberdade será conquistada automaticamente ou que a liberdade será conquistada por um projeto em si. A liberdade dos homens não é jamais assegurada pelas instituições ou leis que pretendem garanti-la. É por esta razão que quase todas as leis e instituições podem ser subvertidas. Não porque sejam ambíguas, mas simplesmente porque liberdade é aquilo que deve ser praticado.

PR: *Existem exemplos deste seu argumento no campo urbano? Ou exemplos nos quais os arquitetos tenham conseguido interferir de forma positiva neste sentido?*

MF: Até certo ponto, poderia lembrar Le Corbusier, que hoje é descrito como uma espécie de crypto-Stalinista, com uma ponta de crueldade que acho aliás dispensável. Creio que, na verdade, Le Corbusier era cheio de boas intenções e que o que ele realizou foi visando efeitos liberadores. Talvez os meios por ele propostos tenham sido, no final, menos liberadores do que ele supunha, mas, insisto, não existe nada na estrutura das coisas que garanta o exercício da liberdade. A garantia da liberdade é a liberdade.

PR: *Já que você não considera Le Corbusier um exemplo muito positivo, apesar de sua intenção liberadora, você poderia nos dar então um exemplo que você considere de sucesso?*

MF: Não. Isto não existe. Se alguém achasse um lugar, e talvez haja este lugar, onde a liberdade é realmente exercida, este alguém

BIBLIOTECA IPHAN NORONHA SANTOS

O modulor em relevo na unidade de habitação projetada por Le Corbusier em Marselha, 1956-58

iria descobrir que isto não se deve à ordem das coisas, mas, insisto, à prática da liberdade.

PR: *Isto significa que a arquitetura em si não pode resolver problemas sociais?*

MF: Somente quando as intenções liberadoras do arquiteto coincidem com a prática real do exercício da liberdade.

PR: *Então esta mesma arquitetura poderia servir para outros fins?*

MF: Claro. Vou dar um exemplo: o *Familistère* de Jean-Baptiste Godin em Guise (1859). A arquitetura de Godin foi claramente projetada para promover a liberdade das pessoas. Este era um caso no qual tornava-se aparente o poder de trabalbadores comuns através de sua participação no exercício do comércio. Este era um dado bastante importante e um instrumento de autonomia para o grupo de trabalhadores. Além disso, ninguém podia entrar ou sair sem ser visto por todos — o que é, geralmente, uma característica da arquitetura opressiva. Entretanto, esta característica torna-se opressiva somente quando as pessoas foram preparadas para usar sua própria presença para vigiar os demais. Imaginemos que fosse instalada neste espaço uma comunidade com práticas sexuais ilimitadas. Assim este espaço seria novamente um espaço de liberdade. Acho arbitrário portanto dissociar práticas efetivas de liberdade, práticas de relações sociais e a distribuição espacial na qual as pessoas se encontram. Se vistas separadamente, estas práticas tornam-se incompreensíveis. Cada uma delas só pode ser entendida através das outras.

PR: *E, como sempre, as pessoas vão em busca de esquemas utópicos para liberá-las ou para oprimi-las.*

MF: Os homens sempre sonharam com máquinas liberadoras. Mas estas máquinas, por definição, não existem. Isto não quer dizer que o exercício da liberdade seja completamente indiferente à distribuição espacial, mas isto só funciona quando existe uma certa convergência; no caso de divergência ou distorção imediatamente acontece o oposto do que se pretendia. As qualidades panópticas de Guise podem perfeitamente permitir que o espaço seja usado como uma prisão. Nada pode ser mais simples. É óbvio que o *Familistère* pode perfeitamente servir também como instrumento disciplinar ou mesmo como uma insuportável pressão sobre o grupo.

PR: *Então, mais uma vez, para você a intenção liberadora do arquiteto não é um fator determinante fundamental.*

MF: Nada é fundamental. E é isto que é interessante na análise das sociedades. Nada me irrita mais do que estas investigações — que são por definição metafísicas — sobre as estruturas do poder na sociedade ou sobre a auto-instituição de uma sociedade etc. Estes fenômenos não são fundamentais. Só existem relações recíprocas, e eternas defasagens entre determinadas intenções em relação a outras.

PR: *Você elegeu médicos, diretores de prisão, padres, juízes e psiquiatras como figuras-chave das configurações políticas que envolvem a dominação. Você colocaria arquitetos nesta lista?*

MF: Eu nunca pretendi descrever médicos e pessoas deste tipo como figuras de dominação, mas como pessoas através das quais o poder transita ou, melhor, como figuras importantes no campo das relações de poder. Como foi tão bem analisado por Erving Goffman, numa instituição psiquiátrica o paciente é colocado no interior de um campo complexo de relações de poder. Da mesma forma, o padre numa igreja católica (em igrejas protestantes existem certas diferenças) é um elemento importante na cadeia de relações de poder. O arquiteto, entretanto, não é uma figura deste tipo.

Na realidade, o arquiteto não tem poder sobre mim. Se eu quiser demolir ou alterar uma casa construída para mim, fazendo novos cômodos, uma chaminé etc, o arquiteto não terá nenhum controle sobre isto. Portanto, o arquiteto deve ser colocado em outra categoria — apesar disto não significar que ele seja estranho à organização, à implementação e a todas as técnicas de poder que são exercidas em uma sociedade. Eu diria que se deve tomá-lo em consideração — suas idéias, suas atitudes — da mesma forma que seus projetos, o que permite entender melhor as técnicas de poder aplicadas na arquitetura.

PR: *Recentemente, o "pós-modernismo" vem recebendo muita atenção nos círculos de arquitetura e filosofia. É evidente que as referências históricas e a linguagem desempenham um papel importante na episteme moderna. Neste debate, você parece certamente mais sensível ao historicismo e ao papel das referências históricas do que alguém como Habermas, por exemplo. Ora, esta questão vem sendo colocada na arquitetura pelos defensores do modernismo como um sinal da crise da civilização a partir do argumento de que, se abandonarmos a arquitetura moderna por uma volta frívola ao decorativo, estaremos de alguma maneira abandonando a própria civilização. Paralelamente, alguns pós-modernistas sustentam que as referências históricas por si só são significativas e atuam como uma proteção em face dos perigos de um mundo hiper-racionalizado.*

MF: Embora isto não responda à sua questão, eu diria: deve-se suspeitar de forma total e absoluta de qualquer coisa que alegue ser um retorno. O interesse rigoroso pela História é certamente uma das melhores defesas que existem contra o tema do retorno. Para mim, a história da loucura ou meus estudos sobre a prisão foram realizados daquela forma porque eu sabia com precisão que estava conduzindo uma análise histórica. Assim era possível criticar o presente mas impossível pensar, "vamos voltar aos velhos tempos nos quais os loucos no século XVII... ou, vamos voltar aos dias nos quais as prisões não eram os principais instrumentos... "

É exatamente a história que nos preserva deste tipo de ideologia do retorno.

PR: *Será também neste sentido que a oposição entre razão e história é inconsistente?*

MF: Sim. O problema de Habermas é sobretudo promover um modo de pensamento transcendental contra qualquer forma de historicismo. Eu sou de fato muito mais historicista e nietzscheano. Não creio que exista um uso próprio da história ou de uma análise intra-histórica — que é muito lúcida por sinal — que trabalhe precisamente contra a ideologia do retorno. Um bom estudo da arquitetura

camponesa na Europa, por exemplo, mostraria a total futilidade do desejo de voltar à pequena casa individual feita de sapê. A história, na realidade, nos protege contra o historicismo — contra um historicismo que recorre ao passado para resolver as questões do presente.

PR: *Isto nos lembra que a história sempre existe; que aqueles que querem suprimir qualquer referência ao passado estão cometendo um erro.*

MF: Claro.

PR: *Seus dois próximos livros lidam com a sexualidade entre os gregos e o primeiros cristãos. Existe alguma dimensão aquitetônica particular nas questões que você colocou nestes últimos trabalhos?*

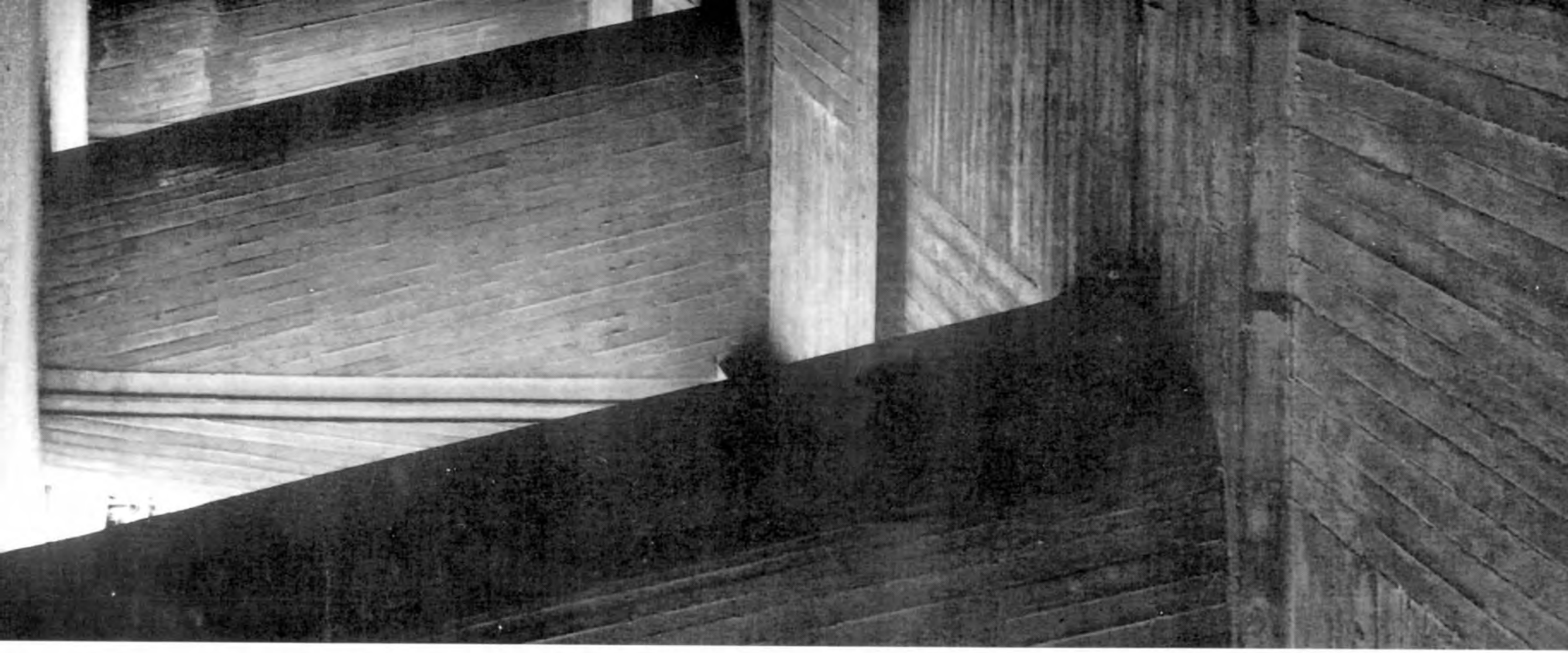
MF: Acho que não. Mas é interessante observar que na Roma Imperial haviam bordéis, quarteirões de prazer, áreas criminais etc. E havia também uma espécie de lugares de prazer **quase-públicos**: os banhos e as termas. Os banhos foram espaços importantes de prazer e de encontro e, pouco a pouco, foram desaparecendo na Europa. Embora raramente se falasse sobre isto, na Idade Média os banhos eram locais de encontro entre homens e mulheres, hem como entre homens e homens e mulheres e mulheres. O que era referido e condenado -bem como praticado — eram os encontros entre homens e mulheres que desapareceram no decorrer dos séculos XVI e XVII.

PR: *Mas no mundo arábico isto continua.*

MF: Sim, mas na França acabou definitivamente. No século XIX, ainda existia, como pode ser visto nos *Elefantes do Paraíso*, uma obra absolutamente correta do ponto de vista histórico. Há uma passagem na qual se vê que um dos personagens, Lecenaire, era — e ninguém jamais mencionou isto — um cafetão asqueroso que usava jovens para atrair homens mais velhos e chantageá-los. Foi preciso usar de toda a ingenuidade e toda a anti-homossexualidade dos surrealistas para conseguir que este fato fosse minimizado. Desde então, os banhos continuaram a existir como um lugar de encontros homossexuais. Os banhos entretanto já foram uma espécie de catedral do prazer e coração da cidade, um lugar onde pessoas podiam ir quantas vezes quizessem, onde caminhavam, escolhiam-se, encontravam-se, tinham seus prazeres, comiam, hebiam e conversavam.

PR: *Então o sexo não era separado de outros prazeres. Estava inscrito no centro da cidade. Era público e servia a um propósito...*

MF: A sexualidade era obviamente considerada um prazer social para gregos e romanos. O que é interessante sobre a homossexualidade masculina hoje é que as relações sexuais são imediatamente traduzidas em relações sociais e as relações sociais são entendidas como relações sexuais. Para os gregos e para os romanos, ainda que de maneiras deferentes, as relações sexuais eram localizadas no contexto das relações sociais no sentido mais amplo do termo. Os banhos eram lugares de socialização que incluíam também relações sexuais. Pode-se assim comparar diretamente o hanho ao bordel. O bordel é de fato um lugar, e uma arquitetura, de prazer. Uma forma interessantíssima de socialização que foi estudada por Alain Corbin



O pilotis na unidade de habitação projetada por Le Corbusier em Marselha, 1947-52

em *Les Filles des Noces*. Os homens da cidade se encontravam no bordel; estavam ligados uns aos outros pelo fato de que as mesmas mulheres passavam por suas mãos e de que as mesmas doenças e infecções eram comuns a todos. Entretanto, a socialização dos banhos como existia entre os anciãos — uma com nova forma talvez pudesse voltar a existir — era completamente diferente da socialização do bordel.

PR: *Hoje já temos muitos estudos sobre a arquitetura disciplinar. O que existe sobre arquitetura confessional — o tipo de arquitetura que poderia ser associada com a tecnologia confessional?*

MF: Você está falando da arquitetura religiosa? Esta, acho que também foi estudada. Já foi colocado, por exemplo, o problema do mosteiro enquanto xenofobia. Verificou-se neste caso as formas nas quais se regulou a vida em comum; a regulação do sono, da alimentação, da prece, do espaço de cada indivíduo nisto tudo, das próprias celas. Percebe-se que tudo isto foi programado desde os tempos mais remotos.

PR: *Numa tecnologia de poder, confessional e oposta à disciplinar, o espaço parece também representar um papel central.*

MF: É claro. O espaço é fundamental em qualquer forma de vida comunitária, em qualquer exercício de poder. Lembro-me de ter sido convidado em 1966 por um grupo de arquitetos para fazer um estudo de espaço, de algo que naquele tempo chamei de "heterotopias", isto é, os espaços singulares existentes em certos espaços sociais cujas funções respectivas são diversificadas ou mesmo opostas. Alguns arquitetos trabalharam comigo nisto e no final alguém tomou a palavra — um psicólogo sartreano — e me atacou dizendo que o **espaço** é reacionário e capitalista mas que a **história** e seu **vir a ser** são revolucionários. Este discurso absurdo não era muito raro naquele tempo. Hoje, todos ririam deste argumento, mas não naquela época.

PR: *A análise dos arquitetos de um prédio institucional, como um hospital ou uma escola, no que diz respeito às suas funções disciplinares, tende a focalizar primeiramente as paredes. Afinal é o que eles desenham. Entretanto, o seu enfoque é talvez mais ligado ao espaço do que propriamente à arquitetura, de modo que as paredes físicas representam apenas um dos aspectos da instituição. Como você caracterizaria estas duas abordagens, a primeira a partir do prédio em si, a segunda a partir do espaço?*

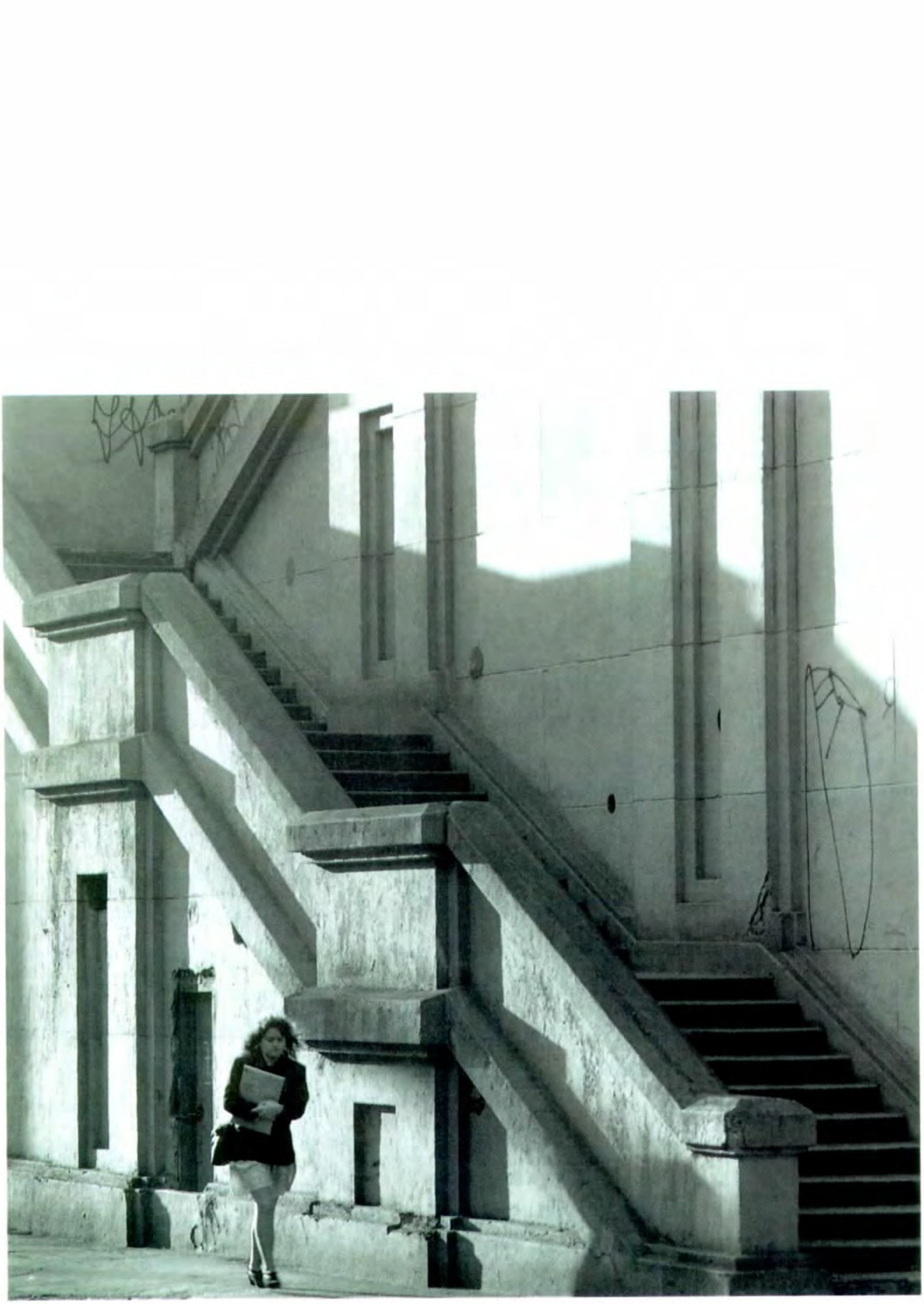
MF: Acho que há uma diferença no método e na abordagem. É verdade que para mim, numa análise muito vaga do que fui capaz de fazer, a arquitetura é apenas um elemento de suporte para garantir uma certa alocação de pessoas no espaço, **uma canalização** de sua circulação, assim como a codificação de suas relações recíprocas. Assim, a arquitetura não é apenas considerada como um elemento no espaço mas é especialmente pensada como uma imersão no campo das relações sociais, onde evidencia certos efeitos específicos.

Por exemplo, sei que há um historiador que está conduzindo interessantes estudos de arqueologia na Idade Média, nos quais ele levanta o problema da arquitetura, em relação

especificamente às chaminés e mostra que, a partir de um certo momento, foi possível construir uma chaminé dentro de casa — uma chaminé com lareira e não apenas, como se fazia, um espaço aberto ou uma chaminé fora da casa. A partir daquele momento, tudo mudou e as relações entre os indivíduos tornaram-se possíveis. Tudo isto é extremamente interessante, mas a conclusão apresentada por ele parece ser a de que a história das idéias e do pensamento é inútil.

O que é de fato interessante é que as duas são rigorosamente inseparáveis. Por que as pessoas lutam para descobrir como colocar uma chaminé dentro de casa? Ou por que puseram suas técnicas a serviço disto? É freqüente na história das técnicas que levem-se anos ou mesmo séculos para implementá-las. É certo, e de capital importância, perceber que esta técnica teve influência na formação de novas relações humanas, mas é impossível admitir que esta mesma técnica tenha se desenvolvido e tenha sido implantada caso não estivesse ocorrendo nos processos e estratégias das relações humanas algo que apontasse naquela direção. O que é sempre interessante é a interconexão, jamais a primazia de alguma coisa sobre outra, pois esta, afirmo, nunca tem nenhum sentido. ■

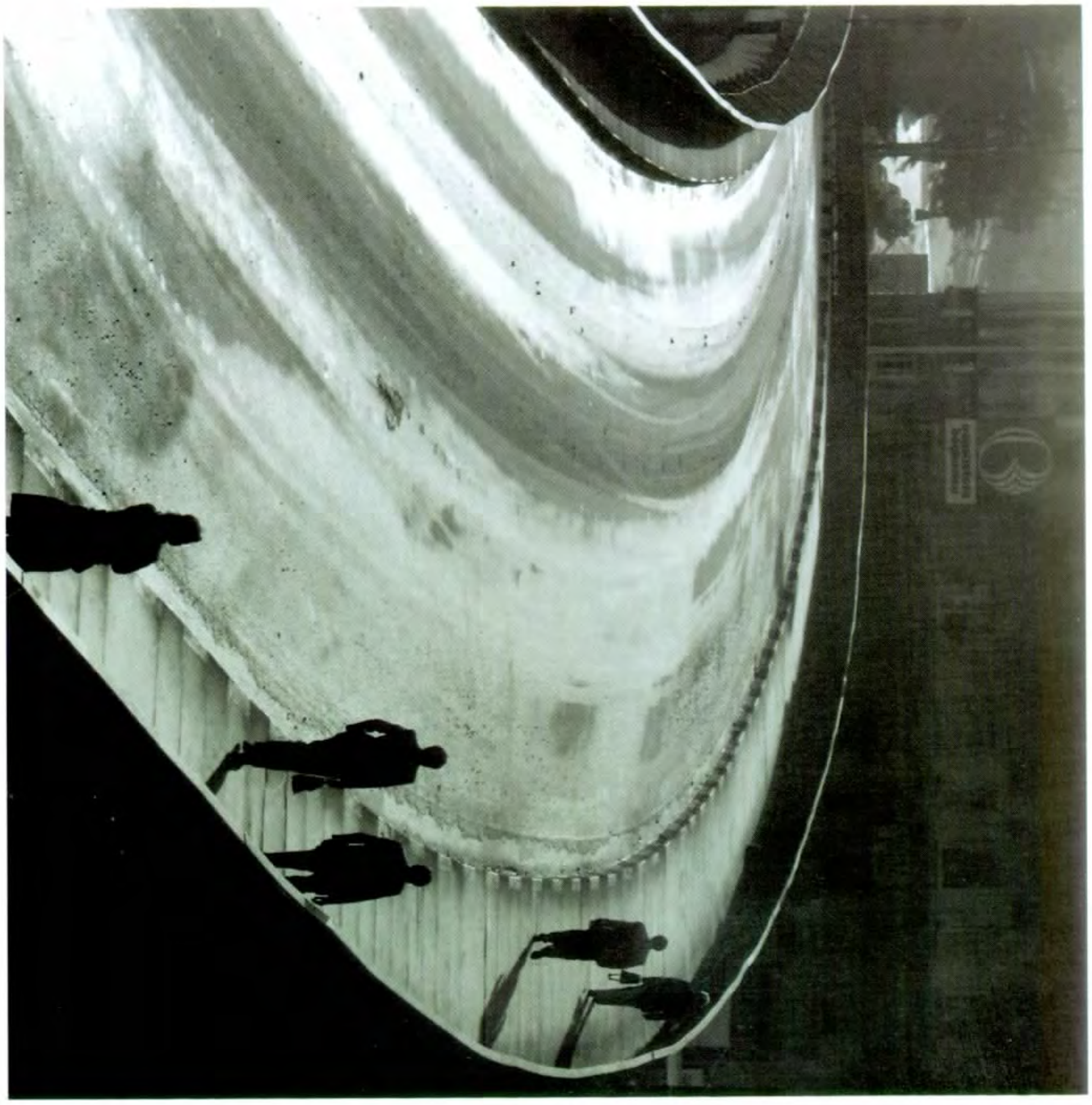
Publicado em *The Cultural Studies Reader*, London, Routledge, 1993



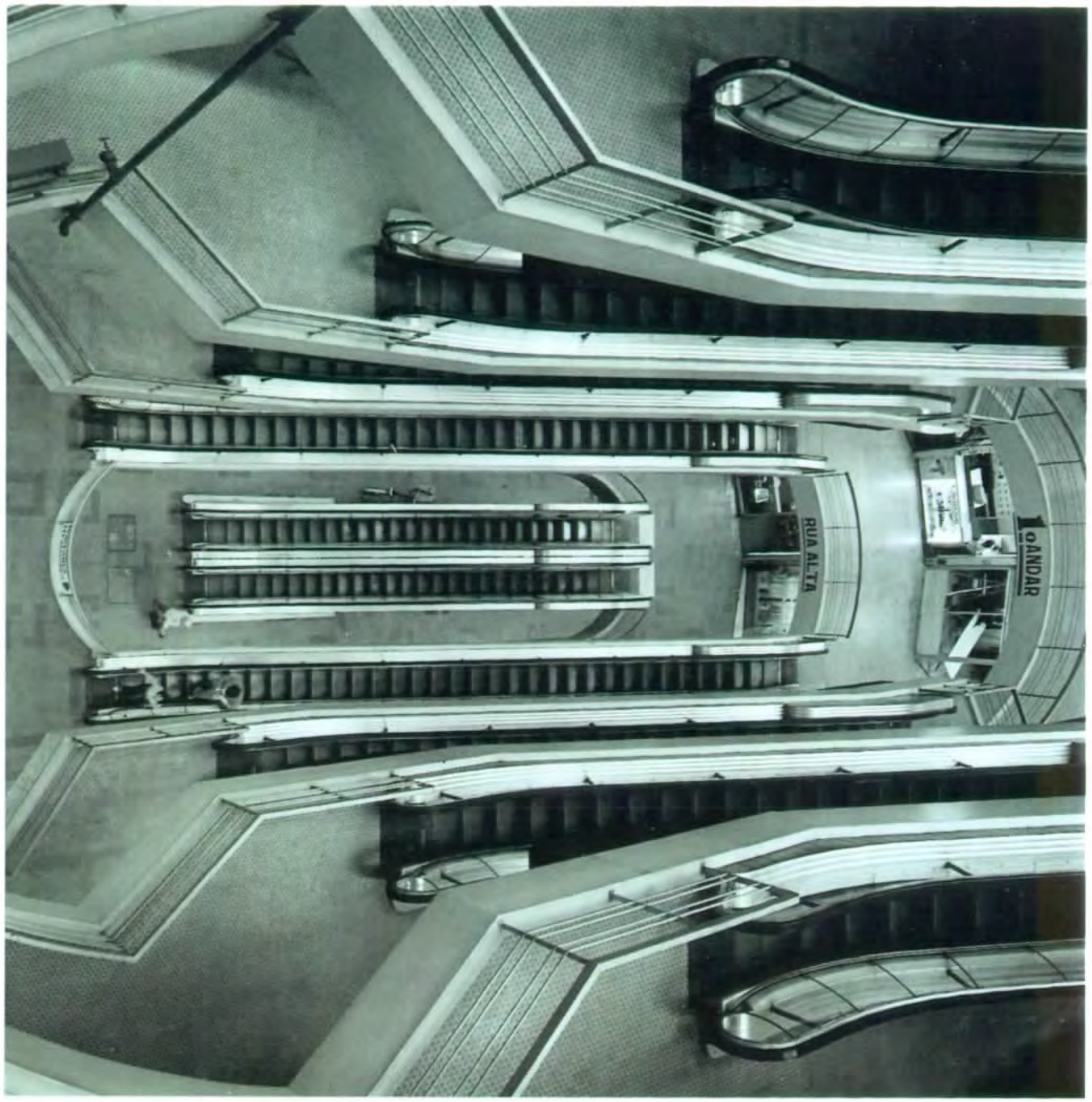
Cristiano Mascaro

LUZ E ARQUITETURA

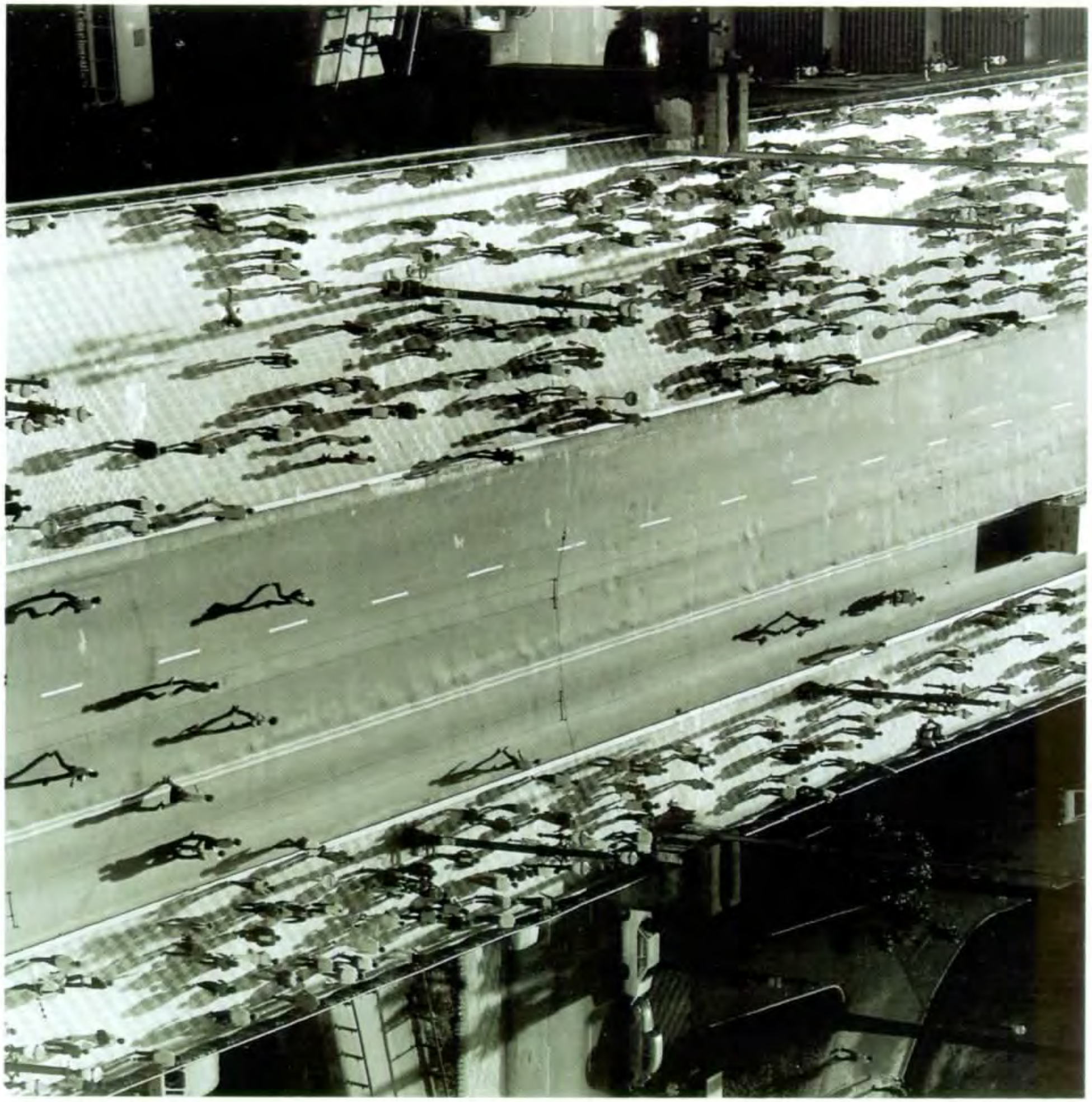







RUA ALTA
1º ANDAR









Lena Bergstein

DESCONSTRUÇÃO NÃO É UMA METÁFORA ARQUITETÔNICA

Como plantas transparentes superpostas numa mesa de trabalho, estão as linhas escritas do texto de Jacques Derrida, *Khora*, e os projetos e rascunhos de um grupo de arquitetos liderados por Bernard Tschumi e Peter Eisenman. Juntos vão estabelecer um programa para o projeto de um parque de ciências, tecnologia e lazer na região parisiense de Porte de la Villette.

Khora é uma ficção de Jacques Derrida sobre o *Timeu* de Platão. Um estudo sobre a questão do lugar, dos lugares políticos e de uma política dos lugares. Fala de espaço e de espaçamento, do universo e de Desconstrução.

Os arquitetos analisam o texto. Jacques Derrida desenha em uma das plantas um instrumento musical, uma lira, que vai se tornar a figura e a moldura do projeto do parque, assim como o contorno inicial da história de uma colaboração (*Choral Works*) que se desenvolverá através da tessitura de textos filosóficos e de projetos arquitetônicos.

Grâce à une seconde fiction graphique
on sortira de la première graphé

Pensar arquitetura e filosofia no interior da arquitetura será ajudar a arquitetura, através da mediação de um outro, estrangeiro e cúmplice, a repensar suas próprias questões, romper seus limites, questionar seus alicerces e suas fundações. Um discurso de Desconstrução em arquitetura vai servir como instrumentação para se pensar criticamente certos pressupostos básicos da prática disciplinar, longamente aceitos como verdades inquestionáveis, significados únicos em hierarquias excludentes. Vai tentar modificar uma maneira fundamental de compreender e visualizar arquitetura, desestabilizando noções de simetria, síntese, proporção e harmonia.

Desconstrução em arquitetura não é um estímulo nem um método, não é um pós nem um pré, não demarca nenhuma moldura pois é a diferença de um contexto para o outro; é, antes, uma atividade aberta, uma crítica contínua que trabalha no deslocamento do sentido e na possibilidade de inscrições de novos significados.

O projeto do Parque de la Villette tinha uma meta específica: provar que era possível construir uma complexa organização arquitetônica não retornando a regras tradicionais de composição, hierarquia e ordem. Produzir um conceito de parque para o ano 2001, um complexo que teria de dar conta de uma sociedade marcada por tensões e incertezas, pelos movimentos das minorias, por um estilhaçamento dos modelos políticos, sociais e culturais.

Manfredo Tafuri, téorico da arquitetura, afirma: "movimentos étnicos ameaçam desmembrar o mundo em uma série de pequenas cidades feudais umas contra as outras. O historiador assiste a esses embates e não pode intervir. Sabe, porém, que não existe nenhuma possibilidade de voltar a se enraizar, de ser cidadão de uma pólis que não existe mais".

Jacques Derrida, escrevendo ao arquiteto Peter Eisenman, lembra da necessidade de falarmos mais das relações entre a arquitetura de nossos dias e a pobreza, das relações entre a arquitetura e o capital, a arquitetura e a guerra; falarmos mais daquilo mesmo que vem sem que possamos perceber, das habitações populares, dos sem abrigo, dos sem domicílio fixo e dos sem terra.

O projeto do parque teria que considerar também uma completa indefinição nas fronteiras dos diferentes territórios do conhecimento. Os limites em todos os campos disciplinares estão sendo redesenhados e estamos vivendo um universo dinâmico, indivisível, no qual as partes são essencialmente interrelacionadas e podem ser compreendidas como um processo cósmico. A microeletrônica, em particular, com as revoluções que trouxe para os campos da comunicação e da informação, produz um impacto ainda não totalmente mediado para nosso universo intelectual. Vivenciamos a aventura de um desconbecido do qual já fazemos parte.

Tafuri afirma, enfático: "se a arquitetura está inquieta, deve multiplicar suas inquietudes; se existem contradições, torná-las ainda mais evidentes e complexas". Mas como essas questões abrirão espaço e terão um lugar em arquitetura?

le modèle structural d'une logique autre que ne serait pas celle de la binarité, du oui ou non, une logique autre que la logique du logos

Livrar a arquitetura de suas finalidades e funções, de seu contrato sem data com as noções de habitação, moradia e abrigo tornou-se um objetivo necessário. Arquitetos perceberam que ao se apropriarem de um discurso filosófico de Desconstrução poderiam desestabilizar estes conceitos. Derrida fala de uma suplementaridade arquitetônica, um movimento de "différance", entre e dentro dos conceitos, que abririam possibilidades novas e inventivas.

Em linhas gerais, Desconstrução é uma operação filosófica que começou a questionar as estruturas binárias de oposição da metafísica ocidental, a begemonia de um conceito em relação a outro. Passou a mostrar como esses conceitos, inteligível e sensível, natureza e cultura, teoria e prática, forma e conteúdo, conceito e metáfora, estavam inscritos numa estrutura hierárquica que privilegiava sempre um dos termos do par e o colocava numa posição de soberania.

Uma leitura desconstrutora começa por analisar esses pares e perceber como a existência do termo segundo ou subordinado é igualmente importante para o conjunto, sendo este mesmo termo subordinado o que vai criar a condição de possibilidade para todo o sistema.

No passo seguinte, Jacques Derrida demonstra como esse conjunto pode ser desfeito de dentro e através de uma lógica da suplementaridade, onde cada termo vai se constituir a partir do traço nele deixado pelos

outros elementos da cadeia ou do sistema uma malha de traços, um tecido de diferenças. Cada termo se anunciará através de um movimento de "différance" — neologismo criado por Derrida (de *différence*) e que pode ser articulado como: a) não ser igual, se diferente; b) retardar e adiar; e c) dispersar e espalhar. A "différance" seria, pois, o movimento do jogo que produz as diferenças, os efeitos de diferença.

Através dessa instrumentação os arquitetos começaram a trabalhar os pares conceituais da arquitetura como forma e função, estrutura e decoração, figuração e abstração, espaço e forma, usufruindo da liberdade de explorar essas categorias de dentro e nas entrelinhas, não mais para pensar em termos disso e daquilo, mas uma exploração do espaço entre, da margem, do limite, da borda. A necessária tensão do entre, a necessidade de explorar esta tensão.

Explorar os conceitos por dentro, como diz Tafuri, é ser um cirurgião e não um mágico, abrir cirurgicamente para ver o que ficou recalcado e reprimido quando esses conceitos se estabeleceram como verdades hegemônicas. O corte cirúrgico revela o que a história deles se encarregou de reprimir, o que quis deixar à sombra e porque quis deixar à sombra. Esse trabalho, porém, deve ser feito através da própria utilização dos conceitos que se quer desestabilizar: trabalhar com eles como um modo de neutralizá-los, reinscrevê-los de forma diferente.

Um dos principais estratagemas da Desconstrução, sua necessidade, é contaminar a arquitetura, colocá-la em comunicação com outras artes, com a filosofia, a psicanálise, a literatura, as artes plásticas, explorando a possibilidade de enxertar um campo no outro, desalojando assim um e outro. Um pensamento desconstrutor deverá ser sempre plural, multivalente, reinscrevendo uma multiplicidade de vozes, de gestos, estilos, tons e tintas.

Bernard Tschumi em 1976-1978 projeta "Joyce's Garden", um jardim elaborado a partir do texto de *Finnegans' Wake*; um exemplo de superposição de dois textos heterogêneos, o arquitetônico e o literário. *Khora*, de Derrida, é o texto que orienta Tschumi na elaboração do projeto do Parque de la Villette (1982), como também a Peter Eisenman no projeto Guardiola House, uma casa na costa da Espanha (1988).

Mas a arquitetura também cria diálogos com outros campos. No Bio-Centrum de Frankfurt, Peter Eisenman estabelece uma analogia entre um processo biológico e um processo arquitetônico: primeiro interpreta o processo biológico do DNA (resultado da ação dos três processos básicos pelos quais o DNA cria proteínas), como uma formulação geométrica; depois transpõe esse processo para termos arquiteturais. O resultado final do plano do Bio-Centrum é um projeto suspenso entre os processos arquitetônico e biológico.

Coop Himmelblau decompõe o volume arquitetônico homogêneo de uma fábrica de cartonagem, Funderwerck 3, (1988-1989), em um grande número de elementos escultóricos. Cria com o papelão, através de um jogo de dobraduras, formas em V, em W, em zig-zag, que no projeto se transformarão em portas, tetos, passagens, entradas. Estabelece desta



maneira não só um diálogo entre o formal e o programático, como também entre arquitetura e escultura.

Elle annonce une pensée sans la promettre

Arquitetos preocupados com essas questões começaram a projetar mantendo cuidadosamente as relações de conflito (tanto com o entorno quanto no próprio programa do projeto), rejeitando síntese, totalidade e harmonia, em favor das noções de dissociação, fragmentação, pulverização; rejeitando o tradicional paradigma "função determina forma", em favor de noções de superposição, justaposição e permutação. Começaram a explorar a noção de projeto inacabado, incompleto, com fronteiras nunca completamente demarcadas e definidas. Em nenhum momento uma parte se tornará uma síntese ou uma totalidade; cada parte levará a uma outra parte; cada fragmento reenviará a um outro fragmento. Toda construção um pouco fora de equilíbrio, construída sempre com traços de outras construções.

Daniel Liebskind diz que, em seu projeto de extensão do Museu de Berlim, "a fragmentação e o estilhaçamento marcam a coerência do conjunto".

O projeto do Parque de la Villette pode ser visto como um encorajamento do conflito entre a síntese, da fragmentação sobre a unidade, da loucura e jogo sobre arrumação cuidadosa. Tenta deslocar e desregular o sentido rejeitando o repertório simbólico humanista.

Hoje em dia o termo parque perdeu seu sentido universal e não mais se refere a um sentido absoluto, inquestionável e ideal.
La Villette tinha que ser um termo em constante produção, sem significado fixo, irresoluto pela multiplicidade de significados que vai inscrever. Ênfase foi dada à fragmentação e à combinação, que iriam detonar forças dissociativas que se expandiriam por todo o sistema arquitetural, explodindo limites enquanto sugeriam novas definições. Como exemplo, a criação de três sistemas autônomos, de pontos (Les Follies), linhas (os caminhos) e planos (divisão dos espaços) com atividades totalmente diferentes e que, ao se justaporem, poderiam gerar novas e originais configurações (e novas atividades). A superposição de três estruturas coerentes não resultaria numa megaestrutura coerente — como um excesso de racionalidade não é racional — mas em algo indeciso, aberto, que se revelará o oposto de uma totalidade.

O que nós procuramos, diz Bernard Tschumi, foi tentar ampliar a intensidade de relações entre as atividades, confrontando-as e atomizando-as. Foi sobre a noção de combinação que mais insistimos, tanto no nível arquitetural quanto programático. Um programa deslizando de uma forma para outra e dessa maneira se transformando.

Molduras hierárquicas tradicionais não correspondem mais à realidade atual, que se afirmaria antes por "assemblages", fragmentação, loucura, uma contrapartida contemporânea de noções históricas como unidade e estabilidade. Desintegração psicológica e simbólica como contraponto à harmonia e organização. O ponto de referência não é o centro, mas a periferia, a margem, o não-lugar, onde o urbano se encontra ainda como um vir a ser.

Peter Eisenman escreve da impossibilidade de uma arquitetura conter um pensamento utópico, da necessidade da afirmação do não-lugar, do deslocamento, de uma condição nômade. Uma arquitetura inscrita entre o lugar e o não-lugar, entre um **topos** e uma **a-topia**, onde o habitável contenha o inabitável, o lugar o não-lugar. Inscrever o deslocamento no interior do que se aloja, uma ausência no interior da presença, um espaçamento como indicador de um "de fora", de uma abertura à alteridade e exterioridade.

Guardiola House é o projeto de Peter Eisenman mais marcado pelo texto *Khora*. Acompanha o movimento formal e temático do texto, deslizando entre o lógico e o irracional, entre a forma e o espaço, quebra a noção de figura e moldura pois é figura e moldura ao mesmo tempo. O projeto da casa explora um sistema de molduras em L que se interrelacionam em três planos distintos, dando a impressão de estarem sempre se articulando e desarticulando, se movimentando, enfatizando assim o suave movimento da colina sobre a qual está construída.

On ne recommencera pas au commencement"
"Il faut aller plus loin, reprendre tout ce
qu'on avait pu considérer jusqu'ici comme origine,
revenir en deçà des principes élémentaires

Livrar a arquitetura de suas finalidades e funções não é ir em busca de algo original e primeiro. Desconstruir valores de uso, beleza e estrutura não é para se construir algo feio e sem utilidade, não é destruir o que já existe para se começar de novo em um terreno virgem e puro, não é um retorno nem uma rejeição do passado.

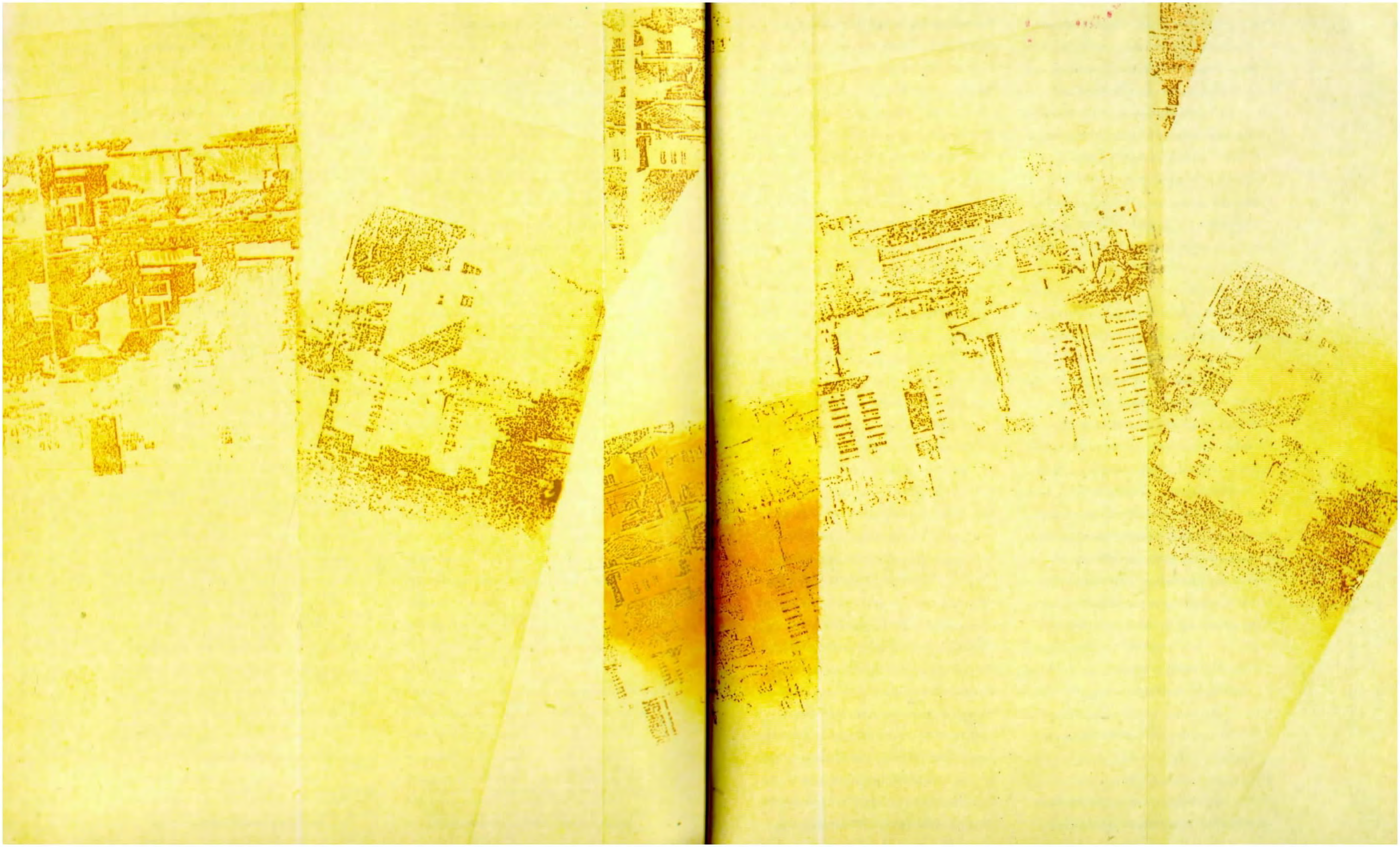
Desconstrução em arquitetura deve ser uma reinscrição que envolverá respeito pela tradição e pela memória, uma reinscrição onde "os arquivos devem ser legíveis", como marcas da história, uma memória em transformação, um processo em direção a algo novo. Construções como volumes de pedra para serem decifrados, ruínas e monumentos.

Gordon Matta-Clarck, escultor e arquiteto, sempre teve uma aproximação especial e sensível a esta questão: utilizou construções pré-existentes para inserir fragmentos ilógicos, incisões escultóricas, fendas e falhas, mudando completamente nossa percepção em relação a uso e função. Emprega indeterminação como matéria-prima de suas intervenções e desmembramentos. Um trabalho arqueológico onde diversos extratos e tempos são visíveis.

Frank Gehry é influenciado por Matta-Clarck quando faz intervenções construtivistas na sua própria casa, um típico bangalô californiano. Utilizou um corrugado metálico explorando dobras e ângulos, formas plenas e vazadas.

les scènes s'emboîtent dans une série de
réceptacles sans fin et sans fond",
"chaque récit est donc le réceptacle d'un autre récit

Impressões e reimpressões de um outro período histórico, o Construtivismo russo, se refletem e vêm influenciar os projetos dos arquitetos que estão trabalhando com Desconstrução. Como duas malhas que, ao se superporem, se abrem estruturalmente para novas especulações.



O movimento Construtivista, ou a vanguarda russa, tem suas raízes no começo do século, nos precursores da lingüística estruturalista, nos círculos literários em torno de Vladimir Mayakovsky, na arte e na arquitetura. Contém dois movimentos que se somam e se opõem: de um lado, os Suprematistas liderados por Kasimir Malevich, buscando a pureza absoluta da forma; um espaço em quatro dimensões no qual se integram percepção, significado e tempo; a suprema abstração. De outro lado, os Construtivistas propriamente ditos, liderados por Vladimir Tatlin, explorando a concretude da matéria e dos materiais, um espaço real com medidas e dimensões.

Podemos entender também essa subdivisão através das duas palavras que a língua russa tem para **construção**: *stroitel'stvo*, que é construção no sentido material, construção física de um prédio, canteiro de obras; e *konstruktsiia*, construção lingüística, formal e intelectual, organização e estruturação do pensamento, formulação intelectual levada ao extremo. Se o termo Construtivismo vem de *konstruktsiia*, é na interação dos dois significados que o movimento ganha sua força e importância.

O movimento também explorou as relações com a poesia, a literatura, a lingüística, a arte e a matemática usando uma textura complexa onde o ser humano se apresenta em todas as suas possíveis dimensões. Vladimir Tatlin trahalhava com o poeta Velimir Khlebnikov; o crítico literário Shklovsky adorava expressar relações semânticas e estruturais em formulações quase matemáticas.

Talvez em nenhum outro momento tenha sido criado um repertório formal, plástico e geométrico, para a arte, a arquitetura e o *design*, de tal magnitude. Uma gramática, um léxico e uma sintaxe, de linhas, planos, superfícies, massas e volumes, um trabalho de laboratório de extremo rigor, a partir do qual qualquer ficção seria possível.

El Lissitzky, Iakov Chernikov e Ivan Leonidov, arquitetos, artistas e teóricos da arquitetura, reconheceram as diferenças entre esses dois movimentos filosóficos e formais como um conjunto positivo de polaridade e, nesse espaço, entre Construtivistas e Suprematistas, inscreveram seus trabalhos.

Lissitzky trabalhava com a noção do *proun*, meio caminho entre a arquitetura e a pintura, entrelinha dos universos espiritual e material. Iacov Chernikov, um dos grandes teóricos da linguagem formal do modernismo, criava instalações sobre papel, incríveis desenhos e pinturas de conjuntos arquitetônicos. Leonidov, além de ser quem mais integra no seu trabalho as noções Suprematistas e Construtivistas, é quem fornece o maior número de paradigmas através de seus estudos de estrutura e cor.

Bernard Tschumi faz uma releitura do vocabulário formal de Lissitzky e Chernikov; usa uma linguagem hiperconstrutiva articulada na relação entre as diversas partes e escolhe uma superposição de pontos, linhas e planos, como modo de ordenar os espaços no projeto do Parque de la Villette.

Zoé Zenghellis homenageia Nikolai Suetin e Ilya Chasnnik, continuadores de Malevich, em grandes pinturas com motivos arquitetônicos. Rem Koolhass viaja à Rússia para ver in loco os

desenhos de Leonidov. Zaha Hadid e o grupo OMA (Office for Metropolitan Architecture) são também influenciados pelas ficções arquitetônicas de Leonidov.

A referência à vanguarda russa recupera o sentido de utilização de montagens geométricas; composições com pontos, linhas e planos; uso de formas unitárias como o cone, a pirâmide, o espiral; o trabalho com superposições, permutações e justaposições em jogos de transparências e reflexos.

O que gera perplexidade é como, no final dos anos 20, os Construtivistas perceberam as grandes mudanças que estavam para acontecer e questionaram suas implicações numa linguagem muito similar à de nossos dias.

Quando os arquitetos constrntivistas começam a projetar, já estavam dando forma às inquietações delineadas anos antes por teóricos como Mikhail Okhitovich, que afirmava que a distância seria medida pelo tempo; como também falava de um complexo que não poderia mais ser chamado de **cidade**, mas sim de um **processo** ao qual daria o nome de Desurbanização e que se caracterizaria tanto por um movimento de força centrífuga quanto por um movimento de repulsão.

Recém iniciada a era da máquina, já James Jeans (1930) declarava que o mundo se parecia mais com um grande pensamento do que com uma grande máquina.

O urbanista Vladimir Seminovo declarava: "Temos que escolher novos caminhos no sentido mais amplo da arquitetura, uma construção criativa (*stroitel'stvo*) onde lógica, formas de vida, atividades comunitárias, todos os aspectos da vida de um cidadão terão que ser levados em conta. Antes da Revolução não tínhamos idéia nem dessa complexidade nem dessa responsabilidade".

Elle n'est" rien d'autre que la somme ou le procès de ce qui vient s'inscrire "sur" elle, à son sujet, à même son sujet, mais elle n'est pas le sujet...

Ecos e referências ficam mais explícitos quando, em 1988, os arquitetos Phillip Johnson e Peter Eisenman organizam uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Arquitetura Desconstrutivista, da qual fazem parte Rem Koolhass, Zaha Hadid, Zoé Zenghellis, Frank Gehry, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Daniel Liebskind e Coop Himmelblau.

O desejo de transformar essas questões numa malha trançada de períodos históricos distintos significa uma tentativa de entender melhor nossos dias e a nós mesmos, perceber o mundo, como Werner Heisenberg, uma teia complicada, um tecido de acontecimentos onde conexões das mais diferentes se alternam, se justapõem e se combinam e só assim determinam a textura do todo.

Tecer uma malha de conjecturas e opiniões é, também, não desejar mais coabitar com afirmações categóricas e marcos referenciais sólidos, mas deixar todo questionamento ser permeado por nuances e meios-tons, por uma inquietude e uma suspeita.

Son nom n'est pas um mot juste

O evento do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque expõe um segmento fértil da

arquitetura, traz referências e homenagens importantes, mas também traz um alerta.

Por um lado, mostra uma arquitetura que se constrói como uma prática aberta, plural, marcada pelo diálogo com a arte, a literatura, a filosofia, a psicanálise; uma arquitetura preocupada com os problemas à sua volta, estabelecendo, como diz Calvino, "uma sintonia com o mundo entorno, uma consciência ao mesmo tempo individualizada e socializada". Uma arquitetura que não é cínica, nem totalitária, nem utópica e que sublinha com humor o formal e o espacial, o sério e o lúdico, a forma e o conteúdo.

Na sua contramão, porém, a exposição provoca uma clarificação, a criação de um modelo e de um movimento, de um ismo. Isto seria um equívoco, pois esta arquitetura é importante pela inquietação que provoca, por ser ela própria inquietação. Desconstrução é um evento que "não espera a deliberação, consciência ou organização da modernidade", é irredutível a categorias e classificações. Desconstrução acontece em Platão, acontece em Derrida, acontece na física atômica. É Fritjof Capra que nos lembra da impossibilidade de ser mantida a aguda divisão cartesiana entre matéria e pensamento, entre quem observa e quem é observado. Não podemos mais falar da natureza, diz Capra, sem estarmos ao mesmo tempo falando de nós.

Desconstrução acontece. Lá onde ela se inscreve, um lugar sem lugar, espaço entre o mar e a areia, arquivo do movimento do mar sobre a areia, uma fronteira apagada, um resíduo, um sussurro. ■

BIBLIOGRAFIA

1. DERRIDA, Jacques. *KHORA*. Paris: Galilèc, 1993.

2. BENJAMIN, Andrew. Derrida, Architecture and Philosophy. In: *Deconstruction, Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1989.

3. DERRIDA, Jacques. In Discussion with Christopher Norris (entrevista). In: *Deconstruction Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1989.

4. DERRIDA, Jacques. Fifty-Two Aphorisms for a Foreword. In: *Deconstruction Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1989.

5. COOKE, Catherine. Russian Precursors; The Development of the Construtivist Architects' Design Method. In: *Deconstruction Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1989.

6. EISENMAN, Peter. Blue Line Text; In Trails of Grotextes. In: *Deconstruction Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1989.

7. TSCHUMI, Bernard. Parc de la Villette. In: *Deconstruction Omnibus Volume*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1989.

8. SANTIAGO, Silviano (supervisão). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

9. JÁUREGUI, Jorge Maria. Arquitetura e Filosofia da Desconstrução. *Arquitetura e Urbanismo 36*.

10. TAFURI, Manfredo (entrevista). *Arquitetura e Urbanismo 48*.

11. DERRIDA, Jacques. Barbaries et Papiers de Verre. *Rue Descartes 10*, Modernités Esthétiques, Paris, Albin-Michel, 1994.

12. LESNIKOWSKI, Wojciech. *The New French Architecture*. Nova Iorque: Rizzoli International Publication, 1990.

13. MC GUIRK, Bernard. Free-play of Fore-play: chronicle. In: MARQUES, Gabriel Garcia, *New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Beatriz Sarlo

ARLT

CIDADE REAL, CIDADE IMAGINÁRIA, CIDADE REFORMADA

TRADUÇÃO DE MAURICIO SANTANA DIAS

Cada época exige sua própria forma.
Nossa missão é dar ao nosso novo mundo
uma nova forma com meios modernos.
Porém, nosso conhecimento do passado é
uma carga que pesa em nossos ombros:
a consolidação sem reservas do tempo
presente pressupõe a negação desapiedada
do passado.

Hannes Meyer[1]

O VAZIO DA HISTÓRIA

O que é possível ver? Como se vê e por que se vê o que se diz ver? No final dos anos 20 e começo dos 30, dois estrangeiros, Le Corbusier e Wladimir Acosta, e um argentino, Roberto Arlt, olham Buenos Aires. Para os três, a visão e a crítica são momentos inseparáveis porque, cada qual a seu modo, todos eles elaboram sobre o presente um julgamento que se desdobra até as hipóteses sobre o futuro: a visão é programática nos arquitetos Le Corbusier e Acosta, bem como no mundo ficcional das novelas arltianas. Como conseqüência, o programa condiciona uma lógica do olhar que jamais se desloca desatentamente sobre os objetos e os espaços de uma cidade como Buenos Aires: olhar obsessivo, uma vez que põe em foco o que se quer ver, mas também olhar que não pretende produzir um inventário realista do visível.

É verdade, os olhares destes três homens ignoram o deslocamento tranqüilo pelo espaço da cidade, conservam pouco do ócio do *flâneur* ou do viajante para se tornarem visões produtivas de configurações estéticas ou urbanas ideais. Elas definem e ao mesmo tempo surgem de um aparato ótico que classifica as imagens[2], organizando-as num espaço intelectual distinto do espaço físico onde a cidade empírica — decomposta e recomposta pelas transformações que nela intervêm desde o início do século — é o suporte sobre o qual se imprime uma cidade imaginada, a cidade futura: ali, o presente será reparado pela imaginação urbana (no caso de Arlt), pela reconfiguração (no de Le Corbusier), pelos novos edifícios (no de Acosta). Trata-se de denunciar Buenos Aires no mesmo momento em que ela é percebida: neste sentido, a visão renuncia (em diversos níveis) tanto à neutralidade quanto ao acomodamento reconciliado com o presente.

Le Corbusier, Acosta e Arlt partilham uma característica: por motivos distintos, diante de

Buenos Aires nenhum deles tem o sentimento da nostalgia, porque nenhum deles aceita a história desta cidade como um quadro estático de condições[3], nem muito menos como seu limite. A cidade não é vista em relação com o passado, mas sim com a natureza e a sociedade: os pontos articuladores da visão que enquadra Buenos Aires são as promessas da paisagem ou o seu abandono, as marcas da sociedade ou seus obstáculos. E, fundamentalmente, a imaginação do futuro, para a qual o presente é um rascunho ou fundo cenográfico. Este vazio de história coincide com uma hipótese européia sobre a América: aqui estão os povos jovens em oposição ao velho mundo cansado; remete também à situação indecisa dos novos argentinos, como Arlt, para quem a valorização do presente exclui a preocupação de atraiçoar uma história da qual não se faz parte.

Le Corbusier alude à história urbana de Buenos Aires tomando-a mais como o lugar de uma metáfora do que como um problema que deve ser resolvido urbanisticamente. Essa metáfora evoca o forte da cidade colonial, e a leveza com que este aparece nas famosas conferências portenhas de 1929 indica precisamente que Le Corbusier não pensa em Buenos Aires como uma cidade que tem um problema histórico-urbanístico a resolver (como obviamente se lhe apresentam as velhas cidades européias). A referência ao forte colonial, em troca, permite-lhe reiterar a importância do rio e reverenciar seus interlocutores locais (estes sim, muito preocupados com a história) com uma imagem digna do seu passado.

Diante de Buenos Aires, Le Corbusier, Acosta e Arlt são internacionais porque vêem a cidade como um espaço que não os obriga a uma reciclagem do passado. Neste ponto, diferenciam-se das elites nativas, tanto em suas vertentes nacionalistas mais tradicionais quanto em seus núcleos vanguardistas ou modernizantes, também preocupados com a relação entre história e cultura. Para os dois estrangeiros e para este argentino sem linhagem, não há mito nacional que se sobreponha à idéia moderna, nem lugar privilegiado do passado a partir de onde se possa organizar o olhar sobre o presente[4]. Aquilo que vêem em Buenos Aires tem para eles a provisoriedade de algo cujo destino é a mudança; apenas a natureza, convertida na paisagem da cidade reformada, é resgatada nos projetos de Le Corbusier, bem como, material e simbolicamente, na busca de luz que move Acosta. Nem mesmo a natureza, responderia Arlt, cuja imaginação só é sensível à iconografia da modernidade (cinematográfica, fotográfica), onde a natureza também desapareceu.

Mas se o entusiasmo da reforma move os dois europeus, e a predestinação ao novo impulsiona um argentino sem raízes, estas experiências compartilham com as experiências da modernidade européia e americana o impulso de uma transformação que deve encontrar seu fundamento nela mesma. Ver o futuro sem passado, prognosticar o futuro no presente, implica uma renúncia e uma crítica: enquanto a renúncia corrói a possibilidade de uma direção histórica inscrita no já acontecido, a crítica não pode ser apenas explicativa, mas programática. Nem Le Corbusier, nem Acosta, nem Arlt são historiadores do seu presente: ao contrário, só o futuro lhes permite ver o que vêem em Buenos

Aires. Le Corbusier vê o equívoco; Acosta assinala o funcionamento caótico do espaço entregue ao capitalismo; Arlt se sente ao mesmo tempo fascinado e repelido pela cidade que constrói em suas ficções, sobre a qual imprime profeticamente imagens de cidades completamente modernas, numa montagem do que crê saber da América do Norte e do que generaliza a partir de bem poucos dados empíricos da Buenos Aires realmente existente.

A Angústia

Esta ausência de fundamento, que caracteriza a modernidade quando os valores não encontram nas tradições sua legitimação ou origem, não permite nem justificar os rastros do passado (como rastros ainda equivocados de uma tradição), nem reconhecer que o presente se configura numa história que pode ser julgada equivocada, mas não abolida, porque esta história é precisamente o fundamento do que existe. A paixão pelo futuro (paixão de revolucionários e também de autênticos reformistas) é exigente e dura porque suas razões devem conviver com o que ainda não é, e sem a força do que já foi.

Como então ousar lhes dizer que Buenos Aires, capital sul do novo mundo, aglomeração gigantesca de energia insaciável, é uma cidade feita de erros, de paradoxos, uma cidade que não tem espírito novo, nem espírito antigo, mas simples e unicamente uma cidade de 1870 a 1929, cuja forma atual será passageira, cuja estrutura é indefensável, desculpável mas insustentável [...]? A cidade? Ela é a soma dos cataclismas locais, ela é a adição de coisas inadequadas; ela é um equívoco. A tristeza pesa sobre ela... A cidade tornou-se subitamente gigantesca: bondes, trens de subúrbio, ônibus, metrôs fazem uma frenética miscelânea cotidiana. Que desgaste de energia, que despropósito, que falta de sentido [...]. Buenos Aires é a cidade mais desumana que conheço: verdadeiramente, seu coração está martirizado. Percorri como um alucinado durante semanas as suas ruas sem esperanças. No entanto, onde se sente como aqui tal potencial energético, tal pujança, a pressão forte e incansável de um destino inevitável?[5]

As palavras vêm das conferências de Le Corbusier, pronunciadas em 1929 diante do seleto público dos Amigos da Arte e dos jovens estudantes da Faculdade de Ciências Exatas, mas seu estilo parece copiado de um texto de Arlt. Estranhamente, há um tom comum entre o europeu refinado e o rio-platense brutal. A cidade é vista como cenário de uma angústia que não é simplesmente psicológica: há algo de filosófico, moral, fortemente ideológico no julgamento de Le Corbusier, demasiado enfático na escolha das palavras e na reiteração das exclamações — ele descreve por meio da hipérbole e recorre a uma espécie de poética ficcional fortemente apoiada na primeira pessoa. Como no cinema expressionista, a cidade produz dispersão da loucura e o aprisionamento da angústia. Buenos Aires, exclama Le Corbusier, mostra as pegadas de uma modernização que ainda não pôde encontrar seu plano nem sua estética.

Fechada à paisagem, que seria o destino natural com que cumpriria o seu dever de cidade num continente que outros europeus julgam em

sua potência de natureza[6], Buenos Aires é um erro cuja reparação Le Corbusier confia ao gesto com que traça uma plataforma de torres sobre o rio: a cidade recupera o rio, gira seu eixo até ele e os pampas ficam como o no *man's land*, o *finis terrae* que não é um limite, mas simplesmente um espaço outro que não o urbano: um fundo. O movimento até o rio, que Le Corbusier[7] propõe, tem muito do gesto de refundação, e não só de projeto para a cidade; de fato, nas conferências de 1929 a proposta de Le Corbusier não é um plano para Buenos Aires, mas uma imagem de cidade que reforma outra imagem de cidade: aquela percebida como errônea é corrigida plasticamente, com a positiva arbitrariedade de um gesto vanguardista[8].

Durante as conferências, Le Corbusier o ilustra sobre um papel, "uma folha grande, papel azul escuro na metade superior, ligeiramente mais claro embaixo", e dramatiza o traçado da plataforma ficcionalizando mais uma vez sua chegada a Buenos Aires de barco, aproximando-se do horizonte luminoso da cidade em que, uma vez entrando-se nela, perde-se a perspectiva do rio. Esta imagem plástica corresponde, como movimento estético, à saída da angústia que o havia tomado durante os dias em Buenos Aires:

Nunca sofri tanto como em sua cidade. Um dia explodi: 'Havia um mar quando eu cheguei! Não vi o céu desde que estou entre vocês; quero ver o céu!' Fomos atravessando as ruas e os galpões do porto — um porto imenso mas, pelo seu singular posicionamento, insuspeitada — até a Costanera, o novo e longo passeia perpendicular ao rio. Lá, o céu imenso, o mar rosado do barro do Paraná... Ah! como se vive, como se respira, como se é feliz, como sacode o peso pavoroso de sua cidade inumana! Uma espécie de santo entusiasmo me arrastou. Pensei: 'Farei alguma coisa, pois sinto algo'. A lembrança de minha chegada — o horizonte insigne — e esse céu e este mar animam em mim percepções extensas e elevadas. Um ritmo construtor começava a sacudir a amorfa realidade de sua cidade amorfa[9].

O que se conserva como rastro no impulso transformador é o sentido da angústia frente a uma cidade inumana que, para Le Corbusier, necessita de um movimento de redenção: uma estética e uma colocação ante a paisagem, e não meramente um plano.

Na verdade, Le Corbusier está contando uma história sobre Buenos Aires em três movimentos: no primeiro, o da chegada, a cidade aparece como a paisagem urbana que possui o rio, é rio e não cidade o que aparece primeiro, e as luzes do perfil urbano são o fundo da paisagem fluvial. A força do rio é tão incontrastada que Le Corbusier o designa como mar, confiado na potência mítica que evoca seu julgamento: perder um mar. No segundo momento (o da angústia), a cidade construída é a única cena, mutilada em relação à natureza que antes homogeneizava o quadro visto sob a perspectiva do viajante; inclui-se aí o que Le Corbusier verdadeiramente gosta de Buenos Aires (a avenida Alvear, Palermo), misturada ao prazer que produz a evocação do rio invisível, apenas vislumbrado, entre profusos sinais de admiração, dos "terraços e jardins suspensos" do arquiteto Vilar. A restauração é o terceiro momento, de síntese (recuperação da chegada de

barco), onde se propõe o desenho das plataformas e torres sobre o rio, deste modo devolvido à cidade. Neste momento se conclui, nas conferências de 29, a pequena novela urbanística de uma relação atormentada pela ausência (este desenlace espetacular marcará as idéias para a Buenos Aires do plano diretor de 1938).

Mas se esta é uma conclusão (ou melhor, o começo de uma linha de pensamento sobre Buenos Aires), esta só foi atingida passando-se pelos corredores da angústia: Buenos Aires poderia ser magnífica, mas hoje é o lugar da decepção, pois que esconde precisamente aquele rio que a anuncia ao viajante (seja ele um turista elegante, imigrante ou arquiteto internacional). Pensar em Buenos Aires pelo que nega, pela desapropriação daquilo que promete, implica perceber sua reforma a partir da hipótese desta negação, e também a partir do reconhecimento de que a cidade é responsável pela angústia, cujo objeto ausente é esse rio oculto: Le Corbusier só pôde voltar a ele partindo da cidade, atravessando vias, pontes, docas, avenidas, bairros pobres, um caos comunicacional, comercial, portuário, habitacional, o horror dos desencontros de todos estes níveis da vida urbana; ou olhando-o da torre privilegiada do arquiteto Vilar. O resto da cidade (exceto as casas construídas pelos empreiteiros italianos, que Le Corbusier igualmente estetiza num gesto de colagem plástica que as recupera, comparando-as ao disparate dos chalets à inglesa) é o caos de um equívoco e um paradoxo.

Junto às cinqüenta mil casinhas erguidas pelos certamente humildes mestres italianos, em que Le Corbusier reconhece uma tipologia justa e harmoniosa de formas belas[10], Arlt observa outra cidade, desarticulada pela justaposição fortuita: "Entre os edifícios de planta baixa, isolados, interrompiam o espaço os de dez e quinze andares, encimados por angulosas torrezinhas de ardósia, guarnecidas de pára-raios". Casas de tolerância à francesa se incrustam na cidade baixa, iluminada pelos letreiros de neon: uma colagem do que efetivamente existe e da cidade futura profetizada por Balder, o protagonista bem arltiano de El Amor Brujo: arranha-céus aos montes, que em 1930 estavam longe de definir o perfil urbano de Buenos Aires[11]. Arlt não busca a cidade a partir do rio; ele a percebe, às vezes com horror e às vezes fascinado, num outro movimento: não chegando através deste, o rio, e encontrando à distância a massa de luz do centro, nem tampouco olhando para este a partir do "pequeno arranha-céu" de Palermo Chico, de onde Vilar apresenta Buenos Aires a Le Corbusier, mas sim a toda velocidade do transporte moderno, num trem que parte de Retiro para o norte, recortando a franja esquerda onde se sucedem as formas materiais da estratificação urbana:

O trem se moveu, seus arranques eram cada vez mais rápidos e acelerados, desapareceram as ruas ablíquas e começou a desolada zona de muros sem reboca. Um gasogênio vermelho recortava o céu com um parapeito circular; aquela zona era um prolongamento proletário dos arredores miseráveis, agrupando casinhas em torno de altas chaminés de ferro com escadinhas metálicas grudadas. O trem resvalava rapidamente nos trilhos e a paisagem,

como as folhas de um livro passadas apressadamente, ficava para trás. Os fundas das casas com suas figueiras frondosas se sucediam uns aos outros, e à beira da alambrada meninos corriam até uma fogueira que cobria uma grande extensão de terra com uma densa névoa de fumaça. Por trás de um curtume, além das estacas de madeira cobertas com o couro se arrastava o arroio Medrano. As ruas pavimentadas de granito foram substituídas por pistas de asfalto costeadas por terra, e bruscamente se alargaram dilatadas extensões de campo verde. Três torres altíssimas formando um triângulo recortavam o azul com finas e piramidais armações metálicas[12].

O horror da cidade velha, pestilenta, suja, caótica, atravessada pelos vapores dos cortiços, infatigavelmente percorrida por transportes motorizados em que vão todos os personagens de Arlt, funde-se com uma cidade moderna, mais inventada que vista, algo que Buenos Aires será mas não é ainda em 1930; como um fantasma, a ela se sobrepõe uma cidade quase imaginária, eriçada por arranha-céus e cujo som é o jazz: mais Chicago que a Buenos Aires futura:

Cristas pontiagudas de cidades modernas, cimento, ferro, cristal, turvavam num momento a quietude de Erdosain. Mas ele quer escapar das prisões de cimento, ferro e cristal, mais carregadas que condensadores de cargas elétricas. As jazz-bands *ferem e serram o ar de ozônio das grandes cidades*[13].

Esta percepção da modernidade como espaço de alta tensão, de desordem paroxística (que tem como seu duplo estético e ideológico o ideal modernista do espaço ordenado, a ordem bela e vazia das cidades de papel), trai, no texto de Arlt, a imagem batida e nem por isso menos significativa da cidade como prisão: novamente um espaço de angústia. Arlt produz três cenários urbanos: o realista, onde a cidade ainda está atravessada pelo vazio, e, no itinerário sul-norte, pela costa, o baldio alterna com os ritos de transformação; o real-potencial, em que Buenos Aires é mais moderna do que o era efetivamente, com mais arranha-céus e mais carros e mais luzes de neon: o cenário do desejo urbano do que vai ser, mais do que é de fato; finalmente, a cidade sonhada a partir da iconografia do cinema e das revistas: arranha-céus de Chicago.

Projeto

Nesses mesmos anos[14], Wladimir Acosta,um russo que havia passado pela experiência do expressionismo alemão e havia desenhado os cenários do Faust de Murnau, inventa um edifício, o *city-block*, que é quase idêntico ao imaginado por Balder em *El Amor Brujo*:

Este tipo de edificação divide horizontalmente a cidade em duas zonas superpostas: inferior, de trabalho; superior, de habitação. O homem que trabalha no corpo inferior vive no superior. Parte considerável do trânsito das ruas é substituída por comunicações verticais, com a conseqüente economia de tempo e energia e o desaparecimento radical do tumulto de passantes e veículos à hora da abertura e encerramento do comércio[15].

Buenos Aires está submetida, diagnostica Acosta, à força da tradição e do capitalismo, que prevalecem sohre as (infinitas) possibilidades

técnicas. Neste conflito, que bem pode ser considerado clássico, o anacronismo da cidade é o ponto de resistência à visão do reformista, o que, ao mesmo tempo, evidencia o caráter utópico de uma solução profunda nas fronteiras das sociedades capitalistas. De qualquer modo, na tensão entre projeto possível e transformação social radical, a percepção de Acosta organiza dados urbanos que também estão presentes em Arlt: essa cidade de prédios altos mesclados caoticamente com as casas baixas, as ruas estreitas impedidas pelos carros engarrafados, canais apertados por onde os pedestres se lançam da calçada intransitável à rua perigosa; a multidão, enfim, ao cair da tarde, que não só é anônima mas também agressiva, vítima, por outro lado, da impureza do ar, do escapamento dos veículos, da falta de luz provocada pelo traçado urbano, em que as novas casas, pela sua dimensão e posicionamento, se adaptam mal[16]. Em suma, um caos onde a angústia parece o sentimento que inevitavelmente acompanha a paisagem urbana.

O *city-block* é a invenção arltiana de Acosta: diante da desordem obscura e suja, a ordem racionalista de uma vida regida pela tecnologia e pela arquitetura. O *city-block* de Acosta organiza as atividades e o trânsito da cidade contradizendo a circulação tradicional, rasteira: seja ela vertical ou horizontal, estará fora do espaço desordenado da rua, como os arranha-céus em H de El Amor Brujo:

Seu projeto [o de Balder] consistia numa rede de arranha-céus em forma de H, em cuja trama transversal se pudesse pendurar as trilhos de um bonde aérea[17].

O *city-block* (arranha-céus em cruz) e o arranha-céu em H são um projeto contra a cidade construída pela história, elaborado a partir das possibilidades abertas pelas novas tecnologias, que, no quadro econômico e técnico de Buenos Aires, desempenhavam uma função futurística: a ciência como ficção da novela e da reforma urbana[18]. Entretanto, Acosta, que chegou à América do Sul também em busca de sol, revê o esquema básico de seu primeiro *city-block*: já não se trabalhará nos andares baixos e se viverá nos altos, mas sim, para se obter uma melhor iluminação nas moradias, estas formarão um único hloco orientado para o sol e para o norte, caheceira de um T cujo corpo de oficinas olhará para o sul, leste e oeste[19]. Finalmente, esse projeto, sem dúvida fabuloso para Buenos Aires, é aperfeiçoado no seguinte, que abandona a cidade histórica cujos limites à transformação estão impostos pelos quarteirões de traçado colonial: os *city-blocks* integrais já falam da cidade do futuro, e não da incrustação do futuro na cidade presente[20].

Na visão de Acosta, o arranha-céu é a "extrema expressão arquitetônica do capitalismo"[21], e o *city-block*, ao contrário, anuncia em sua disposição um ideal integrado de trabalho, ócio, produção e serviços, esfera privada e esfera pública, espaço construído e natureza, luz e proteção do clima. A morfologia do *city-block* é uma ética urbana, tanto uma lição de "boa" organização quanto resposta a uma demanda. O que o labirinto da cidade sugere à literatura — espaço da mistura que, por isso mesmo, é venerado e temido, detonador da angústia e cenário da fantasia — aparece

disciplinado na reforma de Acosta: Arlt e ele reconhecem uma cidade muito semelhante, percebem-na (quase poder-se-ia dizer) a partir das mesmas ruas, mirando a mesma mescla de edifícios baixos e prédios altos, o mesmo curso tortuoso dos carros, a mesma atmosfera onde o sol é elidido, onde pode-se sentir, como nas ficções de Arlt, o cheiro acre do dejeto urbano capitalista. As fotos que Acosta incorpora ao seu livro são literalmente ilustrativas de uma Buenos Aires arltiana: fotos em branco e preto, fortemente contrastadas, com o véu da atmosfera venenosa da grande cidade — representações da "vida porca".

Contudo, o reformismo de Acosta se separa da tensão estética que, por vias absolutamente diferentes, atravessa a utopia urbana de Le Corbusier e Arlt. Há um desejo de beleza livre que norteia a primeira proposta de Le Corbusier para Buenos Aires[22], duplamente articulado com a idéia de uma paisagem para a cidade e uma síntese, igualmente livre, da imagem da cidade a partir do rio: aquilo que Buenos Aires deve ser: de um lado, para seus habitantes; de outro, para a viajante que a contempla do ponto de chegada. Em Arlt, a idéia da beleza urbana surge de uma crítica à rotinização visual da pequena burguesia (que, referida em todos os campos, é um dos motivos básicos de *El Amor Brujo*) e de uma fantasia cultural cujos materiais provêm do cinema e da fotografia. Poderia ser definida como aquilo que Arlt julga que é a cidade moderna. Por isso, seus arranha-céus em H são uma versão delirantemente estética de novas tecnologias desconhecidas em Buenos Aires:

Tinha que substituir as muralhas dos altos edifícios por finos muros de cobre, alumínio ou cristal. E então, em vez de calcular estruturas de aço para cargas de cinco mil toneladas, pesadas, babilônicas, aperfeiçoaria o tipo de arranha-céu agulha, delgado, espiritual, não cartaginês, como pretendiam os arquitetos desta cidade sem personalidade. Seus companheiros se riam. Como resolveria o problema do reflexo? Se respondesse que, de acordo com os estudos da ótica moderna, colocaria os cristais como se os edifícios fossem pirâmides cuja superfície reproduzisse a escala cromática do arco-íris, as gargalhadas diminuiriam...[23]

Este cenário de ficção científica une as matérias que obsessionam Arlt às formas que ele julga próprias da modernidade: o cobre, o alumínio, os milagres possíveis de uma metalurgia que tem muito de alquimia e de sonho criativo, onde a rotina profissional do engenheiro se opõe à imaginação do artista. Cidade espiritualizada materialmente pela redução do peso de seus muros, cidade espiritualizada pela luz reflexa, em cujo desenho o conhecimento dos materiais se une à descoberta das formas próprias da modernidade — numa versão que não se origina no refinamento do gosto moderno, mas na estética que os periódicos e o cinema transmitem como sendo a modernidade.

A cidade de Arlt tem algo de delírio gótico. Sua síntese é barroca precisamente quando crê opor-se ao que julga excessivo e equivocado em Buenos Aires — demasiado colorida para o cromatismo discreto da arquitetura moderna. Em suma, uma versão popular tanto das

possibilidades da tecnologia quanto de seus resultados estéticos. Diferentemente de Wladimir, Arlt carece na verdade de todo utilitarismo reformista em sua visão da cidade; diferentemente de Le Corbusier, a medida do refinamento lhe escapa.

De qualquer modo, Arlt é um verdadeiro contemporâneo de Le Corbusier e Wladimir Acosta. Poderia ter-se entendido com eles melhor do que Victoria Ocampo, a quem Le Corbusier se dirige quando visita Buenos Aires[24]. O utopista é um reformador radical, e por isso mesmo um inconformado. Arlt é ambas as coisas: não podia estar conformado porque sentia-se despossuído (e, sabe-se, não há verdade ou mentira quando se trata de sentimentos). Como despossuído, move-se com singularidade por todos os espaços onde não transitam os outros escritores, seus contemporâneos, e visa ao que eles não visam. Confia aos loucos e aos que conhecem a máquina o poder de reconfiguração da sociedade e da cultura. O incrível poder de predição da sua literatura se sustenta aí: vê na Buenos Aires de 30 o que vai ser a cidade dos anos 40 e 50, faz uma elipse no tempo, salta sobre o presente porque uns poucos sinais de presente se convertem na massa compacta do futuro. ■

NOTAS

1. Devo a Adrián Gorelik e Graciela Silvestri esta epígrafe e a discussão de muitas das idéias que aparecem neste trabalho. De Gorelik é, quase textualmente, a frase com que mais adiante se caracteriza o projeto de Le Corbusier para Buenos Aires.

2. Sobre a visão, são importantes as perspectivas abertas por VIRILO, Paul. *La Machine de Vision*. Paris: Galilée, 1988.

3. Le Corbusier afirma precisamente: "Não existe nada em Buenos Aires, exceto o erro". *Le Corbusier em Buenos Aires, 1929*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitetos, 1979, p. 52. Sobre os projetos de Le Corbusier referidos à Argentina, veja-se: LIEMUR, Pancho e PSCHEPIURCA, Pablo. Precisiones sobre los Proyetos de Le Corbusier en la Argentina, 1929/1949. Summa 243, Buenos Aires, novembro 1989.

4. Sobre o peso das mitologias na formulação de projetos de transformação e de utopias, veja-se o excelente ensaio de BACZK, Bronislaw. Utopia. In: *Los Imaginarios Sociales: memoria y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, col. Cultura y Sociedad, 1991. Vejam-se também os trabalhos de GRAMUGLIO, María Teresa sobre a figura do escritor nos anos 30, publicados no Sur, El Campo Literario en la Década del Treinta: imágenes de escritor, proyetos literarios y espacios de legitimación (mimeo). Informe de pesquisa, CIUNR, 1991.

5. As citações correspondem, respectivamente, a: Le Corbusier, Primeira conferência nos Amigos da Arte, 3/10/1929, op. cit., p.19; p.21; e nona conferência, p.51.

6. Vejam-se por exemplo as intervenções de Valery-Larbaud e de Waldo Frank nos primeiros números de *Sur*, de 1931.

7. "Suponho encontrar-me na proa de um barco com todos os passageiros, também com os imigrantes, tocando a terra prometida [que é Buenos Aires vista por Le Corbusier, ao chegar de barco]. Com este mesmo pastel amarelo desenho os cinco arranha-céus de 200 metros de altura, alinhados sobre um fundo surpreendente, fluido de luz. Uma vibração amarela ao redor de tudo. Cada um deles abriga 30.000 empregados. Um segundo alinhamento de arranha-céus está atrás, pode haver um terceiro. Na água do rio desenho as balizes luminosas e, no céu argentino, o Cruzeiro do Sul precedido de milhares de estrelas. Imagino a grande esplanada à beira do rio, com seus restaurantes, seus cafés, todos os lugares de descanso, onde enfim o homem de Buenos Aires terá reconquistado o direito de ver o céu, de ver o mar." LE CORBUSIER, op. cit., p. 52-4.

8. Assim pensam Liemur e Pschepiurca: "Uma pergunta-chave, difícil de esclarecer, é se efetivamente Le Corbusier pensou desde o primeiro

momento em um plano tal como agora o concebemos. Questão que vai além do mero ato de reconhecer o óbvio estado embrionário das idéias em seus famosos desenhos. De acordo com os dados de que dispomos, nos inclinamos a pensar que a resposta é negativa quanto ao período que vai de outubro de 1929 até pelo menos a metade da década seguinte". Precisiones sobre los Proyetos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949. op. cit., p. 44-5).

9. LE CORBUSIER, op. cit., p. 52.

10. Ele diz aos estudantes de arquitetura: "Vejam, desenho uma parede de proteção, abro uma porta nela, a parede se prolonga pelo telhado triangular, à esquerda de um alpendre com uma pequena janela no meio: à esquerda desenho uma varanda bem quadrada, bem nítida. Sobre o terraço da casa elevo esse delicioso cilindro, o tanque de água. Vocês pensam 'Caramba, eis aqui o que compõe uma cidade moderna!'. Nada disso, desenho as casas de Buenos Aires. Há cinqüenta mil dessas". LE CORBUSIER, op. cit., oitava conferência, p. 59.

11. "Balder sorri levemente. Contempla a massa acobreada e cinzenta dos arranha-céus respaldados por uma noite tão espessa que as trevas sugerem um morro perfurado por buracos luminosos. Súbito apagamento de um letreiro branco e violeta. Silvos de locomotivas distantes. Passam homens de gorro e blusa. — Sim, a cidade é linda." ARLT, Roberto. *El Amor Brujo*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, p. 611.

12. ARLT, Roberto. *El Amor Brujo*, op. cit., p. 543.

13. ARLT, Roberto. *Los Lanzallamas*. Obras Completas, t. 1. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981, p. 471-2.

14. A série de estudos sobre o *city-block* ocupa Wladimir Acosta de 1927 a 1935. Sobre Acosta, veja-se o catálogo da exposição realizada em Buenos Aires, em que se encontram os artigos de LIEMUR, Pancho. Wladimir Acosta y el Expresionismo Alemán; e BALLENT, Anahí. Acosta en la Ciudad: del *city-block* a Figueroa Alcorta. *Wladimir Acosta 1900/1967. Homenaje realizado en la Faculdad de Arquitectura y Urbanismo*, UBA, 1987.

15. ACOSTA, Wladimir. Serie de Estudios sobre "city-block". In: *Vivienda y Ciudad*, p. 140. Compare-se com o arranha-céu imaginado por Balder em *El Amor Brujo*.

16. Veja-se especialmente a introdução de Acosta ao volume citado e sua fundamentação da necessidade do *city-block* (op. cit., p.134, 135).

17. ARLT, R.. *El Amor Brujo*, op. cit., p. 566.

18. Anahí Ballent assinala o caráter estrangeiro da intervenção de Acosta, o hiato entre a realidade urbana de Buenos Aires e as diferentes versões do *city-block*: "Trata-se de edifícios que não se incorporam aos tecidos urbanos existentes. O próprio desenvolvimento do *city-block* é sintomático: desde a primeira proposta de planta cruciforme, o caráter alternativo ao desenvolvimento da cidade é patente, ainda que mantenha como base dimensões que poderiam ser assimiladas pelos quarteirões de Buenos Aires — sem modificar a estrutura do seu traçado. O *city-block* integral, ao contrário, se baseia no reconhecimento de que a sujeição ao traçado não pode conciliar-se com os objetivos das novas propostas. *Wladimir Acosta y el Expresionismo Alemán*, op. cit., p. 33.

19. No estudo já citado, Liemur escreve: "A hipótese que aqui se propõe consiste em entender que, efetivamente, a busca do 'Sur' constitui o propulsor principal da obra e da trajetória de Acosta — ao menos até 1940. Passando ao largo de uma longa marcha, a trajetória de Acosta se constituiu num episódio geograficamente extremo da literal perseguição do Sol e da Luz que definia o setor das vanguardas artísticas às quais ele se vinculou naqueles anos alemães. *Wladimir Acosta y el Expresionismo Alemán*, op. cit., p. 19.

20. Os *city-blocks* integrais se dividem em dois tipos: A e B. Os de tipo A "têm as seguintes características fundamentais: 1. Justaposição dos lugares de moradia e trabalho; 2. Posicionamento seletivo para ambos: máxima exposição ao sol para as habitações, iluminação difusa e uniforme para os lugares de trabalho; 3. Continuidade dos espaços verdes. Formação de grandes parques; 4. Diferenciação da circulação e supressão de cruzamentos num mesmo plano. A edificação, em cada city-block integral, constitui-se de um grande bloco linear de moradas, de 100 metros de altura, orientado para o norte, e quatro corpos de oficinas, de direção perpendicular àquele, e de menor altura (...). Térreo e sobreloja são ocupados pelo comércio. Uma rua longitudinal de acesso corre paralelamente ao bloco residencial,

passando sob os corpos de oficinas que formam pontes sobre ela. Mesmo os locais de comércio da sobreloja se situam acima das ruas transversais de acesso. Desta maneira se forma, dentro de cada *city-block* integral, uma rede de ruas internas de nível elevado, para pedestres" (p. 152). Os de tipo B são uma versão aperfeiçoada de A, com as seguintes particularidades: "1. Circulação totalmente diferenciada. Separação não só das ruas de acesso e de trânsito veloz, mas, além disso, de vias para veículos motorizados, num plano elevado, e para pedestres, a nível do solo. A terra pertence por inteiro ao pedestre. 2. Continuidade absoluta de vias protegidas para pedestres. 3. Redução e elevação do corpo de oficinas. Conseqüente diminuição da superfície de terra ocupada por este em benefício dos espaços livres, sem perda de sua capacidade. 4. Formação de grandes locais com iluminação central para fábricas, oficinas, salas, escolas, cinemas, teatros etc." (p. 156).

21. Op. cit., p. 131.

22. Este primeiro movimento planificador de Le Corbusier em Buenos Aires será codificado pelo Plano Diretor para Buenos Aires, em 1938, a partir das idéias de Le Corbusier com a participação de HARDOY, Ferrari e KURCHAN, Juan. *Proposición de un Plan Director para Buenos Aires*. La Arquitectura de Hoy, 1947.

23. ARLT, Roberto. *El Amor Brujo*, op. cit., p. 566.

24. O triângulo formado por Victoria Ocampo, Le Corbusier e o arquiteto Bastillo, responsável pelo desenho da casa de Palermo Chico — cujo projeto original havia sido pedido por Ocampo a Le Corbusier —, é um verdadeiro mal-entendido arquitetônico, um eloqüente exemplo da cultura específica de Buenos Aires. O episódio está inteligentemente exposto no já citado artigo de Liernur.

Rubens Gerchman

Surfistas do Asfalto



Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional



Alice nas cidades

Wim Wenders

A Paisagem Urbana

Tradução de Mauricio Santana Dias

Não sou arquiteto nem urbanista. Se há alguma coisa que me autorize a lhes falar e me qualifique a fazê-lo será o fato de que, além de cineasta, sou um viajante que viu muitos lugares, que viveu e trabalhou em diferentes cidades do mundo, que fixou sua câmera diante de numerosas paisagens especialmente diante de paisagens urbanas, mas também no campo, perto de fronteiras, sob cruzamentos de autopistas ou no deserto.

O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. O filme é a testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranqüilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas. O filme testemunhou as destruições das duas guerras mundiais. O filme viu os arranha-céus e os guetos engrossarem, viu os ricos cada vez mais ricos e os pobres, mais pobres.

O cinema é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem. Mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essência das coisas, de captar o clima e e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível. O cinema é também diversão, e a "diversão" é, por excelência, uma necessidade do cidadão: a cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade.

"A paisagem urbana sob a ótica das imagens"... Eu gostaria de me deter um pouco na palavra "imagens". "Imagem" não é seguramente um conceito muito claro e unívoco, ele pode querer dizer todo tipo de coisas, algumas completamente abstratas e outras bem concretas. "A imagem da cidade" desenhada pelo cinema ao longo de sua história é algo bem diverso da imagem efetiva de nossas cidades contemporâneas. "As cidades sob o ângulo das imagens"... Tudo parece em movimento, em plena mudança.

Todos vocês sabem a que ponto as cidades mudaram. Todos vocês sabem, por exemplo, a que ponto Tóquio mudou ao longo dos cem, cinqüenta, até dos últimos dez anos. Estas mudanças parecem se acelerar, e nós nos habituamos tão bem a elas quanto à rapidez com que ocorrem. Mas não é só o nosso meio urbano que muda: "as imagens" também mudam. Pode-se até mesmo constatar que as imagens e as cidades conheceram um desenvolvimento

Revista do Patrimônio Historico e Artístico Nacional

semelhante, talvez paralelo. Muito tempo atrás, os homens rabiscavam desenhos nas paredes de suas cavernas. Eles gravavam na pedra ou escreviam na areia. Mais tarde, eles aprenderam a pintar sobre outras superfícies, sobre as cúpulas das igrejas ou sobre telas. Durante muito tempo, a realidade só pôde ser representada pela pintura. Cada imagem era única; era necessário plantar-se diante de uma tela ou visitar uma igreja caso se quisesse contemplar uma desses obras. Depois, com a invenção da imprensa, as imagens puderam ser reproduzidas e postas em circulação — sob a forma de gravuras ou de reproduções de desenhos.

No século XIX, este desenvolvimento deu um grande salto. Com a invenção da fotografia surgiu uma relação inteiramente nova entre a realidade e sua representação, começou a existir uma "realidade de segunda mão". O passo seguinte não tardou a vir: as imagens fotográficas aprenderam a andar. Pela primeira vez alguém podia ficar na cidade e ver o mundo no cinema da esquina.

Trinta ou quarenta anos mais tarde, o filme e a fotografia ganharam um concorrente — a imagem eletrônica. Ela se deslocava mais rápido e podia mostrar sem distorções os acontecimentos "live". Chamam-na de televisão: visão à distância. A televisão instaurou ao mesmo tempo uma proximidade e uma distância. Suas imagens eram mais frias, menos emotivas que as do cinema; e além disso ela nos afastou da idéia de que uma imagem pudesse possuir uma ligação direta com a "realidade". Não há mais uma "imagem única", um negativo único, como no procedimento fotográfico. Seria preciso muito mais técnica para transpor a distância entre a "realidade" e o espectador que está sentado em sua casa diante do aparelho. No entanto, ela isolou o observador: não é mais necessário deixar a casa, entrar na fila e se instalar em meio a estranhos para viver uma experiência comunitária, ou seja, social.

Mas rapidamente a televisão também ficou exposta a mudanças. Houve pouco a pouco inovações que trouxeram sucessivamente a televisão a cabo, a transmissão via satélite e sobretudo o Vídeo, do latim "eu vejo".
O espectador não era mais obrigado a depender da programação da TV; ele agora podia fabricar suas próprias imagens eletrônicas. A técnica necessária foi cada vez mais simplificada, barateada, fácil de manipular. Hoje, qualquer um pode pôr a sua *Handycam* no bolso da roupa. Qualquer criança é capaz de fabricar uma realidade de segunda mão. Mas esta evolução ainda não chegou ao fim. Nós estamos no limiar da revolução numérica — da imagem vídeo à alta resolução da "High vision".

E as imagens eletrônicas terão enfim atingido sua maturidade. Elas serão mais belas, mais detalhadas e sedutoras que nunca. Elas terão definitivamente superado a idéia de "original". Cada duplo será idêntico ao original, cada imagem eletrônica estará disponível ao mesmo tempo e em toda parte do mundo, onde poderá ser reproduzida.

Assim, no futuro as imagens eletrônicas serão mais belas e mais acessíveis que nunca, mas por outro lado elas já não serão críveis. Ao contrário: a imagem numérica poderá ser manipulada para qualquer finalidade, podendo, pois, ser falsificada de todas as maneiras possíveis. Poder-se-á modificar cada *pixel*, cada

uma das pequenas unidades da imagem, cada "átomo de imagem". Como não haverá mais um original, não haverá mais prova de apoio à "verdade". Por fim, a imagem eletrônica numérica alargará mais do que nunca o fosso entre "realidade" e "realidade de segunda mão", tornando-o talvez intransponível.

Portanto, ao longo do tempo, as imagens mudaram completamente de natureza, passando dos exemplares únicos da pintura aos clones numéricos. Elas cresceram numa velocidade incrível e se multiplicaram com a mesma rapidez. Somos bombardeados de imagens como jamais ocorrera na história da humanidade. E este bombardeio não vai parar; ao contrário, se intensificará ainda mais. Nenhuma administração, nenhuma instituição, nenhum governo poderá impedir que o reino das imagens continue a se estender. Os computadores, os jogos eletrônicos, os videofones, a realidade virtual não passam de componentes desta inflação. Os homens aprenderam a se adaptar a esta evolução. Eles "vêem mais rápido" e compreendem mais rápido as relações visuais. Em contrapartida, outros sentidos se atrofiam. Caso se pudesse apresentar a um espectador dos anos 30 um dos filmes de ação dos nossos dias, as pessoas deixariam a sala atordoadas, ou soltando gritos indignados. E se alguém instalasse uma família que tivesse uma televisão nos anos 50 ou 60 diante de um dos aparelhos atuais, e a deixasse pular de um dos cinqüenta canais para o outro, as pessoas sucumbiriam à histeria ou à apatia, segundo o temperamento de cada um.

Portanto, há sempre mais imagens se propagando e tomando mais e mais conta da nossa vida. Mas elas não são apenas "mais belas"; elas são sobretudo mais sedutoras. Graças à sua arte inata de seduzir, o filme e a fotografia se apropriaram de um novo métier e, com ele, de uma nova moral. Eles acrescentaram a propaganda à gramática da linguagem cinematográfica — sobretudo na União Soviética dos anos 20 e na Alemanha dos anos 30. E a indústria publicitária em particular também tirou em pouco tempo as lições dessas novas técnicas de persuasão e sedução.

Portanto, o cinema criou rapidamente uma nova linguagem da imagem, valorizando-a com a passagem do cinema mudo ao falado. Porém, desde os anos 50 e 60 a nova linguagem eletrônica da televisão revirou e esvaziou a estética e a gramática cinematográfica. Tudo isso para depois, por sua vez, ser transformada de cima a baixo pelas leis da publicidade e pelo estilo dos *spots* publicitários. Assim como a televisão mudou o cinema, a publicidade mudou a televisão; e hoje nos cabe, sem nenhuma dúvida, olhar as coisas de frente: o espírito publicitário se introduziu em quase todos os domínios da comunicação visual. De modo geral, as imagens se tornaram "mais comerciais"; elas disputam o favor da nossa atenção, estão constantemente em concorrência umas com as outras, e cada nova imagem tenta superar a precedente.



Au fil du temps

Se **mostrar** foi noutra época a missão primeira, a missão mais nobre das imagens, o seu fim parece ser cada vez mais **vender**. Eu

creio que as imagens seguiram uma evolução comparável e paralela àquela das nossas cidades. Assim como elas, nossas cidades se superaram e continuam a fazê-lo. Como elas, nossas cidades se tornaram cada vez mais frias, cada vez mais distanciadas. Como elas, nossas cidades são cada vez mais alienadas e alienantes; como as imagens, as cidades nos constrangem a viver com freqüência cada vez maior "experiências de segunda mão", e têm uma orientação cada vez mais comercial. As pessoas são obrigadas a partir para os bairros periféricos: os centros estão muito caros. Os centros estão ocupados pelos bancos e hotéis, pela indústria do consumo e do espetáculo.

O que é pequeno desaparece. Em nossa época, só o que é grande parece poder sobreviver. As pequenas coisas modestas desaparecem, bem como as pequenas imagens modestas ou os pequenos filmes modestos. Esta perda de tudo o que é pequeno e modesto é um triste processo, do qual hoje somos testemunhas dentro da indústria cinematográfica. E para as cidades, esta mesma perda das pequenas coisas modestas é ainda mais manisfesta e, sem dúvida, de maior relevância.


O amigo americano

Assim como o mundo de imagens que nos circunda é cada vez mais cacofônico, desarmônico, ruidoso, proteiforme e pretencioso, as cidades se tornaram por sua vez mais e mais complexas, discordes, ruidosas, confusas e massacrantes. Imagens e cidades vão bem juntas. Observem esta quantidade de imagens urbanas que tudo submergem: placas de sinalização, gigantescos anúncios em neon sobre os tetos, cartazes e *posters* publicitários, vitrines, telas de video, bancas de jornal, distribuidores automáticos, "mensagens" nos carros, caminhões e ônibus, todas essas informações em imagens nos táxis e no metrô; todos esses sacos plásticos impressos etc., etc.

Estamos habituados a isso. Quando cheguei pela primeira vez numa cidade do antigo bloco do Leste, Budapeste, tive um verdadeiro choque: lá não havia nada disso. Umas placas de sinalização aqui e ali, algumas bandeiras horríveis, dois ou três *slogans* batidos; fora isso, era uma cidade sem imagens, sem publicidade.

Neste instante, compreendi a que ponto nos habituamos a esses truques, a que ponto dependemos deles. A publicidade tornou-se indispensável, incontornável. As imagens estão a ponto de se transformar em drogas; as cidades já se tornaram? As drogas trazem em si o risco da *overdose*. O que podemos fazer para nos proteger?

Cineasta, eu descobri que para mim não havia senão uma possibilidade de impedir que minhas imagens fossem arrastadas na onda de todas as outras, que fossem vítimas da concorrência e do espírito hegemônico da comercialização: **contar uma história**.

No mundo inteiro corre-se o perigo de se produzir imagens como se este fosse um fim em si mesmo. Graças a certas falhas, me dei conta de que "uma bela imagem" não representa um valor em si. Pelo contrário: uma bela imagem pode destruir o fluxo, o caráter e o funcionamento do todo, a estrutura dramática.

Quando comecei a fazer filmes, parecia-me que o maior elogio que um espectador pudesse fazer seria: as imagens me agradaram. Hoje, quando alguém me felicita pelas minhas "imagens magníficas", eu não considero mais isso como um cumprimento. Penso que devo ter errado em alguma parte.

Tirei a lição dos meus erros: a única maneira de se proteger do perigo ou da doença que representa uma imagem auto-satisfeita é acreditar no primado da história. Aprendi que cada imagem só é verossímil em relação a um personagem no interior de uma história.

Descobri que, quando as imagens se levam muito a sério, elas reduzem e enfraquecem o personagem. E uma história com personagens fracos não tem em si mesma nenhuma força. Somente a história dos personagens dá a cada imagem uma credibilidade, "instaura uma moral" como se diz no jargão dos criadores de imagens.

Seriam estas experiências de cineasta transponíveis às experiências dos arquitetos e urbanistas? Haveria um equivalente para a paisagem urbana que tivesse uma significação semelhante àquela da história para o cinema?

Não sei. Para me aproximar da resposta, vou recuar alguns passos. Falando da história e de seu poder de proteger os personagens do filme contra as imagens sedutoras deles mesmos, e portanto supérfluas, senão insignificantes, eu notei que levo para uma paisagem, para dentro de uma cena, um olhar que corresponde de uma certa maneira aquele que eu levaria a um personagem suplementar.

Uma rua ou a fachada de uma casa, uma montanha ou uma ponte ou um rio ou o que quer que seja, são mais que um "último plano". Eles também possuem uma história, uma "personalidade", uma identidade que deve ser levada a sério. Eles influenciam os caráteres humanos que vivem neste último plano, criam uma atmosfera, uma noção do tempo, uma certa emoção. Eles podem ser feios ou belos, jovens ou velhos: eles estão certamente "presentes", e é justamente a única coisa que conta para um ator. Eles têm o direito de serem levados a sério.

No curso dos últimos anos, eu trabalhei na Austrália e tive a oportunidade de conhecer um pouco os aborígines. Fiquei espantado ao saber que cada formação da paisagem encarna para eles um personagem do seu passado mítico. Cada colina, cada rocha traz em si uma "história" que remonta à "época dos sonhos" dos aborígines.

E eu me lembro de ter tido na infância este tipo de convicção. Uma árvore não era apenas uma árvore, mas também um fantasma; e as silhuetas das casas tinham os traços de um rosto. Havia casas sérias, casas sombrias e casas simpáticas. Uma margem de rio podia dar medo, mas também apaziguar. As ruas tinham uma personalidade. Algumas, eu preferia evitar; noutras eu me sentia protegido. As montanhas e os contornos no horizonte eram como a reprodução de certas aspirações ou nostalgias. E ainda me lembro vivamente do medo diante de uma grande pedra na floresta; esta pedra se chamava a "A mulher deitada".



Paris/Texas

As paisagens e as imagens urbanas despertam nas crianças emoções, associações, idéias, histórias. Temos a tendência a esquecê-las quando envelhecemos. Aprendemos a nos proteger dos nossos conhecimentos de infância, da época em que tínhamos bastante confiança em nossos olhos e em que o que víamos determinava nossa concepção de nós mesmos e da pátria.

Em Nova Iorque, vivi por um certo período num apartamento que dava para o Central Park. A cada vez que saía de casa, deparava-me com um grande bloco de pedra preta que se encontrava na beira do parque. A depender do tempo ela mudava de cor. Era uma ponta de rocha granítica sobre a qual se construiu toda a cidade. Cada vez que lhe lançava um olhar, ela me dava uma sensação de orientação. Ela era muito, muito mais velha que toda a cidade que me cercava. Ela era sólida. De uma maneira singular, ela me dava segurança porque eu me sentia ligado a ela. Lembro-me de que uma vez lhe sorri como a um amigo. Ela me dava uma espécie de paz, me deixava mais calmo. A cidade em que vivo agora está inteiramente construída sobre a areia, uma areia bem branca; e não se pode notá-lo senão de vez em quando, em algum canteiro de obras. Mesmo esta areia desperta em mim a sensação de fazer parte dela, até de estar seguro. Ela me diz onde estou. Certamente as habitações também fazem isso, mas de outro modo.



Hammet

Berlim é uma cidade única porque, durante a guerra, foi brutalmente destruída — e esta destruição se prolongou até mais tarde, com a divisão da cidade. Berlim tem muitas superfícies vazias. Há prédios que estão completamente livres num dos lados porque o prédio vizinho não foi reconstruído depois da destruição. Chamam as paredes laterais desses prédios desoladores de muros cegos, e não se vê nada parecido em outras cidades. Essas superfícies vazias são feridas, e eu gosto dessa cidade por causa de suas feridas. Elas transmitem melhor a história que qualquer livro ou documento histórico.

Voltando a *As Asas do Desejo*, notei que eu buscava constantemente essas superfícies vazias, essas *no man's lands*. Eu tinha a sensação de que essa cidade poderia ser definida bem melhor pelas suas superfícies vazias do que pelas cheias. Quando há muito o que ver, quando uma imagem é muito cheia, ou quando há muitas imagens, nada se vê. "Muito" torna-se bem rápido "absolutamente nada". Todos vocês sabem disso. Vocês conhecem também o efeito inverso: quando uma imagem é quase vazia, muito despojada, é capaz de fazer surgir tantas coisas que chega a preencher totalmente o observador, transformando o vazio em "tudo".

Os cineastas são confrontados com este problema toda vez que preparam uma tomada. À medida que se deseja captar qualquer coisa para mostrá-la, é necessário se esforçar para não se deixar entrar na imagem. Aquilo que se quer mostrar, isso que se quer ter **na imagem**, explica-se pelo que se **deixa de fora**.

Na Berlim onde vivo, esses espaços vazios permitem que as pessoas entrevejam a imagem da cidade. Não só no sentido de que abrangeriam com o olhar uma **superfície** (talvez mesmo até

o horizonte, o que em todo o caso é uma experiência agradável numa cidade), mas também porque podem, assim, ver alguma coisa entre as brechas, envolver o **tempo** do olhar.

Na vida, o tempo define a história. Pode-se fazer a mesma observação para os filmes. Certos filmes são como peças imóveis: entre as imagens não há uma única brecha que permita ver alguma coisa de diferente daquilo que o filme mostra. Olhares e pensamentos não têm mais o direito de vagabundear. Não se pode **acrescentar** nada de seu, nenhum sentimento, nenhuma experiência. Sai-se grogue do cinema, com a impressão de que nos mentiram. Só os filmes que deixam um lugar às brechas entre as imagens contam uma história; esta é a minha convicção. Uma história não brota senão na cabeça do espectador ou ouvinte. Os outros filmes, esses sistemas fechados, apenas pretendem contar uma história. Eles seguem a receita da narração, mas os seus ingredientes não têm gosto algum.

As cidades não contam mais histórias, mas podem contar algo sobre A História. As cidades podem trazer em si sua história, e mostrá-la, podem torná-la visível ou ocultá-la. Como os filmes, elas podem abrir seus olhos ou fechá-los. Elas podem esvaziar ou alimentar sua imaginação.

A despeito do que muita gente parece pensar de Tóquio, ela é aos meus olhos uma cidade aberta; uma cidade que não se contenta só em furtar, mas dá. Certo, ela tem uma certa tendência à sobrecarga, à agressão permanente. Mas a gente se espanta de poder descobrir uma clareira em volta de cada rua: deixando-se a selva ruidosa, penetra-se de repente um lugar calmo, brando e agradável. Até ao lado dos arranha-céus há alamedas de casas pequenas, com jardins, pássaros, gatos e paz. Ou então encontra-se um cemitério que, ao contrário dos cemitérios da América ou Europa, aqui em Tóquio são movimentados e vivos.
Ou encontra-se um templo que, ao contrário das igrejas que conhecemos, pode ser um lugar de recolhimento. Nele, os não religiosos não se sentem intrusos. Tóquio é um sistema de ilhas.

Certamente, é necessário conservar estas ilhas; certamente, elas podem desaparecer. Como acabei de dizer, tudo que é pequeno desaparece. Mas, se perdemos tudo o que é pequeno, perdemos também nossa orientação, nos tornamos vítimas do que é grande, impenetrável, superpotente. Deve-se lutar por tudo o que é pequeno e que ainda existe. Aquilo que é pequeno confere ao que é grande um ponto de vista.

Na história do cinema, os pequenos filmes foram o berço da criatividade, das novas idéias, dos conteúdos audaciosos, das histórias humanas quentes e verdadeiras. Os pequenos filmes foram reservatórios do pensamento.

Numa cidade, o que é pequeno, vazio, aberto, é a fonte de energia que nos permite recarregar as forças, que nos protege contra a hegemonia do que é grande. Nada tenho contra as grandes construções. Ao contrário: adoro os monolitos, os arranha-céus. Mas, ao mesmo tempo, eles só são suportáveis e habitáveis quando se encontra em sua sombra uma alameda com uma pequena loja e um pequeno café que constituam uma alternativa. Nenhuma outra cidade oferece as duas coisas juntas melhor que Tóquio.

Quando destruíram o Marché des Halles de Paris, chorei de raiva por este espetáculo. Durante anos, não houve nada mais que um grande buraco naquele lugar. Hoje, há um gigantesco sistema subterrâneo de magazines e butiques. Para mim, continua a existir ali o vulto de um grande buraco. Se destruírem o "Golden Gai" de Shinjuku para dar lugar a uma grande construção, chorarei do mesmo modo, e Tóquio será mais pobre.

Não entendam mal as minhas palavras. Não sou contra a construção de novas casas, contra a mudança da imagem de uma cidade. Ao afirmar que todo novo filme não faria mais que contribuir para aumentar a inflação das imagens, eu estaria argumentando contra a realização cinematográfica. Não, a recusa não é uma solução. Qualquer edifício pode ser em si um modelo que exprime a clareza e a simplicidade, pode oferecer um novo padrão de funcionalidade e unidade estética. Mas vocês que são arquitetos, vocês devem olhar as coisas de frente: o resultado do seu trabalho pode desaparecer num certo ambiente. E eu, que sou cineasta, eu devo encarar que meus filmes serão projetados num complexo de cinemas, ao lado de filmes que exaltam a violência ou de filmes pornô ou nem sei mais o quê. Meu filme também poderia acabar na televisão, elemento neutro que as pessoas saltam ao clicar seus cinqüenta canais no controle remoto. Assim, só me resta esperar que de cada plano emane, ou ao menos de cada cena, uma calma e uma leveza que possam distinguir este filme de um produto puramente comercial.

Não quero dizer com isso que ele deva se deixar levar por uma competição, que ele deva participar da luta brutal das imagens em vias de disputar entre si a atenção das pessoas. Acho que seria melhor manter-se afastado dessa competição. E o modo de fazê-lo é continuar fiel a si mesmo, sem buscar seguir a corrente. Vocês devem ser os autores das suas construções, acompanhando-as desde o primeiro esboço até o momento em que as pessoas as habitem, exatamente como um cineasta deve controlar seu filme, dando-lhe seu caráter deste o primeiro tratamento até o instante em que seja apresentado ao público, passando pela escolha das locações e do *casting* até a filmagem e a montagem.

Uma construção e um filme têm muitos pontos em comum. Ambos devem ser planejados, financiados e executados.

Uma construção deve ter uma sólida estrutura que a sustente, assim como uma história deve sustentar um filme. Uma construção deve possuir um estilo claro, que lhe seja próprio, assim como um filme tem necessidade de uma linguagem própria e concisa. A construção deve ser transparente e habitável. O filme também precisa de que alguém possa viver nele e com ele.

Eu gosto das cidades. Mas às vezes é necessário deixá-las, contemplá-las de longe para que possamos encontrar o que nos agrada nelas. O deserto é o que me dá a melhor distância em relação à vida urbana. Conheço as paisagens desérticas da América e da Austrália. No deserto, aqui e ali topamos com algum resto de civilização: uma casa, uma velha roda, uma velha linha de caminho de ferro, até um posto de serviço ou um motel abandonado. Numa certa medida, estas são

experiências opostas à que se tem ao penetrar uma clareira no meio de uma cidade. Numa cidade, um no *man's land* põe a densidade que o circunda numa certa perspectiva, revelando-a sob uma outra luz, ao passo que a aparição inopinada de restos da civilização torna o deserto que nos cerca ainda mais vazio.

Um dia, no meio do deserto Mojave da Califórnia, tropecei em uma tabuleta roída pelo tempo, uma espécie de placa publicitária, num lugar afastado de qualquer estrada. Ela estava no meio do nada, e seus grandes caracteres datados anunciavam: *Western World Development: Slots 410-460.*

Alguém deve ter, algum dia, planejado fazer ali uma cidade. Toda a paisagem em volta era completamente desértica. Apenas alguns cactus aqui e ali. Tentei imaginar uma cidade naquele lugar. Dir-se-ia até que ali já houvera uma cidade, e que ela havia desaparecido. Mas uma coisa era impossível de não se ver: como a região em si era tão mais antiga que qualquer cidade, pouco importava se um dia teria existido ali uma cidade ou não.

Alguns anos depois, no deserto australiano, encontrei alguns homens que viviam lá, nômades, há 40.000 anos: eram os aborígines. Eles acreditavam numa coisa essencial, eles acreditavam que pertenciam à sua terra e que eram responsáveis por ela: cada um deles por uma determinada região. Eles eram parte da região.

A idéia inversa, ou seja, que eles mesmos ou qualquer outro pudesse possuir um pedaço de terra, era inconcebível para eles. Segundo a sua visão, a terra é proprietária do homem — jamais o contrário. É a terra que detém a autoridade. Pensei: talvez todos os homens, e não só os aborígines, tenham nascido no mundo inteiro com esta convicção. Mas nossa civilização reprimiu e recalcou completamente este pensamento, e as imagens das cidades são a prova disso. Elas sumiram com a terra como se quisessem esconder seu sentimento de culpa.

O bloco de pedra de Nova Iorque ou a areia de Berlim são monumentos expiatórios. Em muitas cidades não se pode mais tocar a terra, nem sentir a pedra. Se se pusesse um aborígine numa dessas cidades, ele morreria. As cidades estão lotadas, elas varreram o essencial, elas ficaram vazias. Por outro lado, o deserto é tão vazio que está completamente pleno do essencial.

Agora, para concluir meu discurso, peço-lhes que encarem ainda uma vez o seu trabalho de um outro modo, como uma missão: criar para os meninos de amanhã lugares de origem, cidades e paisagens que constituirão o mundo das imagens e a imaginação desses meninos.

E gostaria que vocês levassem em conta o contrário do que é por definição a sua missão: não projetem apenas construções, criem também espaços livres que preservem o vazio, para que o cheio não nos obstrua a vista — que ele deixe o vazio para o nosso descanso. ■



Paris/Texas

Publicado em *La Vérité des images*, Paris, L'Arche, 1992. Intervenção feita em inglês em um colóquio de arquitetos japoneses realizado em Tóquio, em 12 de outubro de 1991.



Antonio A. Arantes

A Guerra dos Lugares

Sobre Fronteiras Simbólicas e Liminaridades no Espaço Urbano [1]

PARA VIOLETA

À margem dos territórios que têm sido interpretados como expressão de identidades claramente contrastadas e bem definidas, a experiência social contemporânea tem propiciado a formação de lugares sociais efêmeros, particularmente no bojo dos conflitos e das sociabilidades que se constituem nas praças e ruas das chamadas "megacidades".

A seguinte afirmação feita numa entrevista para um programa de vídeo por Hans, com 25 anos de idade, que se apresentou como pintor de carros, desempregado, ganhando efetivamente a vida em São Paulo como michê, oferece um ponto de partida para estas reflexões. Situando-se frente à repórter de televisão, em sua identidade híbrida, diz ele: "Somos partes de um mundo só. Estamos todos juntos, mas não estamos no mesmo mundo. Você, se entrar no meu mundo, é estranho; eu, se entrar no seu sou estranho. Você não ia me aceitar se soubesse que tenho passagens na polícia, e eu não ia te aceitar sabendo que você nunca roubou. Você tem um mundo e eu tenho outro mundo. Os nossos dois mundos estão em guerra. É isso!"[2]

Como se estrutura o espaço social onde essa "guerra"[3] ocorre? Qual é a natureza dessas fronteiras contraditórias que, a um só tempo, separam práticas sociais e visões de mundo antagônicas e as põe em contato, tornando possível tal diálogo? Minha hipótese de trabalho é que a experiência urbana contemporânea propicia a formação de uma complexa arquitetura de territórios, lugares e não-lugares, que resulta na formação de contextos espaço-temporais flexíveis, mais efêmeros e híbridos do que os territórios sociais identitários[4].

Os habitantes da cidade deslocam-se e situam-se no espaço urbano. Nesse espaço comum, cotidianamente trilhado, vão sendo construídas coletivamente as fronteiras simbólicas que separam, aproximam, nivelam, hierarquizam ou, em uma palavra, ordenam as categorias e os grupos sociais em suas mútuas relações[5]. Por esse processo, ruas, praças e monumentos transformam-se em suportes físicos de significações compartilhadas. Penso que os lugares sociais assim construídos não estão simplesmente justapostos uns aos outros como se formassem um grande mosaico. A meu ver, eles se superpõem e, entrecruzando-se de modo complexo, formam zonas simbólicas de transição[6], onde os sujeitos e os cenários de sua interação desenvolvem atributos análogos aos que Victor Turner[7] conceituou como **liminares**. Em sua ambivalência, eles são basicamente inter-estruturais: não se classificam inteiramente em nenhuma das posições atribuídas e escalonadas pelo direito, pelo

costume e pelas convenções; e, assim sendo, tornam-se culturalmente ambíguos, simbolicamente invisíveis e poluidores.

Mais do que territórios bem delimitados, esses "contextos" ou "ambientes" podem ser entendidos como zonas de contato, onde se entrecruzam moralidades contraditórias, como ilustra o trecho de diálogo transcrito acima: aproximam-se mundos que são parte de um mesmo modo mas que, assim mesmo, encontram-se irremediavelmente apartados.

Algumas áreas nas grandes cidades são particularmente densas do ponto de vista desse entrejogo de territorialidades interrelacionadas[8]. Na Praça da Sé, por exemplo, inúmeras categorias sociais ganham expressão espacial, dando assim visibilidade pública às suas identidades contrastadas.

Emblema oficial de São Paulo, sendo este um dos marcos mais utilizados na construção da imagem institucional da cidade, aquela praça freqüentemente abriga manifestações políticas de vulto (tal como comícios e grandes concentrações populares). Mas longe de configurar-se como um cenário próprio para as solenidades do Estado, (como em Brasília, por exemplo, é o caso da Praça dos Três Poderes) ela se apresenta, social e espacialmente, como um espaço residual. Aí se evidencia, por um lado, a tendência de inúmeros segmentos sociais, afetados pela síndrome da "agorafobia" de que falou Camillo Sitte, retirarem-se continuamente para lugares privados[9].

Em contrapartida ao seu esvaziamento enquanto dimensão espacial do que se poderia conceituar como esfera pública burguesa[10], convergem para locais desse tipo e neles ganham visibilidade algumas das principais tensões e conflitos sociais. Aí se expõe publicamente a falta de direitos de cidadania da grande maioria da população da cidade, que se identifica na incidência de assaltos, no comércio e ostensivo consumo de drogas, na construção de moradias "invisíveis", no sub-emprego, na mendicância e na oferta de uma vida melhor através das loterias, das poções milagrosas e das pregações religiosas. Ao mesmo tempo, diversas instituições políticas e assistenciais trazem para este cenário a sua palavra e as suas práticas salvadoras. E aí, também, o controle social assume a forma ritualizada de policiamento ostensivo: retórica que em princípio criminaliza o habitante das ruas, classificando-o socialmente como "coisa fora de lugar", portanto simbolicamente suja e perigosa[11].

Como ocorre em todo espaço liminar, cruzando as fronteiras entre o público e o privado, entre os gêneros, entre a necessidade e a propriedade privada, nesse ambiente as pessoas "jogam com o que é familiar, desfamiliarizando-o"[12]. Povoa esse espaço, onde quase tudo pode acontecer, a sensação de risco; e aí, a simples suspeita de transgressão tem justificado prisões, e até, por vezes, a execução sumária[13]. A contra-pelo dessa ordem pública ritualizada, outras contratualidades e racionalidades se constituem.

Este parece ser o "lugar público" por excelência nas grandes cidades brasileiras contemporâneas; particularmente a ele refere-se este ensaio. Proponho agora que o leitor faça comigo uma caminhada pela cidade de São Paulo; iremos ao centro de metrô.

O metrô de São Paulo é um dos poucos espaços limpos e silenciosos da cidade. Numa

linguagem eficiente, uma voz que se dirige ao mesmo tempo a todos e a ninguém em particular adverte: "não ultrapasse a faixa amarela", "não apóie nas portas do trem em movimento", "não force as portas para abrir", "use os corrimãos das escadas rolantes". Como num manual de instruções e em tom persuasivo, mas inflexível, informa-se o público sobre como usar o equipamento e como comportar-se. Sinais coloridos indicam os caminhos do subterrâneo paulistano.

Essas mensagens dirigidas ao bomem médio, ao passageiro indeterminado, estabelecem entre os que transitam no metrô uma certa "contratualidade" ou cumplicidade solitária de homens, mulheres e crianças que aí se sentem seguros, sob a vigilância eletrônica da autoridade invisível e confiantes na rapidez e previsibilidade dos serviços.

Os preços das tarifas não são muito diversos dos cobrados pelos ônibus urbanos e a conjugação dos dois fatores, preço e eficiência, fazem conviver nesse ambiente higienizado, onde prevalece o tempo pulsante, linear e uniforme dos relógios, uma gama de usuários sensivelmente mais diversificada do que a dos que utilizam outras formas de transporte de massa. De fato, embora evitem andar de ônibus, as classes média e alta freqüentemente usam o metrô, ao lado de passageiros mais pobres.

Nos subterrâneos de São Paulo, as marcas paulistanas evidentemente não desaparecem. A denominação das estações (Trianon-Masp, Liberdade, Paraíso, Tietê e Sé, entre outros) sinaliza atividades, etnias, relações sociais (e de espaço) presentes e passadas que participam da formação da vida social nesta cidade. Esses topônimos nomeiam marcos históricos e culturais que vão sendo constituídos (Armênia), reforçados (República) ou apagados (Praça das Bandeiras) pelo uso rotineiro do transporte público.

Lugar por excelência da faceta letrada e ordeira da cultura de classe média paulistana. O contexto asséptico das estações abriga, vez por outra, pequenos grupos que aí infiltram a suas sociabilidades barulhentas. Mesmo assim, o espaço do metrô constitui predominantemente um todo referenciado a si mesmo, um só lugar ou, na conceituação de Marc Augé, um "não-lugar"[14].

Das escadas da estação que dão acesso à rua vêem-se as lanternas e postes vermelhos que fazem parte da cenografia orientalizante do bairro da Liberdade. Penetra-se o barulho das ruas onde se concentram lojas importadoras, casas de presentes e de miudezas, armazéns de secos e molhados, delicatessens nikkey. Nas vitrines, oferecem-se roupas, utensílios e alimentos vindos do Japão ou simplesmente de gosto (e aspecto) oriental. Placas anunciam shiat-su, acupuntura, artes marciais. Integram a paisagem templos budistas, um pequeno jardim onde carpas nadam num tanque entre pinheiros miniaturizados, restaurantes e sushi-bares. Este é um dos ambientes onde se tematiza a matriz cultura japonesa, oferecendo alguns produtos espetacularizados, outros não, ao consumo e entretenimento de imigrantes japoneses, chineses, coreanos, descendentes e visitantes.

Caminhando pela Rua da Liberdade avista-se a Catedral e, ao chegar à Praça João Mendes, o Fórum e o Palácio da Justiça. Esses edifícios monumentais que celebram a igreja católica e o judiciário desencadeiam a preparação do corpo

para o encontro com trombadinhas, drogados, mendigos, policiais e com os "meninos de rua", os novos anti-heróis do centro da cidade. Um homem engravatado, com ares de magistrado, caminha a passos largos em direção ao Palácio da Justiça, um metro à frente do guarda-costas que leva desajeitadamente o seu portfólio de couro importado.

Na transição da Liberdade para a Sé não há passagens explícitas, pontes ou portas simbólicas, construídas pelo costume, por onde se possa cruzar com segurança[15]. Olhares e movimentos de corpo, significados sugeridos por gestualidades à primeira vista incompreensíveis, instalam no forasteiro uma progressiva sensação de desconfiança e risco. Mãos dissimulam o volume do dinheiro nos bolsos, abraços defendem ostensivamente pastas e carteiras da mira dos prováveis e supostos trombadinhas.

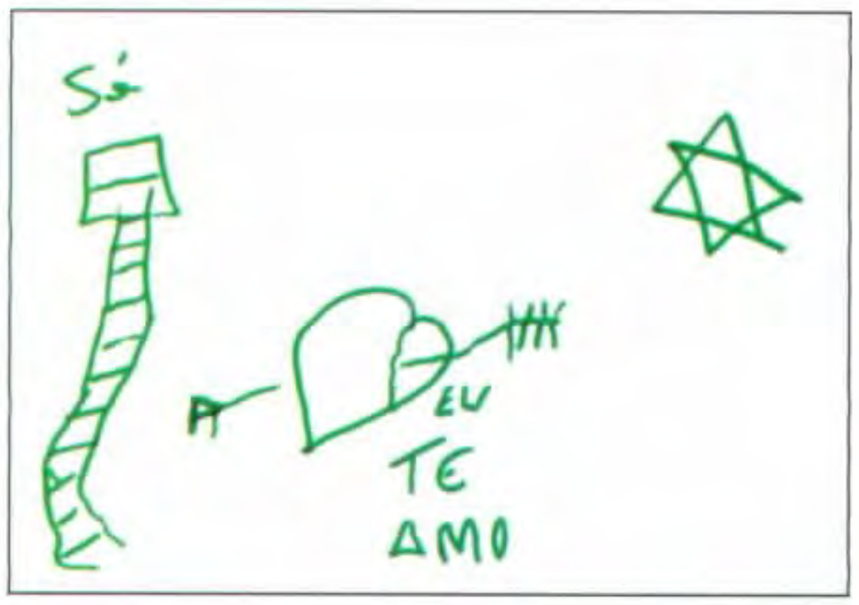
Nessa zona liminar tudo se vende: plantas medicinais e produtos para rituais de umbanda e candomblé, mapas rodoviários e do corpo humano (os caminhos da geografia e da anatomia), roupas e sapatos, frutas, salgadinhos e miudezas. Ao lado da Catedral avisto os ambulantes. O pequeno comércio de rua, as bancas formando uma grande aglomeração e principalmente os raizeiros, que anunciam os seus medicamentos milagrosos, transportam-me para o Mercado de São José, na cidade do Recife, talvez para lembrar que entre aqui e lá pequenas diferenças se explicitam embora nem tudo seja tão diverso.

A Praça da Sé, onde se encontra o marco zero da cidade, é algo mais do que um lugar de comércio e de tráfego intenso de pedestres, por onde todos passam e ninguém permanece. A Catedral e o seu contorno constituem um importante marco de referência e um lugar central para muitos moradores do espaço paulistano, como foi possível constatar em pesquisa recentemente realizada com jovens habitantes das ruas. Essa área, que é suporte de muitos lugares sociais polissêmicos, simultâneos e entrecruzados, foi uma das principais referências utilizadas por eles em seus desenhos sobre "centro da cidade"[16].

Policiais militares vigiam. Crianças e adolescentes aí vivem a sua condição híbrida de seres culturalmente invisíveis, que mimetizam a paisagem urbana como se fizessem parte dela, e ao mesmo tempo são objeto de ações caritativas e de políticos sociais; de jovens entretidos em suas brincadeiras ingênuas, em seus afetos e dramas pessoais e, não obstante, pessoas tidas como violentas e perigosas que, ao se aproximarem de quem passa, provocam medo e agressividade. Perto do chafariz, logo à saída do metrô, meninos e meninas conversam em grupos de cinco ou seis, namoram, brincam e cheiram cola ou esmalte em sacos plásticos reaproveitados, "fazendo a mente".

As torres e a cúpula da Catedral, a escadaria, as palmeiras alinhadas, a estelar rosa dos ventos na base do marco onde a nave esculpida referencia as distâncias geográficas e os pontos cardeais a partir do centro: marco zero, estou em São Paulo.

O olhar do pesquisador parado identifica diferenças entre passantes ocasionais e ocupantes. A observação das atividades que ocorrem num espaço delimitado, ao longo do tempo, permite acompanhar como se



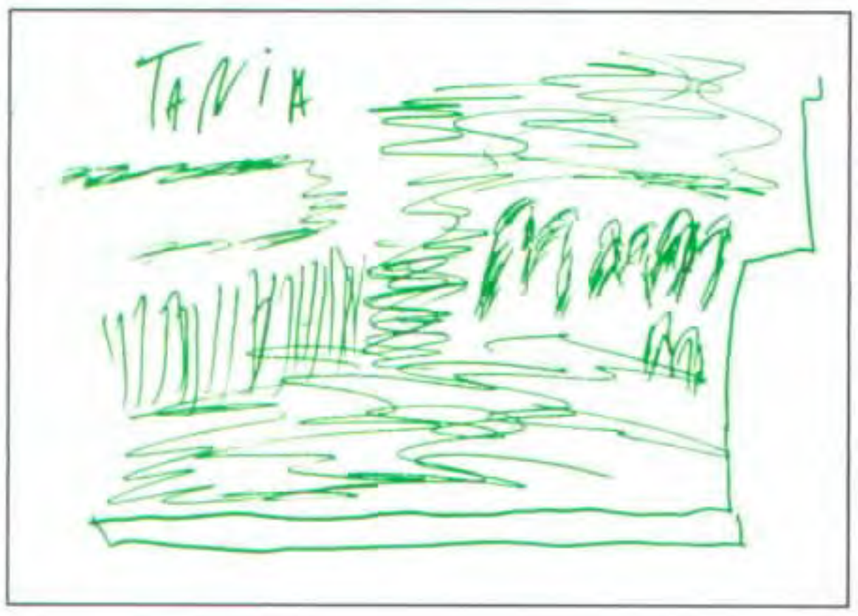
1



2



3



4



5



6



7

1. Sé/ eu te amo. A estrela evoca a rosa-dos-ventos que localiza o marco zero da cidade.

2. Catedral e palmeiras.

3. Alguns marcos recorrentes em vários desenhos: a Sé e o Fórum, situados entre o Banespa, posto e viatura policial, Caixa Econômica Federal, uma banca de camelô e o Detran. Em destaque, o Centro Comunitário, da Pastoral do Menor. Entre os edifícios, as palmeiras.

4. Chafariz da Sé, usado para banhos e brincadeiras.

5. Chafariz.

6. Recanto tranqüilo na Praça da Sé.

7. Menino posando para a câmera.

configuram as relações sociais, os conflitos, os jogos de poder e a violência. Não em movimento, mas ocupando um lugar fixo, reconhecem-se tramas, a sucessão das tramas até o início do novo enredo.

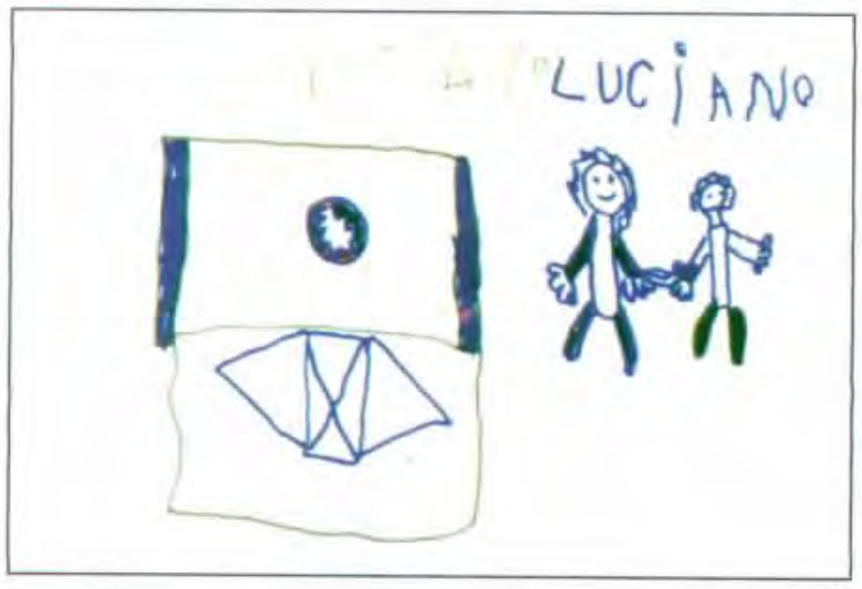
Observo o desenrolar das cenas, a proximidade física dos corpos e os toques freqüentemente procurados, que materializam a confiança e o aconchego. O homem abraça a companheira maltrapilha e lhe dá um beijo no rosto. A mulher penteia os cabelos do garoto sob a marquise de um prédio ao amanhecer, enquanto outras crianças dormem abrigadas em caixas de cartão. O homem que faz bicos à noite, amarrando pilhas de jornais numa distribuidora para receber o dinheiro da média e do pãozinho da manhã seguinte, diz já ter sido assaltado várias vezes enquanto dormia. Agora, ele descansa de dia por ser mais seguro. Cacos e restos delimitam domicílios onde a intimidade dos gestos e das ações levantam paredes invisíveis mas presentes e que, ao serem atravessados pelo olhar do pesquisador, fazem-no sentir-se intruso, indiscreto, e perceber a força dos limites simbólicos desses casulos no espaço público. A menina empurra a fotógrafa/pesquisadora, fazendo-se notar ou defendendo a sua privacidade — ou talvez ambos.

Recordo-me de Zoé, cidade da narrativa de Ítalo Calvino[17], onde todos os pontos "pode-se dormir, fabricar ferramentas, cozinhar, acumular moedas de ouro, despir-se, reinar, vender, consultar oráculos". Lá, explica Marco Polo a Gengis Khan, "o viajante anda de um lado para o outro e enche-se de dúvidas: incapaz de distinguir os pontos da cidade, os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem".

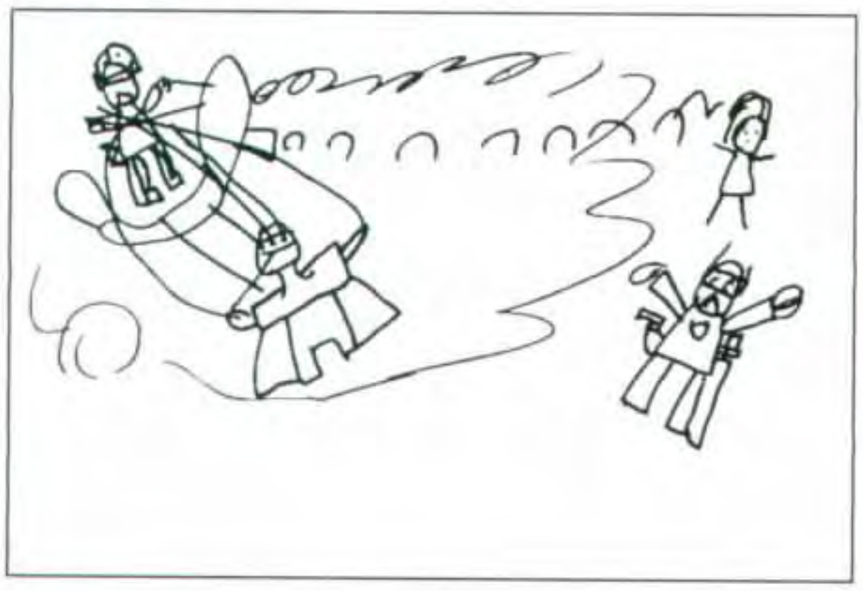
Observo a exposição pública de domesticidades que se realizam fora das quatro paredes da casa. A moradia no espaço público; não "a casa e a rua" culturalmente dissociados e espacialmente contrapostos. Assim mesmo, lances de intimidade[18]. Uma intimidade que habita o espaço à primeira vista invisível das relações e afetos da/na rua. As novas relações em espaços públicos assimilam (reinterpretam) a trama familiar básica: tios e tias, irmãos, pais e mães de rua, um mesmo sistema de apelações parece estruturar novas relações, possivelmente re-territorializando afetos, conflitos e vínculos desenraizados, onde as pessoas independentemente de idade ou sexo podem desempenhar papéis masculinos ou femininos, de uma geração acima ou abaixo de seu parceiro. O menino come o resto que lhe deram no restaurante, posando agressivamente para a câmera fotográfica que procurava as torres da Sé.

Ao caminhar pela cidade, cruzam-se constantemente fronteiras, atravessam-se territórios interpenetrados. O trajeto efetivamente percorrido (com afetividade) no chão é diverso daquele que se percebe num sobrevôo ou que se pode varrer com o olhar estrategicamente colocado, quando se mira do alto de algum ponto seguro. Os passos do caminhante atento não costuram simplesmente uns aos outros pontos desconexos e aleatórios da paisagem. Ele se arrisca, cruzando umbrais, e assim fazendo ordena diferenças, constrói sentidos, posiciona-se.

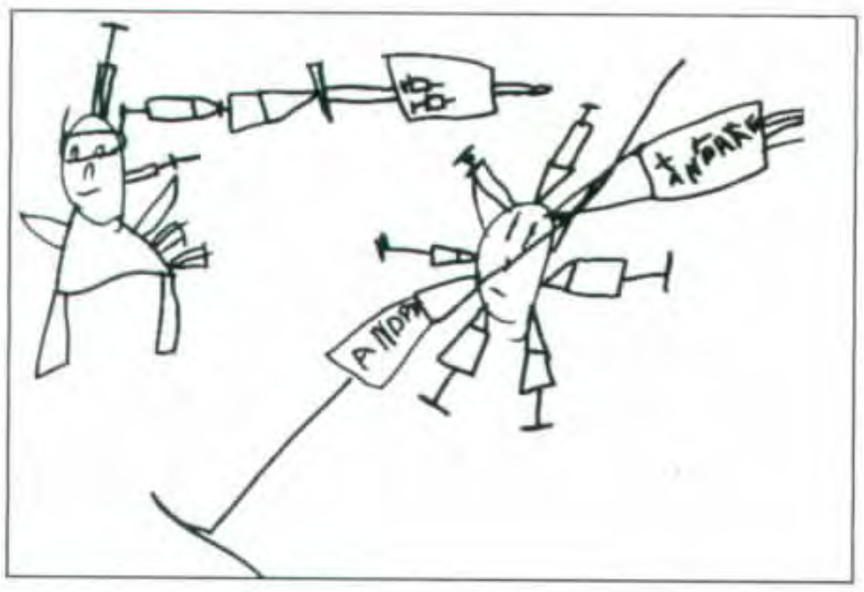
O caminhar cria um espaço de enunciação, "atos de fala pedestres", conceitua Certeau[19], comparando o andar pelo espaço urbano com a



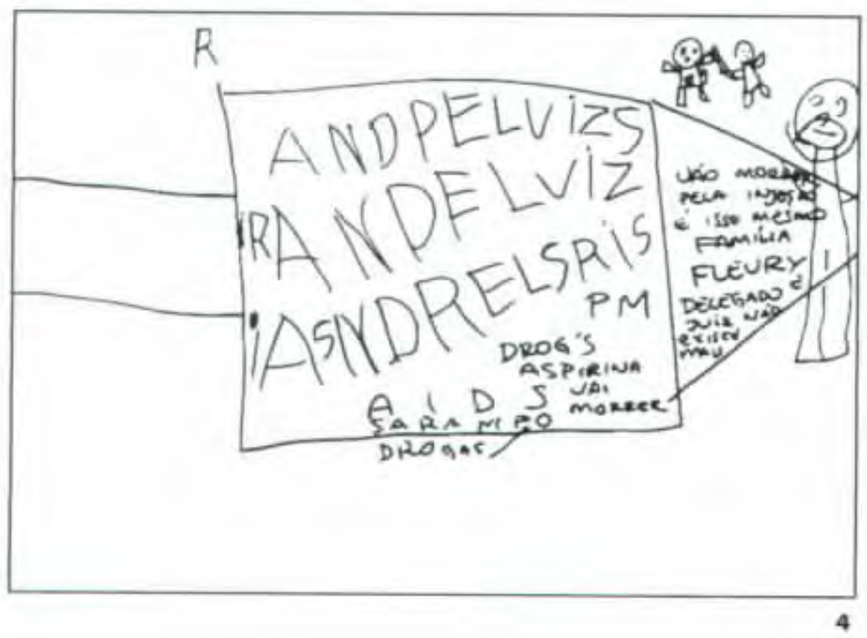
1



2



3



4



5



6

1. Menino sendo preso e levado para a guarita da Polícia Militar.

2, 3 e 4. Morre desgraçado! Desenhos de uma série desenhada por André Luiz; num deles a frase que uso para identificar o conjunto está escrita em vermelho. No quarto desenho lê-se na seringa: André Luiz/ André Luiz/ André Luiz/ PM/ drog's/ Aspirina/ Vai morrer/ Aids/ Sarampo/ Drogas/. Na agulha: vão morrer pela injeção/ é isso mesmo/ família Fleury/ delegado e juiz não existe mais. Ao fundo em cima, menino algemado por guarda.

5. Viatura policial no marco zero, em frente à catedral.

6. Menina presa por assalto.

linguagem. "No plano mais elementar", argumenta, "o caminhar tem uma tripla função enunciativa: é um processo de apropriação do sistema topográfico por parte do pedestre (...); é uma atuação espacial do lugar (...); e implica *relações* entre posições diferenciadas, ou seja, entre 'contratos' pragmáticos na forma de movimentos".

O deslocamento excita a imaginação. Indaga, perscruta, libera lembranças e emoções. Faz reviver narrativas e flagrantes de experiências passadas. Leva ao encontro de referências pessoais e dos lugares de memória social[20]. Um marco remete a outro logo em seguida, na cidade onde se viveu por longo tempo. A lembrança constitui o trajeto, obscurece as distâncias, põe em relação.
O caminhar permite a recolha de fragmentos de histórias pessoais e do lugar. Ao interromper o fluxo da exploração do espaço na sua superficialidade, fixando-se num ponto, a memória desencadeia a vertigem da profundidade. Neste sentido, caminhar pela cidade é decifrar aos poucos, e pelo movimento, um palimpsesto. Reconhecendo e colocando em relação recíproca textos anteriormente escritos a muitas mãos, o transeunte vivifica o resultado de um trabalho social graças ao qual se mantêm, pontilhando o tecido urbano, alguns fragmentos que perduram. Outros marcos, por processo análogo, são apagados.

Por sua vez, passos desatentos repetem infinitas vezes o percurso conhecido. De um ponto a outro do trajeto rotineiro, a cidade passa a ser distância. Esse caminhar é uma forma de deslocamento que torna invisíveis os marcos, as fronteiras simbólicas e as zonas de passagem, fazendo de sua leitura a construção de um espaço sem lugares.

As imagens se multiplicam e se confirmam em outras áreas da cidade. Numa rua escura qualquer, uma trintena de homens de várias idades compartilham o leito improvisado no chão de um posto de gasolina de luzes apagadas. O velho alimenta um cão preso a uma árvore num canto de praça, enquanto dois homens enrolados dos pés à cabeça em cobertores velhos dormem e aquecem-se ao sol do meio-dia. Noutro canteiro, um homem chora; outros falam com ele.

Na Praça da República, à luz do dia, estão os vendedores de alimentos. Ó tarde os michês pouco a pouco vão ocupando os locais mais discretos e se instalam à espera de clientes. De madrugada, os caminhões e varredores da Prefeitura. Ao amanhecer os idosos que caminham ou sentam-se ao sol. Um pouco mais tarde, retornam os vendedores. O tempo todo, encontram-se meninos e meninas nas suas práticas cotidianas.

Intersticialmente à atividade dessas personagens mais visíveis, formam-se os territórios efêmeros dos trombadinhas e dos traficantes, não tão evidentes mas bem conhecidos dos demais freqüentadores da Praça da Sé, da República ou da Avenida Ipiranga. Um entrevistado informa a repórter[21] de que na esquina dessa avenida com a São João costuma haver por volta de 50 trombadinhas trabalhando, principalmente entre as 11 e as 14 horas, durante a semana. Outro diz que há aproximadamente 10 "firmas" em atividade, com três ou quatro pessoas cada uma.



1



2



3



4



5



6

1. Trajeto: Banespa (com elevador), Vale do Anhangabaú, Teatro Municipal e Viaduto do Chá

2. Anhangabaú e Teatro Municipal.

3. Anhangabaú e Viaduto do Chá

4. Centro da cidade. Observar amplitude das referências espaciais: em cima aeroporto (à esquerda) e Serra do Mar (à direita); em baixo zona bancária/comercial (à esquerda) e bairro/moradia/Carandirú (à direita). Marcos naturais (céu, montanhas, águas servidas), edificados (Banespa, Nossa Caixa), sonoros (música, frases do cotidiano, barulho do trânsito) e sinalização de tráfego (sem saída, direção a seguir, devagar, retorno). Interligação por avenidas, ruas, estradas, meios de transporte (carro, caminhão, avião) e por fiação elétrica. Bens de consumo: brinquedos, pães e doces.

5. Rua XV de Novembro, zona bancária próxima à Sé.

6. Banespa

O trabalho, a viração, o lazer e a vida cotidiana constituem a cidade como sucessão de lugares articulados no tempo e no espaço, vertical e horizontalmente, pela mediação de zonas de liminaridade, fluidas, ambivalentes. Os marcos visíveis que perduram, lugares de identidade, são apenas parte de uma realidade mais profunda e mais extensa que os contextualiza e desafia.

Tomo a cidade de São Paulo como um agregado de tensões e conflitos que se espacializam num amálgama de múltiplos territórios (ou lugares) e não-lugares. Nesse contexto, formam-se os desafios silenciosos aos projetos urbanísticos e de segurança que se querem disciplinadores do seu uso e à intenção glamurizante da tímida valorização (simbólica, estética e imobiliária) de algumas áreas e edificações.

Sou seduzido pelas inúmeras zonas de liminaridade: a cidade é um labirinto com vários centros, formado por uma sucessão interminável de zonas intersticiais e marcos fragmentários. Aí nada é fixo, nem mesmo os marcos edificados têm vida perene. Transita-se constantemente, dificilmente se está.

Penso a cidade como um pulsar de espaços e lugares interpenetrados, confronto entre singularidades, num amplo cenário explicitamente político. Praça da Sé e Praça da República, pólos opostos e complementares do espaço central, articulados pelo sintagma: Rua Direita, Praça do Patriarca, Viaduto do Chá (que perpetuou as plantações da Baronesa de Tatuí) e Barão de Itapetininga, anacronismos coloniais que simbolicamente ainda referenciam as práticas contemporâneas. As representações que fazem do centro aqueles que habitam as suas praças e ruas não são indiferentes aos marcos e monumentos da paisagem oficial. Pelo contrário, elas articulam experiências sociais a um ambiente, dando-lhes um contexto e significações particulares.

Nesse espaço que tudo põe em relação, o planejamento urbano e as práticas de vigilância afetam os sistemas sociais, a moralidade e as territorialidades efêmeras que se formam nas ruas. Ruas fechadas ao trânsito, corredores de tráfego, terminais de ônibus, zonas de estacionamento regulamentado, concentrações de lojas, bancos, escritórios: as normas de zoneamento constróem outras fronteiras, atendendo a critérios técnicos e a interesses empresariais. As rotinas de policiamento e a repressão ostensiva sinalizam a autoridade e teatralizam o controle. Ambos, planejamento e policiamento, apagam limites e fronteiras que são custosamente construídos e incessantemente reconstruídos pelos habitantes das ruas em suas práticas cotidianas.

Nesse contexto espacial de lugares e fronteiras entrecruzados formam-se as sociabilidades que dão novo teto a esses jovens fugitivos dos "lugares antropológicos". Ainda que a transgressão dessas fronteiras tradicionais implique por em risco a própria vida, o suposto desabrigo em que eles vivem parece ser vivido também como prazer de movimentar-se num universo onde há alternativas a escolher, onde os territórios aprisionam menos do que a casa de onde fugiram e à qual às vezes retornam. Assim, o caráter tênue dessas fronteiras simbólicas só pode ser interpretado como componentes necessário de um modo de vida onde cruzar

limites é vivenciado com prazer e desafio lúdico, além de justificar-se como útil para a sobrevivência. Torna-se mais claro por que as formas de controle, nesses contextos, tendem a utilizar a força e a intimidação direta.

Ao tematizar as transições complexas e as densas liminaridades que formam os labirintos do centro de São Paulo, percorri algumas das fraturas físicas e simbólicas dessa paisagem. A fluidez do que observei levou-me a flexibilizar conceitos como território, fronteira, identidade, lugar e mesmo não-lugar. Ao explorar o modo como conflitos se espacializam, deixo de privilegiar os traços distintivos dos espaços sociais, ou os contrastes semânticos que culturalmente os qualificam.

Mudo necessariamente a posição convencional de observador e, inserindo-me nessas áreas liminares, exponho-me às práticas que situam, em contextos variáveis, os vários sujeitos deste trama. Em conseqüência disso, já não posso partir, enquanto narrador, de um só ponto-de-fuga para desenhar as perspectivas do objeto observado e a imagem que resulta de tal des-centramento põe em destaque transgressões, solidariedades e cumplicidades, num ambiente de moralidades "em guerra".

Aceitando o risco de desviar-me dos procedimentos de pesquisa convencionais, experimento cada encontro nas ruas como uma ocasião única, fugidia. Esse fato, por si só, diferencia radicalmente estas observações daquelas realizadas em contextos sociais mais estáveis e impõe que se adotem procedimentos de pesquisa que incluam a incerteza quanto à possibilidade do reencontro, de vir a ter uma segunda chance ou de estabelecer com aqueles cujas práticas desejo conhecer uma relação intersubjetiva de confiança mais duradoura. A estonteante temporalidade desse objeto não me deixa outra alternativa senão recorrer a conversas fragmentadas e a um certo voyeurismo etnográfico.

A tentativa de abordar empiricamente essa dinâmica de espaços e lugares efêmeros levou-me a recorrer a imagens que os representassem de outros pontos de vista. O conjunto que constitui o referencial concreto das reflexões aqui apresentadas exprime percepções variadas, fortemente ancoradas nas experiências individuais de pessoas que habitam o espaço paulistano. Mas eles, atividades, edificações e monumentos repetem-se como siguos que delimitam e identificam um espaço social convergente. Reconheço no seu conjunto as fluidas fronteiras de um lugar central compartilhado e faço dele o espaço privilegiado de minhas observações etnográficas. Os marcos construídos nos embates da vida cotidiana balizam experiências de territorialidade que no caso estudado se condensam na Praça da Sé e no seu entorno. Esta é uma das zonas diferenciadas, uma das múltiplas enunciações que as práticas sociais podem construir — e efetivamente constróem — no espaço da cidade de São Paulo. ■

NOTAS

1. Este texto foi apresentado em versão preliminar em alguns seminários e particularmente no I Encontro da Rede Interamericana de Estudos Culturais (City University of New York e Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993), onde se beneficiou dos comentários e da crítica de Juan Flores e de Norma Alarcón, debatedores atenciosos.

2. Entrevista apresentada no vídeo Ipiranga, dirigido por Adelina Schlaich e veiculado pela TV Cultura em 1989.

3. Ao nuclear este ensaio em torno da idéia de "mundos em guerra" não pretendo enfatizar a noção de extermínio físico, que foi tão bem descrita por DIMENSTEIN, Gilberto em *A Guerra dos Meninos:* assassinato de menores no Brasil (São Paulo: Brasiliense, 1990), mas frisar os elementos de violência, insegurança e risco que fazem parte das práticas de espaço aqui focalizadas.

4. Cf. CANCLINI, N. Garcia. *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 1989.

5. O estudo sobre as sociabilidades de rua tem reafirmado de modo geral o princípio de que cada um dos fragmentos do mosaico urbano, tal como as sociedades tradicionalmente estudadas pelos etnólogos, tem a sua lógica interna, os seus códigos e normas, a sua própria estética e moralidade. Maffesoli, por exemplo, argumenta que essas socialidades constituem um social que se realiza como "multidão de aldeias que se entrecruzam, se opõem, se entreajudam e ao mesmo tempo que permanecem elas mesmas." MAFFESOLI, M. *O Tempo das Tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p. 194.

6. Tomo aqui por base as reflexões de E. R. Leach sobre fronteiras simbólicas aplicadas a zonas de espaço-tempo social. Veja-se por exemplo LEACH, E. R. Anthropological Aspects of Language: animal categories and verbal insults. In: LENNEBERG, E. H. (ed.), New Directions in the Study of Language. Cambridge: MIT Press, 1964; e *Culture and Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

7. TURNER, V. Betwixt and Between: the liminal period in *Rites de Passage*. In: TURNER, V. *The Forest of Symbols*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1967; *The Ritual Process*. Middlesex: Penguin Books, 1974 (1969); e *From Ritual to Theater*. Ibidem.

8. Com referência ao meio urbano, prefiro o termo "territorialidade" ao de "território" que é mais freqüentemente utilizado na teoria social por que, ao denotar qualidade mais do que coisa substantiva, ele flexibiliza o espaço social descrito. Tal flexibilidade, como veremos, é uma característica essencial dos espaços sociais nas cidades contemporâneas.

9. Esta reflexão incide diretamente sobre um dos principais problemas focalizados pelos estudos sobre as cidades contemporâneas e que Otília Arantes formula como sendo o da possibilidade do espaço público contemporâneo alcançar uma presença esteticamente apreensível. Esta questão decorre de tese habermasiana de que, segundo a autora, "a forma de vida exigida como suporte e alimento do mundo público a ser recomposto à contracorrente do capitalismo avançado já não pode contar mais com a forma outrora abraçável da cidade". Refiro-me ao esclarecedor ensaio "A ideologia do 'lugar público' na arquitetura contemporânea. (um roteiro)". ARANTES, Otília. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp/Fapesp, 1993, p. 117.

10. HABERMAS, J.. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. London: Polity Press, 1989 (1982).

11. DOUGLAS, M.. *Purity and Danger*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966; e *Natural Symbols*. London: Cresset Press, 1970.

12. TURNER, V.. *From Ritual to Theater*. Nova Iorque: Performing Arts Journal Publiçations, 1982, p. 27.

13. Refiro-me ao assassinato de jovens junto à Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, em 1992.

14. M. Augé define o não-lugar "par opposition à la notion sociologique de lieu, associé par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de culture localisée dans le temps et l'espace. Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé ou sont parqués les réfugiés de la planéte". AUGÉ, M.. *Non-lieux*. Paris: Seuil, 1992, p. 48.

15. SIMMEL, G.. Pont et porte. In: *La Tragedie de la Culture et autres Essais*. Paris: Petite Bibliotèque Rivages, 1988 (1909).

16. Os desenhos que mostro a seguir foram coletados como parte de um projeto-piloto que visava refletir sobre metodologias para o estudo do espaço urbano. O trabalho de campo foi realizado pelo auxiliar de pesquisa Alexandro Dantas Trindade no Clube da Turma da Moóca, nos meses de fevereiro e julho de

1993. Foram utilizados papel tamanho ofício e canetas hidrocor (seis cores básicas) mas outros materiais foram fornecidos quando solicitados. Obtivemos ao todo 168 desenhos. O referido projeto adequava técnicas que vêm sendo desenvolvidas por NIEMEYER, A. M. (ver Desenhos e mapas na orientação espacial: pesquisa e ensino de antropologia. *Textos Didáticos* 12. IFCH, UNICAMP, 1994) a hipóteses minhas sobre a constituição simbólica do espaço urbano. Uma leitura desses desenhos orientou a definição de uma pauta de trabalho a partir da qual foram fotografados quatro filmes (dois preto e branco e dois diapositivos coloridos. As fotos de M. L. Martinelli sublinham o recorte minucioso do assunto ou tema feito em muitos deles e/ou ressaltam aspectos da linguagem gráfica e plástica utilizada por seus autores (ou seja, identificam ângulos, composições e enquadramentos). Elas registram também algumas referências externas dessas representações, que denotam um espaço que ao mesmo tempo é compartilhado pelos grupos e abriga experiências individuais. O projeto teve o apoio financeiro do FAEP/UNICAMP e do CNPq. Agradeço a todos, colegas e instituições, pelo apoio, estímulo e contribuição intelectual que efetivamente deram a esta pesquisa.

17. CALVINO, Í.. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 (1972), p. 34,35.

18. DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua:* espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991. Da Matta identifica a tríade "casa", "rua" e "outro mundo" como estruturante das práticas e representações do espaço social na cultura brasileira. A sua tese é de que há uma unidade ética fundamental, subjacente a esse sistema, em que se articularia uma concepção igualitária, de natureza jurídica, com a estrutura basicamente hierárquica da sociedade brasileira. Segundo ele, esse princípio atravessaria as clivagens da estrutura social e teria uma permanência ou continuidade histórica desde o período colonial até nossos dias. Apresento aqui uma abordagem que ao mesmo tempo se inspira nas hipóteses citadas e procura avançar para além delas privilegiando as zonas intersticiais mais do que espaços definidos de maneira clara e distinta.

19. CERTEAU, M. de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988 (1984), p. 98, tradução minha.

20. NORA, P.. *Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

21. Entrevista para o vídeo de A. Schlaich, citado anteriormente.



Arthur Omar

CIDADE ABERTA: PRIMEIRA VISITA

Quando perguntei o que eram as pedras negras no alto da colina, eles me responderam:

– É o nosso Centro Cultural.

– Como?

– Sim, sala de exposições, auditório, arquivos.

Precisei firmar os olhos. Mesmo assim não notei logo a diferença. Vistas de longe, nada indicava tratar-se de uma obra arquitetônica, algo feito pelo homem. A aparência era de uma série de rochas, perfeitamente integradas na paisagem. Ou seriam sementes gigantes caídas do céu? Podia-se mesmo sentir o trabalho do vento sobre elas durante séculos.
No entanto, acabava de ser inaugurado.

Eu estava na Cidade Aberta. Esse tipo de surpresa iria me acompanhar durante toda minha visita; na verdade, uma sucessão de pequenas maravilhas.

A 20 minutos de Valparaíso, nos arredores de Ritoque, entre Concón e Quintero, no Chile, a Cidade Aberta começou a ser fundada em 1970, lentamente, mas foi no início dos anos 50 que um grupo de arquitetos e artistas se formou em torno de Goffredo Iommi e Alberto Cruz, tomados pela idéia de **América**. Criaram o Instituto de Arquitetura da Universidade Católica de Valparaíso, em moldes revolucionários, abolindo as pranchetas, introduzindo a dança como disciplina, ouvindo poetas e visionários, fundindo as artes e as ciências, e preconizando uma formação global, não especializada, para o arquiteto, que deixaria de ser um simples produtor de máquinas de morar para se tornar um organizador do estar do homem no mundo, em todas as suas dimensões. Criar uma arquitetura do presente, sintonizada com o estado de vir a ser constante da América Latina.

Inverteram o mapa do continente e o adotaram. O que era extremo sul agora passava a ser o verdadeiro norte, como se tivessem acertado os ponteiros de um relógio há muito tempo parado. Praticaram viagens de "navegação" pelo interior, subindo até os confins da Patagônia, e descendo até a Bolívia, semeando pelo caminho monumentos estranhos chamados Travessias. Essas viagens ainda hoje são retomadas por alunos e professores, como parte da formação profissional.

A Cidade Aberta é uma cidade sem ruas, aberta ao vazio e à sensação de amplitude, próxima ao mar, num terreno arenoso, cheio de protuberâncias e irregularidades,



Alberto Cruz

dominado por dunas naturais e a presença constante do vento, o qual é captado por tubulações sonorizadoras que oferecem ao visitante, logo na entrada, as vibrações instáveis de uma espécie de harpa eólia bastante engenhosa.

Cheguei ali, com uma câmera de vídeo, disposto a documentar tudo. Mas na Cidade Aberta as aparências enganam. A lente não consegue captar a poderosa presença física de estar naquele lugar, nem a sensação de espanto que experimentamos ao passar do exterior de uma construção para o seu interior. Isso quando ainda podemos aplicar esses conceitos. Devido à irregularidade do terreno, de uma obra mal se vê a outra, cada construção solucionando os problemas do seu próprio espaço, e ali insistindo. Nunca se tem uma visão de conjunto, ficando a cidade como uma proposta virtual em permanente estado de mutação, ou melhor, abertura.

Deixamos os carros na entrada, como no Japão deixaríamos os sapatos na porta da rua. Caminhando pela areia, a aparição de cada prédio se transforma numa surpresa escultória. Grandes objetos aparentemente sem finalidade colocam o olho em estado de dúvida, e a mente em estado de sentido. Nada parece definido de antemão. Será uma casa? Será um instrumento científico? Será um experimento? Uma vez, me responderam: "Esse, por exemplo, é um palácio".





Num primeiro momento, forma e função parecem duas metades que não se encaixam entre si, ou dois organismos que tivessem proliferado vertiginosamente em direções opostas. A forma desafia a função, num duelo barroco de antemão perdido por ambas as partes. Mas é preciso penetrar mais a fundo na fenomenologia dessa disjunção, que talvez não exista. Começamos a perceber que cada elemento daquela arquitetura foi gerado a partir de um estado de total isenção, onde se procurou abandonar qualquer idéia pré-concebida. Não se levantou uma parede sem se perguntar o que é uma parede, e colocar o conceito de parede em questão, até mesmo destruí-lo ou invertê-lo se preciso fosse, dentro das exigências poéticas radicais de um projeto num determinado momento. O que é um teto? O que é uma janela? Como passar do estado de abertura para o ato de fundação? O que é uma cidade?



Arthur Omar Cidade aberta: primeira visita

Era quarta-feira, quando professores, alunos e visitantes se reúnem para uma refeição em comum. Alberto Cruz, o magnético arquiteto, com sua frágil figura cheia de vida, aos 80 anos, pontuava delicadamente as conversas com observações definitivas:

– A arquitetura tradicional parte da pureza de um plano, desenhando imediatamente os contornos, os limites. Nós partimos do centro, do vazio interior da obra, avançando até as bordas, mas sem tocá-las nunca. Por isso, de nenhuma obra da Cidade Aberta se pode dizer que esteja terminada.

Com Alberto Cruz, o instante se improvisa. Quando apontei a câmera para recolher suas palavras, o assunto se tornou a própria câmera, o olhar, a imagem, o êxtase que atravessa em diagonal os indivíduos por estarem aqui e agora, e principalmente o **ato poético**, o núcleo que fundamenta toda a prática da Cidade Aberta.

Por momentos, era eu que falava e ele que ouvia. Com sua habilidade de mestre, gerava a troca de posições e a troca de experiências, tornando o diálogo uma unidade espessa que se auto-alimentava do próprio presente.

– Na Cidade Aberta, nós estamos aqui para isso: **ouvir**.

Foi ouvindo a voz dos poetas que a Cidade Aberta se fez arquitetura. Vi a ponte elástica que leva à Ágora. Vi uma residência com paredes onde não havia uma linha reta e cujo efeito me lembrou o dos picos nevados da Cordilheira dos Andes, analogia de leigo que, por sinal, foi recebida com um sorriso. Vi o Palácio da Aurora no alto da colina, com suas paredes baixas e onduladas, formadas por uma sucessão de peças convexas, e sem teto, ou melhor, tendo por teto a cúpula celeste, situado em frente ao nascer do sol, como se fosse sua casa de máquinas, e cujo interior é vazio. Uma construção cuja única

Arthur Omar Cidade aberta: primeira visita

Arthur Omar Cidade aberta: primeira visita





Arthur Omar Cidade aberta: primeira visita

finalidade é abrigar a luz, uma luz viril, quase brutal, pesada, americana, uma luz antiga, épica, operística, uma luz que não se presta a efeitos de luz impressionistas ou jogos de névoa. Vi o cemitério para arquitetos, com poucos túmulos, pequenas lajes quadradas aplicadas à terra crua. Num deles, li o nome de uma criança. E a capela a céu aberto, com o sacrário escavado num muro, de onde é tirado o cálice, e um fosso em formato semicircular onde fica o padre oficiante, metade do corpo em comunicação direta com o centro da terra. Ao lado, uma construção em forma de labirinto, uma espécie de escultura de se entrar, com longos corredores da largura de um ombro, conduzindo a um espaço central carregado de energia evocativa.

A cada passo uma surpresa, como se a Cidade Aberta fosse uma única grande obra cheia de detalhes, frases, metáforas, onde a sofisticação máxima é atingida com os materiais mais banais, o barro, a madeira, pouco mais, tudo o que se encontra na América Latina em qualquer lugar. Soluções técnicas radicais nas edificações podem levar a uma metodologia a ser aplicada em escala mais ampla que neste laboratório, onde se experimenta também a vertigem da forma e o luxo da imaginação.

Os tijolos são feitos manualmente, com o barro do lugar. Não há separação entre arquitetos e construtores. Todos os membros da comunidade são operários, todos realizam todas as funções. Operários do ato poético que estão levando a cabo naquele momento. O ato poético é uma intervenção radical na realidade. Muitas vezes é dirigido por um poeta convidado, artesão da palavra, que propõe uma seqüência de ações e reflexões, onde idéias e materiais se combinam de formas inesperadas.

Arthur Omar Cidade aberta: primeira visita



Parte-se do vazio, e evolui-se quase à maneira de um ritual coletivo, inventando a cada passo o percurso e tomando decisões, que podem levar à fundação de uma casa, ao estabelecimento de metas para o próximo ano, ou à função de um prédio a ser edificado num certo espaço, ele próprio, muitas vezes, escolhido através de um outro ato poético. Mas a base do ato são questões concretas, mesmo técnicas, colocadas num dado momento. A meta é a organicidade máxima das soluções, o aproveitamento máximo da energia, fora de qualquer princípio burocrático de eficiência e funcionalidade.

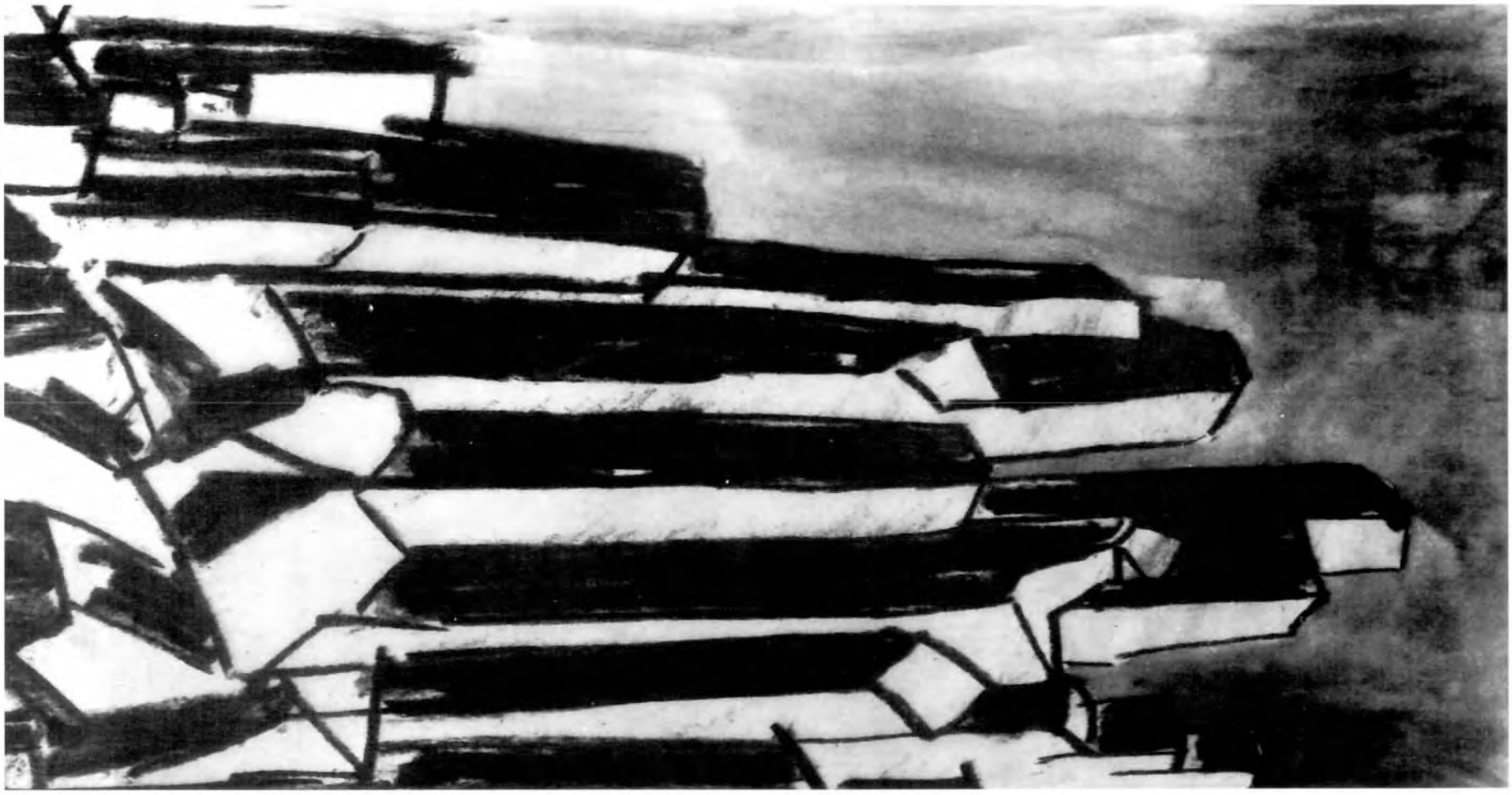
A surpresa e a liberdade se tornam a regra para a arquitetura, e o processo de construção. Música, poesia, pintura, escultura, incorporadas à prática do ato poético, podem gerar plataformas conceituais que determinam a forma e a finalidade de uma obra. O ato poético pode



desencadear novas formas, novas forças, novos métodos. Através dele são criadas as obras na Cidade Aberta. Uma forma de se repensar o presente, e se reinventar a cada passo, à imagem da América Latina, em permanente processo de formar-se.

O ato poético ilumina e funda o instante, provocando grande coesão entre os seus participantes. Deve ser, e isto é uma regra de ouro, levado às últimas conseqüências, para que sua aparência arbitrária se transmute em necessidade absoluta. E não há soluções definitivas. Tudo pode ser continuado, tudo pode ser reformulado, tudo pode ser reconstruído, como os prédios e objetos da Cidade Aberta, eles próprios obras abertas, à escuta do seu próprio destino.

Voltar à Cidade Aberta no ano que vem se tornou um objetivo para mim. Não só para aprender mais, como para observar qual foi o próximo passo desse organismo vivo. Em torno dela, multiplicam-se os condomínios de luxo, os hotéis de praia, as casas de veraneio. Próxima de Viña del Mar, a super-turística cidade chilena, quantos milhões de dólares valerá aquela área imensa, una e individida? Que fique assim para sempre, responsabilidade das novas gerações de arquitetos que se ligam ao movimento.
Que vingue a alquimia do Grande Alberto. ■



Esboço para um arranha-céu, de J. C. Van Epen, carvão, 1921.

Italo Campofiorito

ENQUETE TENDENCIOSA

Em todas as cidades há beleza e possibilidades infinitas. Para artistas e urbanistas, a pior das cidades pode tornar-se a melhor.

Patrick Geddes,
Cities in Evolution, 1915.

Tendenciosa, sobretudo por parte da indagação, porque os convidados, embora escolhidos por prévia simpatia, responderam de forma diversificada, e até desconcertante, às perspectivas de um patrimônio cultural acentuadamente urbano. Na verdade, seria essa a tendência íntima do enfoque: uma propensão a concentrar a questão patrimonial na vida e no cenário das cidades. Além desse entroncamento prévio, a enquete foi posta sob o auspício de alguns pensadores contemporâneos, aqui convocados por citações francamente extraídas de seus contextos: Fernand Braudel, Gian Carlo Argan e Ernst Gombrich, principalmente[1].

Deve-se a Braudel, por exemplo, na valorização das "estruturas do cotidiano" e da civilização material de base, o mais firme enfoque das cidades: desde que, ao renascer na Europa com o século XI, são bastiões da liberdade e abrem as portas "do que chamamos a história". As cidades teriam fabricado os Estados modernos; seriam como "transformadores elétricos", aumentando a tensão e tecendo infinitamente a vida dos homens: "cesura e ruptura, a cidade é o destino do mundo". Entende-se que seja qual for o patrimônio selecionado, nem todos os bens culturais são, naturalmente, produtos urbanos. Mas, com o passar dos últimos séculos, é inegável que tudo foi cada vez mais reconhecido, pensado e sentido nas cidades. As antigas e pequenas "pátrias burguesas", já a partir do século XVI com a desmoralização das muralhas, tornam-se o lugar dos problemas que até hoje nos atenazam. O aumento incessante das populações, as dificuldades de moradia e higiene coletiva, a segurança e o transporte; todas as misérias e grandezas que produziram, finalmente, a metrópole de nossos dias.

Ao longo do milênio, os encontros e desencontros da cidade com o patrimônio cultural passam por relações de construção e desconstrução que denotam interesses e mentalidades dominantes. É notório o desprezo renascentista pela arquitetura gótica, ou dos neoclássicos em geral pelo barroco e o rococó. Visões pejorativas que abrangeriam tudo o que não celebrasse a ordem e as regras dos sucessivos modelos imaginários de perfeição — passados (greco-romanos) ou futuros (utopias sociais ou progressistas, de St. Simon a Owen, Fourier, ou Le Corbusier). Vasari e Palladio teriam

eliminado o "gótico" italiano, se pudessem. Bramante arrasou tranqüilamente os arredores romanos de São Pedro. Haussman reurbanizou Paris sem nenhuma complacência com a cidade defendida por Victor Hugo. Também em Paris, a destruição dos Halles de Baltard, ou no Rio de Janeiro a poda dos Arcos da Carioca — descascados da velha Lapa que crescera neles — são exemplos mais recentes de aplicação da Carta modernista de Atenas, tão utópica e racionalista quanto qualquer outra visão classicizante. Nesse percurso, a síndrome da modernidade é de uma ironia cultural ineludível: como se, a cada passo de destruição, se erguesse o monumento histórico[2] subseqüente. Ainda na segunda década deste século, Le Corbusier, atacando o "chemin des ânes", que teria construído todas as cidades da Europa, e recusando a beleza desordenada dos arranha-céus de Manhattan, acusava Camilo Sitte (Der Städtebau, 1889) de glorificar o relaxamento e a animalidade da linha curva e bradava, com absoluta convicção, "Le mouvement est notre loi: jamais rien ne s'arrête, car ce que s'arrête degringole et pourri...", repetindo, sem querer, o Manifesto de Marx (1848), "... todas a relações tornam-se velhas... tudo o que é sólido derrete no ar". Mass Sitte descobrira a qualidade essencial das velhas cidades, onde as ruas e praças representavam o papel vital: eram o fórum, o teatro da vida pública. De Notre Dame da Paris de Victor Hugo às Pedras de Veneza de Ruskin, à intuição de Bergson e à psicologia do tempo de Marcel Proust, formara-se o partido da preservação cultural. A dicotomia Le Corbusier x Camillo Sitte (velhas praças medievais x diagramas da civilização machiniste) nunca teve sentido para a primeira crítica — moderna e humanista — da metrópole do século XX.

Na epígrafe desta introdução, quem reconhece a beleza de todas as cidades no capítulo O Espírito das Cidades, da sua obra tão citada e tão pouco conhecida, (Cities in Evolution — 1915) é o professor escocês Sir Patrick Geddes. Autodidata em geologia, botânica, pintura e carpintaria, tornou-se, no fim da vida, o pai do planejamento metropolitano e rural, o descobridor e padrinho das conurbações, dos surveyor's e da equipe urbanística multidisciplinar. Ao falar no espírito das cidades, referia-se aos espíritos e individualidades de cada uma delas; e acrescentava: "não se pode ser autêntico urbanista, e ver apenas o que é comum a todas as cidades" (como a rede viária, por exemplo); "quem quiser, pelo menos, ser um bom engenheiro... autor de obra que perdure, deve conhecer verdadeiramente a sua própria cidade e penetrar na sua alma, como Walter Scott ou R. L. Stevenson conheciam e amavam Edimburgo". Foi esse primeiro planejamento urbano, concebido com intuição e praticidade, que Geddes levou da Grã-Bretanha aos EUA (1899), a Paris e à Bélgica (1900), à Índia e a Jerusalém (1919). E basta citar mais uma preocupação que domina o capítulo "Caminhos para a Cidade Neotécnica": o patrimônio histórico, que ele chama "a beleza das cidades" — mal protegido contra a degradação industrial porque "os mais nobres defensores do legado mundial do passado" (Ruskin, Morris e seus discípulos) foram demasiadamente românticos em não admitir "as necessidades da vida atual", perdendo

terreno para os utilitaristas, em sua "dura e torpe ferocidade contra a arte e a natureza".

No Brasil, entre a Revolução de 30 e o Estado Novo, o Patrimônio Histórico e Artístico nasceu sob o duplo e dialético signo da modernidade e da união nacional. E, ainda mais, graças ao espírito relativista do tempo, a partir de quatro matrizes artísticas — o barroco reabilitado por Wölfflin; o neoclássico napoleônico da Missão Francesa e a saudável verdade construtiva da arquitetura colonial, combinada ao modernismo emergente. Com a força desses augúrios, gente como Lúcio Costa, Mário de Andrade e Rodrigo Mello Franco de Andrade varreu os equívocos restantes: o academismo de Duque-Estrada e da Escola de Belas Artes; o fingimento neo-colonial de José Mariano e a arte marajoara de não-se-sabe-mais-quem.

Já ao nascer dos serviços do patrimônio inscreveram-se os primeiros centros urbanos e cidades-testemunhos (Ouro Preto, São João del Rei, Tiradentes...) desde 1938/39 e, compreensivelmente no Livro do Tombo das Belas Artes. Outros conjuntos como o do Pelourinho (BA), Goiás Velho (GO) ou Olinda (PE), entre tantos, juntaram-se logo aos primeiros, todos devidamente arrolados no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, criando-se, a partir dessa prática de proteção urbana, a expectativa de um corpo de doutrina .

Relendo Conservação dos Conjuntos Urbanos[3] de Rodrigo Mello Franco de Andrade, na coletânea de textos Rodrigo e o SPHAN (1787)[4] lembrei-me que conhecia o texto de forma mais importante (não mencionada pela publicação brasileira): em edição da UNESCO (The Conservation of Cultural Property, Paris/Genève, 1968). Dois anos antes, portanto, o Jornal do Commercio, que é a referência de 1987. Mas a ombrear em inglês, com 20 autoridades mundiais em conservação da cultura nos trópicos — bioquímicos, críticos de arte e museólogos; experts em mármore, barro, bronze e têxteis; em fatos sociais, ou traços de antropologia. Mas, do tecido urbano — a mais completa e variada de todas as matérias culturais — quem trata é Dr. Rodrigo.

Lembro-me dele a partir de 1957, do dia em que lhe pedi uma recomendação do meu nome para estudar na Sorbonne. Supinamente respeitável, era afável e carinhoso, mas denotava dura solidez interior. Uma década mais tarde, e após trinta anos de serviços do Patrimônio, deve ter sentido a urgência de sistematizar a preservação de qualquer sítio urbano que pudesse ser considerado "uma criação notável e representativa da vida social de um povo, em determinada fase de sua evolução". Deterioração urbana, regime administrativo de proteção, inventário sistemático, critérios arquitetônicos e urbanísticos, engenharia pertinente, está tudo ali: da conservação à modernização desejável, da moldura panorâmica aos empreendimentos "desastrados" e conseqüente devastação cultural. Mas a idéia de conservar determinada fase histórica sempre me pareceu que cristalizava uma ilusão do Patrimônio: o escamotear de um tempo que flui, e modifica... os espaços. Erro de leitura? Envolvido, entre 79 e 85, pelo Corredor Cultural do Rio (leia-se pela cultura da cidade...) e convencido de que o modernismo internacional produzira tanta arquitetura boa quanto erros de urbanismo, não

levei talvez em conta as circunstâncias de Rodrigo, ao final dos anos 60, aposentado do IPHAN, próximo da morte, em plena ditadura militar. Em 1967-68 a tecnocracia comandava as estratégias do planejamento: entre tabelas e projeções estatísticas, a realidade concreta era detectada e diagnosticada (sic) por trás de índices e médias estatísticas ou pela má-fé dos eufemismos sócio-políticos — num Brasil de subnormais e baixa renda, por exemplo, não se escrevia "pobreza". Sob o pretexto da especialização profissional e do zonning, o novo "pragmatismo" era pura garantia do status quo. No resto do mundo, entretanto, a urbanística e a preservação cultural pareciam confluir. Na Carta de Veneza (1964) pedira-se atenção para "as obras modestas", de "significação cultural e humana", situadas no entorno dos monumentos. Em Nairóbi (1976) já se declarava que o contexto monumental das cidades históricas era uma questão urbana. A confluência do planejamento físico-territorial com a preservação do patrimônio cultural tende ao largo estuário de urbanismo: ciência e arte das cidades. Como no velho e nutritivo clichê de Gaston Bardet: "é no antigo centro (histórico) que a fusão do tecido urbano atinge o seu grau máximo, é nesse cadinho ("ce creuset") que se amalgamaram as características que constituem a alma da cidade"[5]. Enfim, ao lado do élan vital de Bergson, o melting point do atual jargão. Do lado das artes e das ciências da vida, despontavam os sinais de um novo culturalismo urbano, com Robert Venturi (Complexity and Contradiction in Architecture, (1966) e o gosto pela vitalidade pop do cenário urbano ou com a socióloga Jane Jacobs (Death & Life of Great American Cities, 1961) e a tática de recorrer-se à indução em vez da dedução analítica, buscando o geral pelo peculiar a partir das pequenas pistas atípicas (the unaverage clues). Sinalizações de uma estética e de um urbanismo renovados simultaneamente, pela ambigüidade contraditória do maneirismo pós-moderno e pela "complexidade organizada" dos biólogos. É verdade que, muito antes da Political Correctness dos campi internacionais, Anísio Teixeira, mestre brasileiro em humanismo progressista, já expusera a sua tese: "a diversificação é a condição de florescimento das culturas, e a uniformidade, a condição de sua morte e petrificação"[6]. No Brasil, é ao findar dos anos 70 e sem nenhum recurso a essas fontes, embora à luz do mesmo espírito, que surgem os projetos (que justamente não o eram, por serem processos de condicionamento urbano...) do Corredor Cultural, do Morro da Conceição e do SAGAS (Saúde, Gamboa/Santo Cristo) no Rio; do Bexiga em São Paulo; do bairro do Recife e da Cidade Baixa de Salvador, no Nordeste. Há poucos anos eu vi louvado o meu "humor poético", ao dizer, no ICOMOS de Itaipava, que todas as cidades eram históricas, ainda que "como os iguais na democracia de Churchill, algumas fossem mais históricas do que as outras". Não lembramos que, no ensaio La Crisi del Design (1980), Gian Carlo Argan, ex-Prefeito de Roma e o mais prestigiado historiador contemporâneo da Arte, já tinha escrito com a maior simplicidade que: "Il valore di storicitá di uma cittá non poteva piú limitarsi ai monumenti, ma si estendeva all' intero tessuto urbano... Il concetto di 'centro storico' puó avere un'utilitá pragmatica, ma é um falso

concetto. Perché mai alcuni parte delle cittá dovrebbero essere 'storiche' e altre 'non-storiche'? La cittá é, in toto, una costruzione storica[7].

Ainda nos anos 80, aprendemos com Argan que a cidade, fato social histórico, mais do que o sítio em que se encontra, é "a imagem mental que cada um de nós faz da vida". Ou seja, o espaço da cidade não é puramente físico; é psicológico, também. É ambiente urbano.

No fim deste século XX, as megacidades só parecem pragas irremediáveis porque a sua complexidade desmascara a impotência tecnocrata do "planejamento físico-territorial" — de base neo-positivista, lógico-dedutiva e projetista, vale dizer, imbuído de uma visão progressista e funcional da urbanização. Com a falência do determinismo clássico na concepção do Universo, é como se, no grande teatro da vida, a ribalta se abrisse a novos protagonistas e a uma renovada, aliás velhíssima, linguagem. Exit a inerte geometria e, com ela, vai-se o frio espírito analítico; entram em cena a síntese, a intuição e a história com suas contingências, além da imprevisibilidade e do acaso, personagens ressuscitados pela cosmologia contemporânea. O drama tem sua unidade de tempo — a de um relance de luz; e uma unidade de espaço e ação: as cidades de um planeta ínfimo e acidental, que insiste em ler, no futuro invisível, ora uma vontade transcendente ("Peut-être que l'univers est le fait de l'utilisation d'accidents par une grande pensée?)[8], ora os deveres sociais de um humanismo fundado na ética do conhecimento. Nessas cidades, tecidas na Terra pela curta história da humanidade moderna, só a cumulação cultural parece garantir a qualidade de vida ambiental, a exigir um tratamento conjunto — urbanístico e patrimonial.

Em vez de devoção museológica, ou da nostalgia passadista da disappearing city e da urban desintegration ("The amoebia nonentity miscalled Megalopolis", dizia L. Mumford em 1962) — em vez desse impasse "pós-urbano", um culturalismo renovado poderia talvez eliminar todos os álibis, como quem corta um nó górdio. Preservado, revitalizando e condicionando a evolução das diversas partes do organismo urbano (do velho bairro à conurbação), porque não enfrentar a complexidade, como quem cuida da vida? Tarefa infinita e, sobretudo, obra aberta. Convencidos de que o progresso tecnológico tem destruído irremediavelmente a cultura urbana e colocando-se em "Estado de Desafio"[9], os mais aguerridos extremistas da preservação criaram em Bruxelas, no coração do Mercado Comum Europeu, um movimento de resistência ao modo dominante de produção industrial: "a vanguarda[10] só poderia encontrar apoio na história"[11]. De outro lado, entre a arte contemporânea e os novos sistemas eletrônicos de comunicação (texto, vídeo e voz) a capciosa metáfora da "Aldeia Global"[12] — face à fragmentação repentina do mapa-múndi em etnias e nacionalismos — cede lugar à ficção fascinante de uma cidade cibernética. De fato, a rapidez eletrônica com que se desenvolve a informática (coleta, organização, processamento e oferta de dados) traz ao imaginário crítico a visão de uma futura NETrópolis. Um chip transistorizado do ano 2000 poderá abrigar 12 volumes da Enciclopédia Britânica. São

imprevisíveis as modificações que ocorrerão no tempo e no espaço urbano — entre a moradia e os afazeres da população, entre o lazer e o conhecimento (visão e vivência) do mundo. Mas os chips, com seus integrated circuits (IC), essas minúsculas hóstias de silício, são exclusivos do Primeiro Mundo e, aqui no sul do planeta, o sonho de uma cultura cyberpunk poderia trazer um novo espectro a rondar nossas cidades: a ciberpenúria neo-colonial: só as jeans rasgadas assemelhando a pobreza e a decadência da riqueza.

A senha mais certeira, em todo caso, para a urbanística de nossa época, ainda é a resposta de Argan a A. Bonito Oliva, a respeito do racionalismo urbanístico, em 1981: — "Caro Achile, quella era un'architettura fondata su una Weltanshauung, noi oggi vogliamo un'architettura fondata su um Lebenswelt, sulla vita della gente".

Entende-se que é preciso reler tudo, sobretudo as leituras passadas. Dr. Rodrigo conheceria o artigo Espaços, de Otto Maria Carpeaux, em Letras e Artes, suplemento no 74, de A Manhã (1943)? Na época Carpeaux era o homem de maior cultura geral, no Brasil. E fala de A. Riegl[13], antigo dirigente do patrimônio histórico austríaco, o inventor da "vontade de forma" (Kunstwollen) para combater o positivismo (causalidade técnica e material das formas) de G. Semper[14].

Diz Carpeaux que, no Museu de Viena onde trabalhava, Riegl via, das janelas do andar nobre, as construções centenárias de um ilustre passado. "Mas, do térreo, ao rés-do-chão, descortinava apenas casas humildes e espaços informes: era entretanto dali que aflorava o Espírito, para encher os espaços vazios e descobrir as províncias do futuro."

O discurso de Rodrigo de Mello Franco de Andrade não é mais um relatório conclusivo. Mas deve ser o nosso ponto de partida para ouvir-se, a seguir, em vozes dissonantes da vida urbana, a polifonia da cidade.

NOTAS

1. Atrás deles, H. Bergson, M. Proust, P. Geddes, L. Mumford, J. Monod, K. Popper, Feyerabend, Jacobs, Morin e outros formam uma trupe pouco habitual nos enfoques atuais.

2. Expressão utilizada pela primeira vez durante a Revolução Francesa, por Malin (1791).

3. "Conjuntos" é o título usado na edição de 87; no título em inglês e no texto original, as palavras são *urban sites* e *sítio*.

4. Ed. SPHAN — ProMemória/MinC, Rio 1987.

5. *L'Urbanisme*. Coleção *Que Sais-je*. Paris: PUF, 1945/88.

6. A Educação e a Unidade Nacional (1952).

7. *La Storia della Cittá come Storia dell'Arte*. Roma: Riuniti, 1984.

8. Barreau, Hervé. Concept de Hasard. In: *Le Hasard Aujaurd'hui*. Paris: Seuil, 1991.

9. Ver The State of Defiance. Culot, M. e Lefèbvre, P.. Architectural Design 51, 1981.

10. *Avant-garde*, no texto original em inglês.

11. *La Storia della Cittá come Storia dell'Arte*, op. cit..

12. Rever a hipótese de um mundo unificado pela mídia eletrônica em *Mc Luhan: Hot & Cool — A Critical Symposium*. In: Mac Donald, Sontag, Wolfe et al. (ed.), *The Dial Press*. Nova Iorque, 1967.

13. Alois Riegl (1958), membro do Instituto de Pesquisas Históricas de Viena e autor de *Stillgraben* (Problemas de Estilo), 1893.

14. Gottfried Semper (1803-73), arquiteto alemão, autor de várias obras famosas, entre as quais *Der Still in den Technischen und Tektonischen Kunsten*, 1861-63.

A Antonio Cicero,
filósofo

A primeira indagação procura o ponto de vista mais geral — o da filosofia, digamos, no velho sentido de uma navegação infinita em busca de saber a vida — ou, se for preferível, das visões do mundo que derivam daquela grande viagem. É dessas idéias gerais que eu peço um comentário sobre as cidades do nosso tempo, sobre a metrópole contemporânea, tão avessa a utopias e, portanto, aos ideais da modernidade.

Em *A Condição da Classe Trabalhadora na Inglaterra*, Engels diz sobre Londres: "A multidão das ruas já tem, por si só, algo de repugnante, que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de pessoas, de todas as condições e de todas as classes, que se apertam e se empurram, não são todas elas seres humanos, possuindo as mesmas qualidades e capacidades e o mesmo interesse na busca da felicidade? E não devem finalmente buscar essa felicidade pelos mesmos meios e procedimentos? E no entanto essas pessoas se cruzam correndo, como se nada tivessem em comum, nada a fazer juntas; e no entanto a única convenção entre elas é o acordo tácito segundo o qual cada um mantém a sua direita na calçada, a fim de que as duas correntes de multidão que se cruzam não se empatem mutuamente, e no entanto, não vem à mente de ninguém conceder ao outro ao menos um olhar. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo no seio de seus interesses particulares são tanto mais repugnantes e ferinos quanto maior é o número de indivíduos confinados num espaço reduzido. E mesmo se sabemos que esse isolamento do indivíduo, esse egoísmo estreito são em toda parte princípio fundamental da sociedade atual, eles não se manifestam em nenhum lugar com uma imprudência, uma segurança tão totais quanto aqui, precisamente, na multidão da grande cidade. A desagregação da humanidade em mônadas, cada uma dos quais tem um princípio de vida particular, essa atomização do mundo é aqui levada ao extremo".

Benjamin, que cita esse trecho, comenta que a Engels, vindo "de uma Alemanha provinciana, onde sem dúvida jamais conheceu a tentação de se perder numa onda humana", faltavam o *savair-faire* e a *nonchalance* do *flâneur*. De qualquer maneira, a atitude de Engels lembra a de Disraeli em *Sybil*, que dizia que "não há comunidade na Inglaterra; há agregação, mas agregação em circunstâncias que a tornam um princípio de dissociação, mais que de associação... E comunidade de propósito que constitui a sociedade... Sem isso, os homens podem ser trazidos à contigüidade mas continuam praticamente isolados. Nas grandes cidades, os homens são reunidos pelo desejo de ganho. No que toca a fazer fortunas, não se encontram em estado de cooperação, mas de isolamento: quanto a tudo o mais, pouco se importam com seus vizinhos. O Cristianismo nos ensina a amar nossos vizinhos como a nós mesmos: a sociedade moderna não reconhece vizinhos".

Não há comunidade na Inglaterra: não há comunidade na cidade. O emprego da palavra "comunidade" lembra a famosa dicotomia de Tönnies entre comunidade e sociedade, *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*, que ele concebia como algo que nós, que viemos depois de Weber, chamaríamos de tipos ideais. Como se sabe, a primeira consiste na associação em que se encontra uma espécie de "vontade natural", baseada numa articulação orgânica de seus membros. Tönnies dizia que na *Gemeinschaft* tende a predominar o sentimento de co-pertinência (*Zusammengehörigkeitsgefühl*), na base de uma concordância espontânea de pontos de vista, interesses e finalidades, Na *Gesellschaft*, por outro lado, predomina a "vontade racional" ou o cálculo, baseado na mera agregação mecânica de seus membros. Entre os partícipes da *Gesellschaft* tendem a generalizar-se as relações competitivas ou contratuais, cada qual mantendo, à parte determinadas convenções explícitas, os seus próprios pontos de vista, interesses e finalidades. É usual contrastar-se o individualismo típico da *Gesellschaft* à solidariedade típica da *Gemeinschaft*. Tönnies não conseguia esconder sua simpatia pela última, e o próprio surgimento da sociologia pode ser entendido como uma crítica às pretensões iluministas a explicar a sociedade, inclusive a *Gemeinschaft*, a partir do contrato social, isto é, de uma categoria própria à *Gesellschaft* quando se supunha que esta devesse ser tomada como derivada em relação àquela.

Pois bem: em seu livro *A Cidade*, Max Weber mostra que mesmo a cidade medieval já surge como uma espécie de *Gesellschaft*. Pode-se dizer que a cidade é o berço da *Gesellschaft* e, conseqüentemente, do declínio da *Gemeinschaft*. Se a grande família é o arquétipo da *Gemeinschaft*, a grande cidade é o arquétipo da *Gesellschaft*. Disraeli representa a nostalgia da *Gemeinschaft* do passado. Mas há também a nostalgia da *Gemeinschaft* do futuro, como a de Aragon: "lei j'ai rêvé machant de l'avenir/ Qu'il me semblait parfois de lui me souvenir".

Não é à toa que a palavra "comunismo" lembra "comunidade". Esquematicamente, a história é concebida pelos marxistas como uma passagem da comunidade (*Gemeinschaft*) primitiva para a sociedade (*Gesellschaft*) de classes e desta para a síntese comunista, que é a restauração da *Gemeinschaft* sobre a base material proporcionada pela *Gesellschaft*.

O horror ao individualismo burguês (a palavra vem de "burgo", cidade) é o mesmo tanto em quem é nostálgico do passado quanto em quem é nostálgico do futuro. Na verdade, o verdadeiro objeto da nostalgia de ambos é a grande família.

Pode portanto dizer-se que é impossível apreciar a grande cidade sem apreciar ao menos algumas das qualidades associadas à *Gesellschaft*. Isso inclui o individualismo, as relações contratuais e impessoais, o grande mercado, o descaso pela tradição, a mania de novidades, a secularidade, o cálculo etc. Para Tönnies, todos os valores geralmente tidos como positivos, tais como amor, lealdade, honra, amizade etc. são emanações da *Gemeinschaft*. É sem dúvida isso que explica a ambivalência dos sentimentos dos admiradores das grandes cidades. Baudelaire é o protótipo deles quando, a propósito das gravuras de Méryon, fala da poesia e da solenidade natural de uma grande capital: "As majestades da pedra acumulada, os campanários a apontar os

dedos para o céu, os obeliscos da indústria e vomitar contra o firmamento suas coalições de fumaça, os prodigiosos andaimes dos monumentos em restauração, a aplicar sobre o corpo sólido da arquitetura efêmera de uma beleza aracnídea e paradoxal, o céu brumoso, carregado de cólera e rancor, a profundidade das perspectivas aumentada pela lembrança dos dramas que contém, nenhum dos elementos complexos de que se compõe o doloroso e glorioso décor da civilização é por ela esquecido".

Se substituirmos os campanários por arranha-céus, poderemos pensar em Nova Iorque ou São Paulo, no lugar de Paris. A majestade não é diminuída pela fumaça nem a solidez pela efemeridade nem o céu pela bruma carregada de cólera e rancor nem a glória pela dor: ao contrário, "a profundidade das perspectivas é aumentada pela lembrança dos dramas que contém". Anuncia-se aqui a estética — dramática e brumosa — do sublime e do terrífico urbano, que se prolongaria até passar pelos *Blade Runners* de nossos dias.

Voltando a Engels, é curioso que todas as suas restrições à metrópole digam respeito a pontos que um cosmopolita pode perfeitamente tomar como positivos. Na grande cidade reúnem-se, indiscriminadamente, pessoas de todas as condições e classes sociais? Mas, segundo Baudelaire, a paixão e a profissão do *parfait flâneur* é *épouser la foule*.

"O amante da vida universal entre na multidão como num imenso reservatório de eletricidade."

As pessoas agem como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a fazer juntas? Mas é porque se livraram da tirania das expectativas e imposições de parentesco ou vizinhança. A simples propinqüidade física não lhes impondo mais intimidades não-eletivas, inevitáveis em *Gemeinschaften*; as pessoas são ao menos formalmente livres para escolher trabalhos, lazeres, amigos e amantes segundo vocação ou inclinação. Além disso, um dos prazeres da vida é justamente — citando novamente Baudelaire — o de estar no meio da multidão, sem nada a fazer: "Estar fora de casa e no entanto se sentir em toda parte em casa: ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, tais são alguns dos prazeres menores desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem só inadequadamente consegue definir".

Cada um cuida isolada e egoisticamente do seu próprio interesse? Mas Adam Smith mostrou que é assim que funciona a engrenagem econômica da *Gesellschaft*, e o hedonista sabe que, desse modo, produtos e prazeres (e carências e dores) se diversificam *ad infinitum*:

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde
C'est pour assouvir
Ton moindre desir
Qu'ils viennent du bout du monde.

Por falar nisso, a tese de Adam Smith é de modo geral entendida apenas como uma defesa da economia capitalista liberal. É claro que ela é isso mas, ao mostrar que o mercado basicamente dispensa a intervenção humana consciente, de

modo que, segundo a expressão de Mandeville, vícios privados são compatíveis com benefícios públicos, ela também abre espaço para um individualismo radical. Pela primeira vez na história, não é possível invocar o bem comum para impor uniformidade comportamental ou ideológica. Para ser consistente, o *laissez-faire* deve estender-se também ao que os marxistas chamam de "superestrutura". É esse núcleo absolutamente anti-comunitário e quase anárquico do liberalismo que permite realizar a democracia liberal. Quanto maior a diversidade dos comportamentos e das idéias, mais se diversificam as demandas e as ofertas. Por isso estavam errados os discursos freudianos marxistas, como o de Reich ou de Cooper ou de Lang ou de Mitchell ou de grande parte do Woman's Lib dos anos 60, que julgavam, por exemplo, que entre as condições para a reprodução do capitalismo encontrava-se a compulsoriedade da família monogâmica. Não é verdade. Provou-o a prosperidade dos bairros gays de San Francisco, na época pré-AIDS. *À son insu*. Adam Smith permite-nos portanto explicar por que a repressão sexual se liga necessariamente às *Gemeinschaften*, não às *Gesellschaften* e, sobretudo, não às formas supremas de *Gesellschaften*, que são as megalópoles.

As condições ótimas para o desenvolvimento urbano parecem ser, ao contrário, a atomização efetiva dos seus habitantes e a sua completa igualdade formal, que é a base sobre a qual é capaz de dar-se o *épanouissement* completo das diferenças individuais. Para que estejam mais de acordo com a sua essência urbana, elas devem opor-se a qualquer intermediação entre o universal da lei e a singularidade do indivíduo, contra qualquer particularidade que pretenda se contrapor ao triunfo das diferenças, contra qualquer privilégio ou monopólio deste ou daquele poder econômico, desta ou daquela forma de vida, deste ou daquele modo de pensar, deste ou daquele grupo. Isso é capaz de incluir tanto a defesa intransigente do caráter público de determinados espaços quanto a exigência de que o Estado preserve, restaure e valorize o patrimônio arquitetônico e histórico da cidade.

Engels se queixava de que a única convenção entre as pessoas na cidade era o acordo tácito segundo o qual cada um mantinha a sua direita na calçada, a fim de que as duas correntes de multidão que se cruzavam não se empatassem mutuamente. Mas precisamente na exclusividade dessa convenção se encontra o auge da civilização. Os regulamentos de trânsito consistem em convenções sistemáticas cuja função é compatibilizar formalmente a liberdade de locomoção de todas as pessoas, através da contenção da locomoção individual no interior dos limites de sua possível universalização. Trata-se da aplicação direta do princípio universal do direito à esfera da locomoção no espaço público. Todas as leis legítimas são baseadas nesse modelo.

O que dissemos constitui uma anti-utopia, ou melhor, uma utopia negativa. Ela significa a recusa de qualquer utopia positiva. As utopias positivas — especialmente as urbanas — não podem dar certo porque, ao universalizar um projeto particular, elas investem contra a essência plural da *Gesellschaft* e, conseqüentemente, da cidade. Isso vale,

evidentemente, para as utopias urbanísticas do modernismo. A utopia negativa consiste na exigência de que na sociedade seja preservado o lugar da universalidade, contra toda tentativa de usurpação por qualquer particularidade dada.

Mas atenção! Uma vez que a modernidade se manifesta na *Gesellschaft*, isso também significa que os modernismos utópicos eram na verdade pré-modernos e não que a utopia negativa seja "pós-moderna". Mas isso é outra conversa.

A Gilberto Velho,

antropólogo e professor

Foi citado, anteriormente, o comentário feito por Giulio Carlo Argan, quando Prefeito de Roma, a Achile B. Oliva, crítico de arte; a visão racionalista da cidade seria "un'architettura fondata su una Weltanschauung", quando o que se quer hoje é uma arquitetura urbana, fundada sobre um Lebenswelt, "sulla vita della gente". O que diria a esse respeito a antropologia social?

No início do século Georg Simmel, o grande pensador alemão, apontava a metrópole como o locus, por excelência, das questões-chave da sociedade moderna contemporânea.

A heterogeneidade, a freqüência e a intensidade dos estímulos produziram uma experiência-limite da ameaça à própria identidade individual. Complexas estratégias de adaptação, como o individualismo *blasé*, responderam a essas pressões e demandas em uma sociedade numerosa, vasta e diferenciada.

Tenho procurado mostrar, em meus trabalhos, como a dinâmica dos domínios e papéis sociais constitui a base dos processos de construção social de identidade. Isto, embora não exclusivamente, aparece, de forma dramática, na experiência da vida urbana contemporânea.

Vivemos, hoje, nas grandes cidades brasileiras, o desafio permanente de transitar entre mundos e realidades diferentes,

complexos e contraditórios. A desigualdade social, os contrastes, a violência e a permanente ameaça de conflito sublinham uma desestruturação do cotidiano. A perda de valores de códigos tradicionais hierarquizantes e a fragilidade de modelos modernos igualitários criam uma forte experiência de anomia. A religião, como a umbanda e as igrejas evangélicas, entre outras, tem sido um dos caminhos principais para as camadas populares organizarem suas visões de mundo e identidades. Em outros setores, camadas médias e elites, a adesão a ideologias capitalistas modernizantes entra em choque permanente com preocupações de ordem ética e política, ligadas ao antigo regime católico ou aos valores igualitários e socializantes esquerdistas.

De qualquer modo, fica evidente a dificuldade de elaborar uma cidadania responsável a partir de um repertório em que idéias liberais, socialistas, social-democratas não encontram um ponto de equilíbrio diante dos desafios concretos do dia-a-dia da grande cidade e da sociedade em geral.

O planejamento urbano tem sido historicamente marcado por uma mentalidade de engenharia social autoritária, seja à direita ou à esquerda. A tentação de controlar, de homogeneizar, de estabelecer fronteiras e limites claros, vai de encontro à realidade da heterogeneidade, da mistura e da entropia.

Em termos antropológicos, a valorização de um pluralismo sócio-cultural é a base para qualquer sociedade democrática. As tradições, a memória, os monumentos, os rituais, os símbolos dos diferentes grupos, segmentos e minorias precisam ser reconhecidos como sustentação da vida social nas grandes cidades. Os bairros, as vizinhanças, as ruas e suas relações efetivas devem ser a referência básica para uma política que busque compreender e atuar, interagindo com as esferas públicas e privada, no desafio constante de preservar e inovar.

A GLAUCO CAMPELLO,

arquiteto

A pergunta nos foi legada por Ernst Gombrich, num artigo escrito para a Architects Association *de Londres; o título é* The Beauty of Old Towns *(A beleza das velhas cidades) e trata da irresistível atração que aqueles antigos aglomerados urbanos (ele pensa em Bruges, San Giminiano, Toledo... poderia estar falando de Olinda e Ouro Preto), visivelmente formados sem higiene nem planejamento (*unhigienic and unplanned*), exercem sobre tantos turistas, estudiosos e outros "refugiados das metrópoles": "Até onde podemos ter a esperança de recapturar o segredo das velhas cidades, sem cair em falso historicismo, ou romantismos extravagantes?"*

Sob a pressão da urbanização e dos novos sistemas de comunicação, as cidades se estenderam e se desarticularam. Entretanto, o desenvolvimento da mídia, da telefonia e da informática gerou uma teia de comunicações que se sobrepõe ao tecido urbano degradado, mantendo, apesar de tudo, a sua coesão. Mesmo as pequenas cidades históricas não estão imunes a essa evolução. Há que reconhecer essa nova configuração dos aglomerados humanos, esse novo estágio da situação urbana, como um novo estágio da língua. Mas isso não implica abdicar dos valores éticos, psicológicos e culturais ameaçados pelas novas intervenções no tecido urbano.

A observação de Gombrich - de que, em decorrência do distanciamento no tempo e dos condicionamentos culturais adquiridos a partir do Romantismo, vemos as construções antigas, assim como as velhas cidades, com um afeto desprovido de crítica — revela ao mesmo tempo o nosso anseio pelos valores inerentes àquela coerência visual que se nos apresenta como uma unidade. Esta, segundo Gombrich, decorre de um desenvolvimento lento, a partir de referências constantes, já experimentadas, e de intervenções pontuais, também inerentes ao aspecto geral do conjunto. Os valores pelos quais ansiamos estão ali expressos na relação sensorial com os artefatos e os espaços que se vão criando e na permanência de uma situação de convívio, que se modifica, evolui, mas não se apaga.

Essa relação sensorial com o artefato é o que Françoise Choay denomina "competência de construir". A ponto de se perder, ela pode, no entanto, ser reabilitada através da memória de suas primeiras palavras, de seus gestos primordiais, intrínsecos à arte de edificar. Assim, não servirá para repetir ou copiar os objetos do passado, mas para inventar novos objetos e porventura intermediar, no âmbito das cidades, o jogo entre a atividade mental do projeto e a capacidade de "fabricação", relacionadas com a organização da estrutura espacial e a criação de um ambiente.

Pois, como esclarece Argan, "o espaço é projetável (...), enquanto o ambiente pode ser condicionado, mas não estruturado ou projetado". E é a partir dos conteúdos urbanos

(de sua memória também sensorial e não apenas histórica, como quer Françoise Choay), que se vão condicionando os ambientes, e, ao mesmo tempo, estabelecendo novos pontos de referência, novos conteúdos urbanos, a se inserirem na teia de comunicações que institui a cidade.

A análise de Gombrich remete diretamente a nossa atenção para o significado peculiar do patrimônio pré-industrial edificado ao examinar a nossa relação psico-cultural com os artefatos do passado. A sua conseqüência e relação objetiva com o quadro referencial de hoje — com as cidades — são articuladas pelas avaliações de Françoise Choay e os abrangentes estudos de Argan.

Em todos esses enfoques ressalta o papel relevante da memória e do desenvolvimento e afirmação de uma identidade: um modo peculiar, autônomo, cultural, de os aglomerados sociais se constituírem em torno de uma visão do mundo, de sua própria história e vocação. Somente através da valorização desses conteúdos se poderia intermediar a relação entre o velho e o novo, e retomar um processo de continuidade sem o retorno a um falso historicismo nem a um romantismo decadente.

É este o papel fundamental que pode desempenhar o Patrimônio edificado, em sua condição de revitalizador dessa memória do fazer, para além de sua valorização afetiva, no contexto da formação e humanização das cidades de hoje.

A Luiz Felipe de Alencastro,

historiador

Dizia E. Gombrich, ao receber o Prêmio Hegel (1977), que o relativismo pode ser considerado "o dogma atual da historiografia da arte". Com o valor artístico assim difuso, o valor histórico, há muito liberado de uma leitura estrita da Lei[15] (vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil), pode ser hoje considerado o problema central da proteção ao patrimônio cultural urbano. Como encaminhar, nesse sentido, o pensamento preservacionista?

Para se pensar sobre o patrimônio histórico brasileiro é preciso, em primeiro lugar, determinar a relação de causalidade que engloba o campo e as cidades. De fato, a malformação das cidades coloniais e imperiais decorre da desordem escravista que reinava no campo: o tecido urbano nacional não deve ser comparado às cidades e vilas européias formadas nos interstícios de sociedades camponesas seculares. Neste contexto, convém ainda distinguir as cidades geradas por uma economia onde os vendedores são dominantes (sellers' market), como as vilas ligadas às minas de ouro, das cidades envolvidas por economias onde os compradores são dominantes (buyers' market), como era o caso das cidades e portos de exportação agrícola. No primeiro caso ocorria, ao longo dos anos, uma estratificação social mais complexa e um processo cumulativo local de

riquezas. No segundo, restaram poucos traços da circulação dos homens e das mercadorias. Veja-se a consistência citadina de Parati, terminal do Caminho Velho que levava ao ouro de Minas Gerais e, poucos quilômetros mais ao sul, a desoladora paisagem urbana de Ubatuba, primeiro porto de exportação paulista do café produzido na província. Parati, justamente, é um bom exemplo da política do patrimônio histórico que tende a transformar algumas das vilas coloniais em cidades-museus, ao mesmo tempo que desconsidera o valor cultural dos edifícios industriais das aglomerações de maior porte. Nesse sentido, o paralelo a ser traçado não é, mais uma vez, entre o Brasil e a Europa. Mas, sim, entre o Brasil e os Estados Unidos. Na realidade, as associações privadas e o mecenato de alguns milionários americanos conseguiram preservar e transformar em santuários cívicos algumas moradas coloniais famosas, como a de George Washington em Mount Vernon e de Thomas Jefferson na Virgínia. Noutros pontos, vilarejos coloniais foram reconstruídos e criados museus a céu aberto com edifícios da época, como em Old Sturbridge (Massachusetts). Contudo, até o final dos anos 1960 não existia nos Estados Unidos uma política nacional, nem mesmo regional, de preservação e restauração das paisagens urbanas e dos monumentos. Só em 1967 o Congresso americano votou uma lei sobre o patrimônio histórico, definindo, pela primeira vez, critérios mais amplos de salvaguarda de quarteirões inteiros, com seu plano urbano original, fachadas e todo o resto. Face ao "atraso" americano, seria, entretanto, ilusório imaginar que o estatuto do patrimônio histórico europeu tenha sido definido de uma vez por todas. Decerto, muitos estragos foram provocados pelas reconstruções precipitadas do pós-guerra, como também pelos diversos regimes totalitários. Mussolini demoliu boa parte do centro romano e teria feito estragos irremediáveis se a guerra não tivesse liquidado suas esperanças de montar uma Exposição Universal dentro da Cidade Eterna.

Da mesma forma, só a queda do Muro de Berlim impediu que Ceacescu prosseguisse com projetos urbanísticos que acabariam por desfigurar Bucareste. Mas as democracias européias tamhém vacilaram. No final dos anos 1970, a Direção das Antigüidades Históricas da França permitiu uma série de obras destruidoras ao pé da catedral de Orléans. Comentando o desastre, dois especialistas franceses escreveram: "Há mais mobilização contra a destruição de Cartago ou de Veneza do que contra a que ocorre em Paris ou em Orléans". Agora mesmo, ao contrário do que deu a entender a imprensa hrasileira, a reforma dos Champs Elysées suscita vivas críticas em Paris. Paralelamente, as mudanças projetadas pelo governo austríaco para os edifícios do Museums Quarter em Viena são classificadas de "criminosas". A lição destes desastres de ontem e de boje é clara: diante da historicidade da idéia de Patrimônio Histórico, só uma política ativa de exercício da cidadania cultural poderá preservar o patrimônio das cidades do zelo reformador dos arquitetos e da sanha dos empreiteiros.

15. Decreto-Lei n.25/1937.

A Luiz Alphonsus e Rubens Gerchman,

artistas plásticos

As cidades, como arquitetura, são complexas e contraditórias. Com esse fundamento Venturi prega uma revalorização de velhos clichês e objetos banais, os elementos de pacotille da nossa paisagem urbana.

Afirma que a arte pop já demonstrou que esses elementos ordinários e vulgares são a principal fonte de vitalidade que encontramos em qualquer de nossas cidades. Valorizar o banal, retirando-o de seu contexto cotidiano, poderia ser uma contribuição artística ao conhecimento da cidade e a novos métodos de urbanismo?

LUIZ ALPHONSUS

O habitante da grande cidade no seu cotidiano não pensa em nada que o envolve. A solidão é a sua constante. Uma sensação, a necessidade de sobrevivência, o move para criar a armadura que o colocará protegido e solitário no caos.
Aí instalado, ele olha pela primeira vez a sua volta. Percebe a rua, mas nunca as nuvens, e olhando para baixo vê os seus pés, a sarjeta, o lixo. A pasta-de-dente amassada no chão é a mesma que ele usa sobre a pia do banheiro. Com olhar horizontal percebe de dentro do ônibus no outdoor suburbano que cobre o terreno baldio a mesma pasta-de-dente de tubo amarelo. Interferência verdadeira em sua retina. Sacando de suas sensações cotidianas. Torna-se um artista, ao interferir na rua onde mora transformando o muro de sua casa em amarelo. Vira de cabeça para baixo a concepção urbana das cores em outros pontos da cidade que já estão sendo também mudados em função daquele carro abandonado um dia naquela esquina.



RUBENS GERCHMAN

Cidade é abrigo, refúgio, sanho,
encontro veloz.. Espaço
para deslocar-se, habitar-se, divertir-se,
esquecer-se de si mesmo, encontrar-se outra vez.

É um espaço poético, feroz dissipado na multidão. Estamos na cidade sós e com todos. O indivíduo e a massa. Na rua, em um cantinho, a possibilidade de às vezes ser feliz. Também é possível não estar só na multidão, como no estádio de futebol. É a possibilidade de ser muitos em um só. Torcer por seu time do coração.

Na cidade como em tudo, tudo que se vê não é. Tudo o que se pode ver tampouco é. O escondido é somente o que se pode perceber. Existe a porta, a janela, a casa, o prédio, a favela. São caixas de morar. Onde os indivíduos vivem um tempo interno. A cidade é um outro tempo. É o tempo do percurso, do recorrido vida-trabalho, tempo de cenários, de máscaras, de encontros e desencontros. Roupas coloridas, corpos ritmados, com um sol interior. Rostos de gente que se arrastam em suas trajetórias momentâneas, com caras amarradas ou sorrisos no canto da boca.

Cidade é cheiro de vida, é tecnologia. É urbe que arrasta tudo, luz brilhante, praia amável, desenhos na calçada, um relógio qualquer que marca a hora determinada.

A cidade são blocos de pedra das montanhas ou prédios que são abismos de pedra cimentada. Também existem os morros, onde moram os outros, com brisas frescas mas em profunda miséria. Alimentando-se de ritmo, suor e funk. Criam no cotidiano simplesmente no deslocar do seu corpo pelas quebradas.

Cidade
Ferozcidade
Sensualcidade
Sensacionalcidade
Saciedade
Violencidade
Dispercidade
Vislumbrecidade
Veracidade
Drogacidade
Recorticidade
Cem pedacinhos para serem colhidos e montados
Perfilcidade
Corpos negros
Luz de perfil
Corpos brancos
A noite cai
A cidade dorme

A Gustavo Dahl,
cineasta

Gian Carlo Argan, em Storia della Cittá come Storia dell'Arte, *nos diz que a cidade é a imagem que cada um de nós faz da vida, além de ser um sistema de comunicação. Qual é o ponto de vista do cinema, a esse respeito?*

O crítico de cinema do século, André Bazin, iniciou sua carreira em 1943 com um ensaio famoso, Ontologia da Imagem Fotográfica. Que abria com uma *boutade* assustadoramente profunda: "Podemos distinguir as origens da imagem fotográfica nas técnicas de mumificação do antigo Egito". Todo registro se quer registro contra a imponderabilidade da condição humana. E o cinema é a luta da imagem contra a morte em seu trabalho. Pensada como incessante prolongamento do instinto gregário, a cidade mais esconde do que mostra este embate contra a morte, que vai da bactéria organizada em colônias ao *homo* mais ou menos *sapiens* das grandes concentrações urbanas. Concebida como proteção da espécie, vira-se em ameaça a esta própria espécie. Juntar dez, quinze, vinte, vinte e cinco milhões de seres humanos, como acontecerá em futuro próximo a São Paulo ou a *ciudad* do México, é uma experiência inédita na História. Um vôo cego. É esta imprecedente cidade fantasmástica que é objeto e patrimônio do cinema.

Se em 1895 o mundo tinha um umbigo, ele se localizava seguramente na Place de l'Opéra, em Paris. De onde partia — e ainda hoje — o Boulevard des Capucines. Foi lá que se inaugurou o espetáculo cinematográfico. Invenção industrial como a locomotiva, o linotipo, o automóvel, o telégrafo, exprimiu no mundo inteiro o turbilhão dos bulevares, a feira das vaidades, a imagem humana concebida como um figurino. Um filme de época. A *urbs* como representação do universo, a torre de Babel que fascinava o monge Athanasius Kirchner, que no século XVIII tratava também do mistério das sombras e das luzes, de um proto-cinema.

Sim, porque há a taba na mata, grutas nas montanhas, palácios de terra em toda a África, Manhattans de barro à beira do Mar Vermelho, cidades-templo egípcias, o mármore greco-romano, a pedra medieval e seus castelos e muralhas, cidades aquáticas como Veneza, todas relíquias de nosso imaginário. Mas cidade mesmo, aquela que mata e arrebata é a deste século, o século do cinema. O arranha-céu é contemporâneo da sala cinematográfica e nenhuma linguagem que não o cinema lhe foi tão fiel. As formidáveis, divinas perspectivas renascentistas e flamengas, que esfumavam atrás de santos e nobres as cidades da época, dizem da pintura apaixonada pelas cidades. Mas nada que se compare à Paris de início do século filmada por Feuillade em *Fantomas* ou *Les Vampirs*, à Nova Iorque de Griffith em *O Nascimento de uma Nação*, à São Petesburgo de Eiseinstein em *Outubro*, às fachadas bálticas do *Nosferatu* ou ao parque de diversões de *Aurora*, de Murnau, à Viena de estúdio de Max Ophulus, à China de fancaria de Sternberg (*Expresso de Shangai, Tensão em Shangai*), aos vilarejos *western* de John Ford, à *Roma, Cidade Aberta*, de Rossellini. Quantos nomes de filme têm em si o nome de cidades?

Quantas arquiteturas imaginárias, da *Metropolis* de Fritz Lang, ao *Blade Runner* e ao *Allien* de Ridley Scott, passando por *Flash Gordon* e todo o espaço exterior. Retire-se da iconografia cinematográfica o entorno visual da cidade e a memória replenderá num mundo lírico, pastoril, mas distante do que se vê e entende como cinema. A diferença entre Homero e Virgílio.

É certamente aí que a cidade e o cinema têm um patrimônio comum, num limite não estabelecido, uma zona cinza que mais une que separa. Sua preservação é louvável mas não indispensável. O passado não é necessariamente mais cinematográfico que o futuro ou o presente. Como demonstravam Godard e Antonioni, nos anos 60. Mas a cidade desumanamente humana, ou vice-versa, estará sempre envolta em clima e ferocidade. Fera e cidade, luz, ambiente, narrativa e registro.

A chegada iminente ao consumo de massa de uma totalizante realidade virtual permitirá que nós, selvagemente urbanos, possamos viver para sempre em Atlântida, a cidade-paraíso perdida e finalmente reencontrada. A cidade e sua imagem serão uma coisa só, juntas para sempre. E cada um poderá ter, como seu patrimônio, todas as cidades do mundo. Um belo futuro citadino. E, quem sabe, cidadão.

A Amir Haddad, *teatrólogo*

Entre as diversas vozes que ouvimos — da filosofia, das artes da comunicação, arquitetura e urbanismo — deixamos o teatro para o final. Ao invés de trocar perguntas e respostas por escrito, estou gravando o nosso diálogo, enquanto atravessamos a cidade, do sobrado do Tá na Rua *na Lapa ao seu escritório em Santa Tereza. Mais concretamente, não se poderia ter chegado ao fecho desta enquete. Pergunto a você:*

Do ponto de vista do seu trabalho, o que dizer da cidade para ajudar a tratá-la, não como projeto geométrico ou contexto de belos monumentos, mas como "o teatro da vida"?

AMIR: Primeiro, eu fico amedrontado de dar entrevista a uma revista de arquitetura e urbanismo, falando de coisas que, pelo menos à primeira vista, não fazem parte de minhas reflexões. Por outro lado, sinto-me à vontade para falar, porque deixei de fazer teatro em espaços elitizados, nas salas fechadas, para usar a cidade como palco de minha manifestação. Adquiri, assim, um contato com a cidade que jamais pensei atingir.

IC: *Há quanto tempo?*

AH: Desde que eu trabalho na rua, há 14 anos. Foi quando descobri uma paixão pela cidade, no caso, um Rio de Janeiro que antes desconhecia.

IC: *O que você chama de cidade... não é só a rua: é gente também?*

AH: É tudo.

IC: *Porque palco, em princípio, é um lugar.*

AH: Justamente: mas no palco você não conhece as pessoas. As pessoas talvez te conheçam, mas você não as conhece. Na rua você entra em contato direto com a população. Nós começamos a trabalhar dentro dessa malha de veias — ruas, becos e praças — por onde corre o sangue da cidade. Estivemos, indiscriminadamente, por todos os cantos do Rio. Acho então que, embora não seja essa a minha área, eu posso falar um pouco com você, sem me sentir arrogante.

IC: *A nossa abordagem é antiespecializante. Os engenheiros são chamados para tarefas que a gente não sabe fazer. Mas não cabe a especialistas técnicos decidir do que a vida geral da cidade carece. O que você acha?*

AH: Isso, então, me deixa ainda mais à vontade para falar, porque, neste sentido vital, a gente apreendeu mesmo a cidade. O afeto que eu tenho hoje pelo Rio de Janeiro nasceu não de um pré-conceito a respeito da cidade, mas do meu encontro com ela. Morei e trabalhei anos na Zona Sul do Rio, que mal conhecia, embora tivesse todos os preconceitos que os cariocas de lá costumam ter em relação a outras zonas, norte e oeste. Depois vim para o centro da cidade e fui morar em Santa Tereza.

IC: *Mas você não está numa cidadela. Você está muito perto da Lapa. Do Corredor Cultural.*

AH: Me senti muito mais numa cidadela quando morava em Ipanema; aqui é que me sinto vivendo na cidade. Finalmente saí do gueto. Comecei a entrar por todas as ladeiras e ruelas da cidade, para me apresentar. Conheci uma população que vai passando, e é interrompida para ver um acontecimento provocador: o espetáculo de teatro. Quando o povo reage diante desse acontecimento, ele se revela e, de repente, mostra-se ativo. O que mais me autoriza a falar do urbanismo é que temos chegado a extremos. Do alto do morro do Vidigal, na favela lá em cima, a Brasília. São modos de vida totalmente diferentes. Na favela, entre os caminhos, as praças apertadas e as casas, uma em cima da outra, com a população vivendo fora das portas, numa vida conjunta, ou nos espaços enormes e geométricos de Brasília, onde as pessoas mal se vêem e têm pouquíssimo contato. Foi tão forte esse contraste que, para o desenvolvimento da nossa linguagem, durante muito tempo privilegiamos as favelas e os bairros pobres, como lugar ideal para desenvolver uma linguagem capaz de ser absorvida por todos os cidadãos, sem distinção de classe.

IC: *Eu subi com vocês aos morros do Cantagalo, Pavão e Pavãozinho, e ochei, ao entrar com estandartes e tambores, que estávamos numo cidade da Idade Média.*

AH: Nós nos sentimos reencarnações de artistas medievais. Porque o sentimento dentro da gente, a relação com o mundo, e com os valores dos grupos estabelecidos, ou com determinados comportamentos da sociedade — tudo isso fica absolutamente transformado quando você está andando daquele jeito...

IC: *Vi vocês representando um assaltante e um policial. Lembro que os espectadores, de repente, tomaram partido...*

AH: Eles sempre tomam algum partido. Nunca deixam de tomar partido, de manifestar sua opinião. Nunca deixam de se expressar diante de um acontecimento desses. Isto é uma coisa maravilhosa. A educação burguesa, por exemplo, não permite que você demonstre claramente o que está sentindo. Acho que quando fomos fazer teatro na rua, fomos buscar lá o que o teatro tinha perdido. Não fomos devolver o teatro ao povo; nós fomos devolver o povo ao teatro. Fomos devolver a vida — essa capacidade de respostas, esse burburinho das pessoas vivendo.

IC: *Como, então, distinguir a cidade do teatro, apesar das máscaras e fantasias?*

AH: A cidade não é só o que a gente aprendeu a definir na universidade. Para nós, a cidade é onde a população participou do espetáculo. Morei dez anos em Copacabana e até hoje não sei quem era o vizinho do meu lado. Em Santa Tereza já é diferente, é melhor. Mas nos bairros mais pobres o que se costuma chamar de "promiscuidade" é muito grande. Chamam de promiscuidade certas formas de encontro, de contato...

IC: *De urbanidade?*

AH: É isso mesmo. Um dos grandes prazeres da gente, quando faz teatro de rua, é, depois do espetáculo, ficar sentado com as pessoas tomando cerveja, batendo papo, conversando sobre o trabalho, vivendo um pouco do sentido comunitário que os bairros pobres têm dentro do peito.

IC: *Uma experiência urbana como talvez os engenheiros na prancheta não cheguem, nem de longe, a imaginar.*

AH: Nunca, nunca. Enquanto você falava da questão do urbanismo e das pessoas que decidem a cidade, eu fiquei refletindo. Acho, então, que quem devia pensar a cidade somos nós que fazemos teatro de rua, porque sentado numa prancheta é impossível conhecer uma cidade como conhecemos. O mais emocionante em nosso trabalho tem sido conhecer a grandeza urbana destas pessoas, mesmo quando elas não têm tostão no bolso. Entende? É o teatro que nos permite uma aproximação de alma para alma, diretamente, e a gente se espanta com a qualidade do material urbano com que se depara.

IC: *E, agora, num sobrado da Lapa, vocês interferem no espaço urbana?*

AH: Eu acho que sim, que a nossa atividade, ali no coração do Rio de Janeiro, no largo da Lapa, vai modificar intensamente a vida de toda esta área, e mais longe, em todo o centro da cidade.

IC: *Apesar daquele bombardeio modernista que arrasou todo o entorno dos Arcos, você acha que o lugar está renascendo?*

AH: E está renascendo forte. Estas casas, por exemplo, onde estamos, uma delas nós já ocupamos e logo estarão aqui o Augusto Boal e o Adcrbal Filho. Vão estar, também, a Casa Brasil-Nigéria e o Grupo Teatral Hombu. Quando as casas todas estiverem de portas abertas, acesas e funcionando, a calçada será outra. A coisa já mudou! Antes era um buraco negro, do Asa Branca em diante, um lugar de assalto,

prostituição e bandidagem... Era como uma gengiva sem dentes numa boca mal formada e de repente, agora, tudo vai sendo recuperado e restaurado...

IC: *E mudou a questão da segurança?*

AH: Totalmente. No início, quando nós chegamos aqui, era um assalto a cada dez minutos. A gente via acontecer, um atrás do outro. As pessoas reclamavam. Ninguém conseguia atravessar o Largo da Lapa, da calçada da Mem de Sá até o outro lado, onde está o quartel da PM, sem ser roubado. Nós sabíamos quem eram os assaltantes, e os policiais também. Muitas vezes víamos os assaltantes serem presos por policiais que tomavam o dinheiro dos assaltos, davam uns tapas na cabeça dos garotos e soltavam todos. Isso não acontece mais.

IC: *Porque vocês reclamaram com a polícia?*

AH: Não, nós nunca chamamos a polícia. O que aconteceu foi que, depois que chegamos lá, abrimos a nossa casa e começamos a fazer teatro de rua bem em frente, e nos ensaios livres começamos a ver os meninos dentro de casa, assistindo ao que fazíamos. De repente, ficou absolutamente desnecessário o policiamento na vizinhança...

IC: *E aquela zona escuro, o "buroco negro"?*

AH: Morando numa praça de tais dimensões, naquele descampado enorme, a gente não entendia o absurdo de empregarem recursos na urbanização do lugar e não se ter iluminado o Largo. Até o anfiteatro tinha ficado no escuro. Pensaram talvez que o teatro se ilumina com luz do teatro? Fomos então à Sub-Prefeitura do centro e à Administração Regional, onde nos atenderam muito bem e, através da Rio-Luz, iluminou-se toda a praça.

IC: *Vocês encontraram um Administrador que era do Corredor Cultural, o Augusto Ivan?*

AH: Pessoa que tem a mais plena noção da importância de toda essa questão.

IC: *Vocês conseguiram tapar um buraco, um hiato urbano.*

AH: A praça ficou iluminada, os delinqüentes não vão mais lá. Os meninos, os pivetes, não assaltam mais. Ficam sentados por ali...

IC: *Porque tem luz?*

AH: Tem luz, tem muita luz. As famílias que moram na redondeza da Lapa saem e vão sentar ali; ficam sossegados, namoram...

IC: *Como se fosse numa cidade do interior, apesar do paradoxo?*

AH: Aqui, nesse coração deteriorado do Rio de Janeiro, o Largo recuperou um ar provinciano, saudável, cotidiano. Quando tudo estiver funcionando e a gente estiver com as casas abertas e em atividade, tudo iluminado — bares e cadeiras nas calçadas — isso aqui vai ser um lugar lindo. E, pela natureza das atividades culturais que vão se implantar, surgirá um foco de irradiação para toda a cidade.

IC: *Uma última pergunta. Quem nos contesta diz: "Bom, muito bem. Isso é no centro tradicional que se recupera. Mas, e depois, nos infinitos esgarçamentos da Região Metropolitana, em Nova Iguaçu, São João de Meriti, pode acontecer coisa parecida?"*

AH: Eu penso justamente o contrário. Se não se fizer esse tipo de coisa lá, nunca haverá a Cidade. Se essas condições forem suscitadas nos subúrbios, suas características íntimas de cidade vão aparecer. Será o mesmo tipo de cuidado com as pessoas, e não as ruas bem traçadas, o que vai determinar a melhoria da vida urbana. É claro que uma rua funcional e bem sinalizada educa o cidadão. Mas se não surgir ao lado um pouco de atividade cultural, para que as pessoas se encontrem com a própria urbanidade, a cidade não vai acontecer.

IC: *Você trabalha entre monumentos e palácios e com todo o resto banal das construções. Tudo é valioso? Ou você separaria os monumentos para efeitos especiais?*

AH: Não. Se há monumento bonito, tudo bem. Mas nós podemos fazer teatro de rua em qualquer canto. A gente não faz seleção: na cidade, tudo é cenário.

IC: *E a cenografia depende da peça?*

AH: Depende do que você quer fazer. Às vezes a visualidade geral das ruas, as casas com varandas, as janelas mais ricas ou mais pobres são cenários muito mais interessantes do que as grandes construções — museus, torres ou hospitais. Repito: no teatro de rua, a gente se encosta em qualquer canto. ■



Alejo Carpentier

A Cidade das Colunas

Tradução de Marcia Paraquett

"O aspecto de Havana, quando se entra em seu porto — · escrevia Alexander von Humboldt nos primeiríssimos anos do século passado — é um dos mais sorridentes e dos mais pitorescos que se possam desfrutar no litoral da América equinocial, ao norte do Equador. Este lugar, celebrado pelos viajantes de todas as nações, não tem o luxo de vegetação que enfeita as margens do rio Guayaquil, nem a selvagem majestade das costas rochosas do Rio de Janeiro, portos dos hemisfério austral, mas a graça que, em nossos climas, embeleza as paisagens de natureza culta, aqui se mistura à majestade das formas vegetais, ao vigor orgânico que caracteriza a zona tórrida. Solicitado por tão suaves impressões, o europeu se esquece do perigo que o ameaça no seio das cidades populosas das Antilhas; trata de entender os elementos variados de uma vasta paisagem, contemplar essas fortalezas que coroam as rochas a Leste do porto, esse lago interior, rodeado de povoados e fazendas, essas palmeiras que se elevam a uma prodigiosa altura; essa cidade, meio oculta por uma selva de mastros e velas das naves..." Mas, acrescenta o amigo de Goethe duas páginas mais adiante, ao referir-se à *Calle de los Mercadores*: "Aqui, como em nossas mais antigas cidades da Europa, só com suma lentidão se consegue corrigir o mau traçado das ruas".

Urbanismo, urbanistas, ciência da urbanização. Ainda recordamos as conjugações que da palavra **urbanismo** eram dadas, com espessos caracteres carregados de tinta, nos já clássicos artigos que publicava Le Corbusier faz mais de quarenta anos, nas páginas de *L'Esprit Nouveau*. Tanto se vem falando de urbanismo, desde então, que acabamos por crer que jamais existiu, antes, uma visão urbanística, ou pelo menos, um instinto de urbanismo. Humboldt se queixava, em seu tempo, do mau traçado das ruas de Havana. Mas chega alguém a perguntar-se, hoje, se não se ocultava uma grande sabedoria nesse **mau traçado** que ainda parece ditado pela necessidade primordial — tropical — de brincar de esconder com o sol, burlando-lhe superfícies, arrancando-lhe sombras, fugindo de seus tórridos anúncios de crepúsculos, com uma engenhosa multiplicação daquelas *esquinas de fraile* que tanto continuam a cotizar-se, ainda agora, na velha cidade do que fora **intramuros** até começos do século. Houve, além disso, muito borrão — em açafrão escuro, azul-sépia, castanhos-claros, verde-oliva — até os começos deste século. Mas agora que esses borrões ficaram nos povoados do interior, entendemos, talvez, que eram uma forma de *brise-soleil*, neutralizador de reverberações, como foram também durante tanto tempo, os *medios puntos*

de policromática louçaria crioula que voltamos a encontrar, como constantes plásticas definidoras, na pintura de Amelia Peláez ou René Portocarrero. Mal traçadas estariam, talvez, as ruas de Havana visitadas por Humboldt. Mas as que nos restam, ainda que mal traçadas como pudessem estar, nos brindam com uma impressão de paz e de frescor que dificilmente encontraríamos onde os urbanistas conscientes exerceram sua ciência.

A velha cidade, então chamada de *Intramuros*, é cidade em sombras, feita para a exploração das sombras — sombra, ela própria, quando é pensada em contraste com tudo o que dela foi germinando, crescendo, até o Oeste, desde os começos deste século, em que a superposição de estilos, a inovação de estilos, bons e maus, mais maus que bons, foram criando para Havana esse **estilo sem estilo** que, ao longo do tempo, por processo de simbiose, de amálgama, se ergue em um barroquismo peculiar que faz as vezes de estilo, inscrevendo-se na história dos comportamentos urbanísticos. Porque, pouco a pouco, do matizado, do mesclado, do encaixado entre realidades diferentes, foram surgindo as constantes de um semblante geral que distingue Havana de outras cidades do continente.

II

No princípio foi o mestre de obras, o homem do prumo e da argamassa, cuja presença no Novo Mundo em seus primeiros tempos está registrada nos assentamentos de *Pasajeros a índias de la Casa de la Contratación de Sevilla*. (Seis já tinham passado à Ilha Espanhola, antes que se iniciasse a colonização de Cuba). Daí que, independentemente daquela Havana anterior à atual Havana que — segundo se diz — alguns colonos ergueram às margens do rio Almendares, temos que buscar o verdadeiro núcleo gerador da cidade naqueles humildes e graciosos vestígios que ainda perduram em um dos pátios do antigo convento de Santa Clara, perto das clássicas tabernas pecaminosas do porto, sob a presença de um pequeno mercado, de um banheiro público e de uma fonte municipal que, apesar de sua modéstia, oferece uma evidente nobreza de construção. Tudo trabalho de mestres de obra, como aquela "Casa del Marino", mais ambiciosa, que ainda se pode ver a uma escassa distância do que fora, num determinado tempo, agora entre manguezais, praça entre matagal, e que ao ser revelada ao público, em dias de nossa adolescência, depois de longa reclusão imposta pelo envolvente crescimento de um mosteiro de clarissas, ostentava ainda um apagado letreiro que o identificava como a Casa del Pan.

Não é nosso propósito — e logo devemos advertir traçar um esboço histórico da arquitetura cubana, obra que requereria todo um aparato erudito, mas levar o leitor, pela mão, até algumas das **constantes** que contribuíram para comunicar um estilo próprio, inconfundível, à cidade aparentemente **sem estilo** (se nos ativermos às noções acadêmicas que ao estilo se referem) que é Havana, para passar imediatamente à visão de **constantes** que podem ser consideradas como especificamente cubanas, em tudo o que significa o âmbito da Ilha. No princípio foi o mestre de obras. Mas as casas começaram a crescer, mansões maiores

fecharam o traçado das praças e a coluna que já não era a mera viga dos conquistadores apareceu na urbe. Mas era uma coluna interior, graciosamente nascida em pátios umbrosos, guarnecidos de vegetações, onde os troncos de palmeiras veja-se quão eloqüentemente fica ilustrada a imagem do soberbo pátio do convento de São Francisco — conviveram com o fuste dórico. A princípio, em casas de sólida planta, um tanto toscas em seu aspecto exterior, como a que se encontra em frente à catedral de Havana, a coluna pareceu coisa de refinamento íntimo, destinada a sustentar as arcadas de suportes interiores. E era lógico que assim fosse salvo no que se referia à própria Plaza de la Catedral, à Plaza Vieja, à praça onde se erguiam os edifícios destinados à administração da Ilha — em cidade cujas ruas eram mantidas em voluntária estreiteza, propiciadora de sombras, onde nem os crepúsculos nem os amanheceres cegavam os transeuntes, jogando-lhes demasiado sol no rosto. Assim, em muitos velhos palácios de Havana, em algumas ricas mansões que ainda conservaram sua planta original, a coluna é elemento de decoração interior, luxo e adorno, antes dos dias do século XIX, em que a coluna se lançará à rua e criará — ainda em dias de decadência arquitetônica evidente — uma das mais singulares constantes do estilo havanês: a incrível profusão de colunas, em uma cidade que é empório de colunas, selva de colunas, colunata infinita, última urbe a ter colunas em tal demasia; colunas que, além do mais, ao terem saído dos pátios originais, foram traçando uma história da decadência da coluna através das idades. Não é preciso recordar aqui que, em Havana, poderia um transeunte sair do âmbito das fortalezas do porto, e andar até os arredores da cidade, atravessando todo o centro da povoação, percorrendo as antigas cidades de Monte ou de Reina, ultrapassando as calçadas de El Cerro ou de Jesús del Monte, seguindo uma mesma e sempre renovada colunata, na qual todos os estilos da coluna aparecem representados, conjugados ou combinados até o infinito. Colunas de meio corpo dórico e meio corpo coríntio, jônicos anões, cariátides de cimento, tímidas ilustrações ou degenerações de um Vignola compulsado por todo mestre de obra que contribuísse para estender a cidade, desde fins do século passado, sem ignorar às vezes a existência de certo *modern-style* parisiense de começos do século, certas peculiaridades de arquitetos catalães, e, para os quais, nos bairros primitivos, se queria substituir os ruinosos casarões de antes por edificações mais modernas (há dois deste tipo, notáveis, quase bonitas, depois de um certo tempo, em ângulos da antiga Plaza Vieja), as últimas inovações de "estilo Gran Via" de Madri.

III

Em todos os tempos, a rua cubana foi barulhenta e falante, com seus responsos de pregões, seus mascates intrometidos, seus baleiros anunciados por sinetas maiores que o próprio tabuleiro de doces, suas carroças de frutas, enfeitadas de palmeiras como procissão em Domingo de Ramos, seus vendedores de qualquer coisa que puderam encontrar os homens, tudo em uma atmosfera de *sainete* à Ramón de la Cruz antes de que as próprias cidades engendrassem seus arquétipos crioulos, tão atrativos ontem nos

cenários de bufões, como, mais tarde, na vasta imaginação — mitologia — de mulatas barrocas em gênio e figura, negras astutas e comadres presunçosas, pintiparadas, culiparadas[1], unidas em regateios de esplendor com o vendedor das cestas, o carvoeiro que não traz sorvete de morango no dia em que sobram mangas, ou aquele outro que eleva, como o Santíssimo, um mastro eriçado de caramelos verdes e vermelhos para trocá-los por garrafas. E, pela mesma razão que a rua cubana é falante, indiscreta, mexeriqueira, a casa cubana multiplicou os meios de isolar-se, de defender, na medida do possível, a intimidade de seus moradores. A casa crioula tradicional — e isto é mais visível ainda nas províncias — é uma casa fechada sobre suas próprias penumbras, como a casa andaluza, árabe, de onde muito procede. Ao portão trancado só aparece o semblante chamado pela mão do aldrabão. Raramente estão abertas – encostadas, sequer — as janelas que dão para a rua. E, para guardar maiores distâncias, a grade afirma sua presença, com incrível prodigalidade, na arquitetura cubana.

Dizíamos que Havana é cidade que possui colunas em número tal que nenhum povoado do continente nisso poderia superá-la. Mas também teríamos que fazer um imenso inventário de grades, um incansável catálogo dos ferros, para definir completamente os barroquismos sempre implícitos, presentes, na urbe cubana. É, nas casas de El Vedado, de Cienfuegos, de Santiago, de Remédios, a grade branca, emaranhada, quase vegetal pela abundância e os enredos de suas fitas de metal, com desenhos de lira, de flores, de vasos vagamente romanos, no meio de infinitas volutas que emolduram, geralmente, as letras do nome de mulher dado à vila por ela senhoreada, ou uma data, uma historicista sucessão de cifras, que é freqüentemente — em El Vedado — de algum ano dos 70, embora, em algumas, remonta a cronologia da ferragem aos tempos que coincidem com os anos iniciais da Revolução Francesa. É também a grade residencial de rosetas, de rabos de pavão, de arabescos entremeados, ou em açougues maravilhosos — da Calçada de El Cerro — enormemente luxuosa neste ostentar de metais entrelaçados, entrecruzados, enredados em si próprios, em busca de um frescor que, durante séculos, foi necessário solicitar-se às brisas e ao terral. E é também a grade severa, pouco ornamentada, que se encaixa na fachada de madeira de algum cortiço, ou é a que pretende singularizar-se por uma gótica estampa, adornar-se de floreados nunca vistos, ou derivar até um estilo surpreendentemente sulpiciano. Às vezes a grade está acompanhada de marmóreos leões vigilantes, de barras que multiplicam um motivo de cisnes wagnerianos, de esfinges que — como algumas que se podem ver em Cienfuegos — respondem à mais pura estética de Mucha e à Exposição de 1900, com um indefinível sabor entre pré-rafaelista e wildiano. A grade cubana pode limitar o motivo caprino das grades da Casa de El Greco, evocar alguma morada de Aranjuez, ou alojar-se em janelas que imitam as de algum castelo do Loire (e não faltam, em Cuba, os alcáceres mouriscos de recente edificação, nem os castelos medievais de remoçada construção, nem as mais inesperadas alusões a Blois e Chambord), o peculiar é que essa grade sabe direcionar-se em todos os degraus da escala arquitetônico-social (palácio,

cortiço, residência, solar, casebre) sem perder uma graça que lhe é própria e que pode manifestar-se, de modo inesperado, em uma só voluta de forja que fecha o rastelo de uma porta de paupérrima e despintada tábua.

Quando, com este século, começaram a crescer balcões nas fachadas — observe-se que nas velhas mansões coloniais os balcões geralmente são escassos e exíguos, salvo nas que os têm como alpendre e balaustrada de madeira — enlaçando-se, em processo de continuidade, de um canto a outro, apareceram esses elementos inseparáveis da serralheria cubana que são os *guardavecinos* nascidos para demarcar as porções do aéreo mundo destinado aos sobrados municipais de uns e de outros. O *guardavecinos* foi como uma fronteira decorativa, posta no limite de uma casa ou até mesmo de um pavimento, repetindo-se nele — multiplicando-se portanto —, toda a temática decorativa que já tinha nascido nas grades postas ao nível da rua, levantando-se, elevando-se com isso o barroquismo dos elementos arquitetônicos acumulados pela cidade crioula ao nível da rua. Nasceram ali, no sobrado, novas liras, novas claves de sol, novas rosetas, renovando-se uma arte da forja que estava em perigo de desaparecer com os últimos *portafaroles* (ainda restam alguns, muito bonitos e freqüentes, em Havana) que costumavam estender seu braço propício sobre o arco maior da porta maior cujos *guardacantones*, além do mais, se integravam a um mundo peculiar, contemporâneo dos carros com aros de metal.

Ainda restam alguns *guardacantones* nas cidades cubanas enverdecidos pelo salitre, impregnados de ferrugem, entre cujos arabescos decorativos descobriu a câmera reveladora de Paolo Gasparini um inesperado mundo povoado de signos solares, de toscos motivos ornamentais que podem tomar-se por figurações de estrelas — vagos petróglifos que emprestam sua personalidade a tudo que exteriormente a eles se integra. Com a coluna, a grade, o *guardavecinos*, o *guardacantón* — às vezes um motivo de adorno, no acabamento de uma janela; um entalhe de madeira; uma máscara; uma boca de gárgula na ponta de um telhado — o estilo cubano se definiu para a rua. Falta-nos, agora, conhecer os barroquismos interiores.

IV

Assim como os mestres de obra espanhóis quiseram, nos primeiros tempos da colônia, que as urbes desta *llave y antesala del Nuevo Mundo* tivessem o maior número possível de *esquinas de fraile* — até o ponto de desejar o impossível de que todas o fossem e, para isso, recorreram, mais de uma vez, ao ardil da encruzilhada de cinco ruas —, o interior da casa cubana foi durante séculos, tradicionalmente, guardador de penumbras e convite à brisa, com um ajuizado aproveitamento de seus rumos. Não havia casa, nos dias de minha infância, onde não estivesse perfeitamente localizado o *lugar del fresco*, que costumava deslocar-se de primaveras a outonos, cujo âmbito era cuidadosamente aproveitado pelos moradores, que, em prova de amizade, revelavam seus arcanos a alguns visitantes escolhidos. O *lugar del fresco* estava lá, em um canto dos fundos da casa, ou na proximidade das cozinhas; não tardavam os habitantes, depois de uma conversa protocolar em um grande salão

que era sempre, como por casualidade, o lugar menos fresco da casa, em transferir sofás e poltronas para onde começasse a descer o terral das nove, ou, em certos meses, uma "brisa de Cojimar", que, por cima do porto, trazia seus alentos de chuvas distantes. Daí que a obsessão de criar algum *lugar del fresco* terminou originando a multiplicação das mamparas[7].

Se recorrêssemos às definições de um dicionário de uso comum, teríamos de mampara — "biombo móvel feito de um bastidor de madeira, de tecido ou couro..." — uma idéia muito diferente, na verdade, do importantíssimo elemento decorativo e arquitetônico que se inscreveu na residência cubana faz séculos, desempenhando uma função que foi determinante do estilo da moradia. Porque a mampara, porta cortada à altura do homem, foi a verdadeira porta interior da casa crioula, durante centenas de anos, criando um conceito peculiar das relações familiares e, em geral, da vida em comum.

A mampara clássica da classe média cubana era ainda, em dias de nossa adolescência, uma porta superposta — com relação à colocação das dobradiças — à porta real, que nunca se fechava ou abria, senão em casos de enfermidade ou morte do morador de uma estância, ou quando sopravam os 'nortes' do inverno.

Sua parte inferior que, nas moradias — diferentemente dos ambientes de trabalho — era de madeira adornada na parte superior em geral por duas peças de vidro opaco freqüentemente ornadas de decalcomanias, arrematadas no alto por uma moldura de madeira de desenho ogival, cujos dois corpos eram fechados por uma borla de madeira semelhante a uma granada. As decalcomanias decorativas, de acordo com o gosto do morador, representavam buquês de flores, pequenas paisagens, ou cenas humorísticas de tipo popular — o requebro da mulata, o marinheiro de farra, o asno empacado — , quando não conjugavam o tema geométrico (grega, astrágalos, arabescos...) e eram compradas a metro em alguma loja de louças bem sortida. A mampara, que isolava os moradores o suficiente para que não pudessem ver-se uns aos outros, originava, nas casas com muitos filhos e muitos parentes, o hábito de conversar aos gritos, de um extremo a outro da casa, para melhor informação ao vizinho de pequenos conflitos familiares.

O problema da "incomunicabilidade", tantas vezes abordado pelos romancistas recentes, não era cogitado em casas de mamparas, vibrantes de vidros que transmitiam qualquer pregão até as íntimas penumbras do pátio das arecas e alfavacas. Na moradia senhorial, ao contrário, a mampara era majestosa e maciça. Ornava-se de espessas talhas inspiradas em motivos vegetais que em muito evocavam os encrespamentos de Borromini.

Nos tempos de mamparas vivas, expressivas, obra de artesanatos presentes, não era a mesma coisa uma mampara de moradia, uma mampara de colégio — havia as que ostentavam um JHC ou um Santiago Apóstolo , que uma mampara recortadíssima, na parte de baixo, onde se desejava que os transeuntes, ao passarem em frente a uma taberna, vissem que alguma mulher da vida estava sentada ali, de ligas bem postas, com as pernas de fora. Pela aparência da mampara, sabia-se onde se estava, quem eram os senhores e que comportamento adotar.

A mampara participava do mobiliário, da decoração interior, da heráldica e até ética da mansão. Estava no meio do caminho entre as vegetações do pátio e aquela policromática fronteira entre o que era da penumbra e o que era do sol, que era o *medio punto*, elemento fundamental do barroquismo cubano.

V

O *medio punto* cubano — enorme leque de vidros aberto sobre a porta interior, o pátio, o vestíbulo, de casas protegidas de persianas, e somente apresentado com iluminação interna, palaciana, nas janelas ímpares de edificações de muita aparência — é o *brise-soleil* inteligente e plástico que inventaram os mestres-de-obra coloniais de Cuba, seguramente muito antes de que certos problemas relacionados com a luz e a penetração da luz preocupassem, no Rio de Janeiro, um famoso arquiteto francês. Mas cabe observar aqui, rapidamente, que o *brise-soleil* de Le Corbusier não colabora com o sol, abranda o sol, quebra o sol, aliena o sol, quando o sol é, em nossas latitudes, uma presença suntuosa, em princípio, molesta e tirânica, mas que é preciso tolerar com entendimento mútuo, tratando de acomodar-se a ele, de domesticá-lo no que seja possível. Mas, para entabular um diálogo com o sol é preciso brindá-lo com espelhinhos adequados. Espelhinhos que sirvam ao sol para ser mais clemente com os homens. Daí que o *medio punto* cubano tenha sido o intérprete entre o sol e o homem — o Discurso do Método no nível da inteligibilidade recíproca. Se o sol estava presente, tão presente que às dez da manhã sua realidade se fazia fartamente deslumbrante para as mulheres da casa, tinha que modificar, atenuar, repartir seus fulgores: havia que instalar, na casa, um enorme leque de vidros que quebrasse os impulsos fulgentes, transformando o excessivo amarelo, o excessivo áureo do incêndio sideral, em um azul profundo, um verde de água, um alaranjado clemente, um vermelho de romã, um branco opalino, que desse sossego ao ser acossado por tanto sol e reflexos de sol. Cresceram as mamparas cubanas. Abriram-se em seu acabamento os leques de vidros e soube o sol que, para entrar nas velhas mansões — novas então — tinha que começar a negociar com a aduana dos *medios puntos*. Aí estavam os almoxarifados da luz. Aí pagavam-se em atenuações, os direitos de tributo do solar.

Mas o *medio punto* cubano, visto de modo crítico, não é mais do que um vitral de fracionamentos amplos, inepto às detalhísticas do historiar, que não se faz propício à narração de algo. Às vezes, no *medio punto* se insinua a figuração de uma flor, de um motivo de heráldica, de algum penacho barroco.
Mas nunca se chega aí à figuração. A construção plana, de vidros transpassados por um sol mitigado, adestrado, é de composição abstrata antes de que se pensasse em alguma possibilidade de abstracionismo sistemático. Triângulos combinados, ogivas estrelaçadas, desdobramentos de cores puras, mão de enormes cartas, definidos e embaralhados em cem casas de Havana, que explicam, por sua presença ao mesmo tempo arraigada e ativa, certas características da pintura cubana contemporânea. A luz, nos quadros que essa pintura representa, vem de dentro.

Isto é: de fora. Do sol colocado atrás da tela. Posto atrás do cavalete.

Com relação às milhares de colunas que modulam — isto é, que determinam módulos e medidas, um *modulor*... — no âmbito havanês teria que buscar em sua insólita proliferação uma expressão singular do barroquismo americano. Cuba não é barroca como o México, como Quito, como Lima. Havana está mais próxima, arquitetonicamente, de Segóvia e de Cádiz, do que da prodigiosa policromia do São Francisco Ecatepec de Choluta. Fora um ou outro altar ou retábulo de começos do século XVIII onde aparecem os São Jorges lanceando dragões, apresentados com o gibãozinho afestoado e o coturno no meio da perna que Louis Jouvet identificava com os trajes dos heróis de Racine, Cuba não chegou a propiciar um barroquismo válido no entalhe, na imagem ou na edificação. Mas Cuba, por sorte, foi mestiça — como o México ou o Alto Peru. E como toda mestiçagem, por processo de simbiose, de adição, de mescla, engendra um barroquismo, o barroquismo cubano consistiu em acumular, colecionar, multiplicar colunas e colunatas em tal demasia de dóricos e de coríntios, de jônicos e de compostos, que acabou o transeunte por esquecer que vivia entre colunas, que era acompanhado por colunas, vigiado por colunas que lhe mediam o tronco e o protegiam do sol e da chuva e que até era velado por colunas nas noites de seus sonhos. A multiplicação das colunas foi a resultante de um espírito barroco que não se manifestou — salvo exceções — no enroscamento de pilastras salomônicas vestidas de trepadeiras douradas, legitimamente antilhano, mestiço em tudo quanto se transculturizou nestas ilhas do Mediterrâneo americano, que se traduziu em um irreverente e descompassado jogo de entablamentos clássicos, para criar cidades aparentemente ordenadas e serenas onde os ventos de ciclones estavam sempre à espreita de muita ordem, para desordenar a ordem tão logo os verões, passados a outubros, começassem a baixar suas nuvens sobre os terraços e telhados. As colunatas de Havana, escoltando seus Carlos III de mármores, seus leões emblemáticos, sua Índia reinando sobre uma fonte de delfins gregos, me fazem pensar — troncos de selvas possíveis, hastes de colunas rostradas, foros inimagináveis — nos versos de Baudelaire que se referem ao *temple*

ou de vivants pilliers / laissaient entendre
de confuses paroles.

Publicado em *La ciudad de las columnas*.
Cuba, Editorial Letras Cubanas, Cuba, 1982.

NOTAS

1. Pintiparadas, culiparadas — as palavras foram mantidas em espanhol. A primeira pode ser encontrada em Los Novios Espantados, de Ramón de la Cruz, com o sentido de *semelhantes*; a segunda é um neologismo utilizado por Carpentier. Observe-se que é uma aglutinação cujo primeiro radical é *culo*, que significa *nádegas*.

2. Mampara — a palavra foi mantida em espanhol por não haver correspondência em língua portuguesa.

Beatriz Jaguaribe

Os Passos Perdidos: Cidade e Mito

Toda cidade, sugere o arquiteto italiano Aldo Rossi, torna-se mais significativa ao desvendar-se enquanto cidade análoga[1]. Sob a cidade real das edificações, atividades e interações sociais, plasma-se uma cartografia simbólica de múltiplas cidades análogas. Como objeto polivalente de contornos cambiantes, as cidades análogas existem enquanto tessituras de leituras acumulativas. Estas decodificações urbanas estão, por sua vez, atreladas a trajetórias históricas, a memórias personalizadas do passado, semelhantes às evocações proustianas do tempo recapturado, e a apreensões imediatas do signo arquitetônico talhadas pela experiência perceptiva do transeunte no meandro urbano.

Em suas andanças por diversas metrópoles latino-americanas, porém, o escritor cubano Alejo Carpentier constatou que estas cidades fazem esmorecer as aspirações artísticas porque são essencialmente "ciudades sin estilo".

Em ensaio intitulado Problemática de la actual novela latinoamericana, Carpentier argumenta que o escritor latino-americano encontra-se em uma posição de evidente desvantagem em relação aos artistas europeus[2]. Contrariamente às cidades latino-americanas, as cidades européias possuem, no acúmulo de diferentes estilos arquitetônicos, um arquivo de referências simbólicas. São cidades da memória residual onde o olhar que cai sobre elas é condicionado por vasta armação de emblemas conotativos. No caso das cidades latino-americanas, entretanto, os signos urbanos remetem a repetitivos pastisches dos estilos arquitetônicos europeus. Interseção análoga e memória acumulativa são substituídos por duplicação imitativa. A memória histórica registra a passividade receptiva da cidade periférica. Na avaliação de Carpentier este amálgama reduplicado de referências históricas gera uma falta de estilo que se torna equivalente ao "que podríamos llamar de un tercer estilo: el estilo de las cosas que comenzaron por no tener estilo"[3]. Por trás desta definição do tercer estilo, Carpentier sugere que as cidades latino-americanas ainda estão por ser **reveladas**. Assim, o ato de revelação equivale à captação de alguma potencialidade artística que antes, na ausência de um olhar criador, passara desapercebida. Desta maneira, a problemática do escritor latino-americano contemporâneo frente às cidades de signos cambiantes representaria o dilema de falta de diálogo, de uma ausência de tradição narrativa urbana. No âmbito da cidade moderna latino-americana, Carpentier busca designar a especificidade destes cenários urbanos que não devem ser enquadrados por paradigmas interpretativos norte-americanos ou europeus. O *tercer estilo* resultaria na tentativa de fazer emergir possibilidades de analogia respaldadas por um sistema interpretativo interno.

O relevante desta questão, entretanto, reside na criação de um vácuo artificial que seria potencialmente preenchido pela mirada estetizante do *tercer estilo*. Em outras palavras, critica-se a pauperização da tradição interpretativa da cidade ao mesmo tempo que



ergue-se o lamento contra a erradicação do passado. O processo de modernização nas cidades européias seria atenuado pelo acumulo de referências históricas, ao passo que o discurso da modernidade na América Latina prosperaria sob o impulso fundador da erradicação de uma herança cultural prévia. A destruição de antigos emblemas arquitetônicos e a construção de estruturas modernas equaciona destruição/construção com o esquecimento. Por um lado, existe a perda de legibilidade do passado pelo obscurescimento da memória; entretanto, esta perda não equivale ao declínio de uma memória vital mas sim à obliteração da

memória das reproduções imitativas. Mas, salienta Carpentier, o imitativo se torna inovador, a repetição se converte em diferença na medida em que promove uma justaposição transcultural. A leitura da cidade situa-se a meio caminho entre uma possibilidade inventiva de reinterpretar os emblemas do passado e uma decodificação da cidade do presente enquanto enigma por ser desvendado. Entrevisto pelas lentes defamiliarizadoras do *tercer estilo*, o espaço urbano é transformado por uma nova mirada estética. Cabe ressaltar que, generalizando a partir do imitativo arquitetônico, Carpentier negligencia a importância revelatória de uma narrativa urbana anterior. É lícito afirmar, entretanto, que o panorama literário latino-americano foi, excetuando-se uma vertente brasileira já no século XIX e uma corrente rio-platense nos anos 20, até os anos 50 essencialmente regionalista ou de temática rural. Mesmo as narrativas ambientadas nas cidades eram pautadas pela caracterização do típico ou impregnadas do descritivismo de costumes. Contrariando esta tendência e enfatizando o impulso inaugural de fundar novos registros estéticos para mapear a cidade do presente, Carpentier propõe aos escritores latino-americanos a tarefa de "definirnos al hombre americano, en sus ciudades donde hay que verlo ahora — y verlo ahora en sus ciudades es realizar una labor de definición, de ubicación, **que es la tarea de Adán nombrando las cosas**"[4].

Verdadeiro *leitmotif* a permear a produção teórica e ficcional de Carpentier, a "tarea de Adán nombrando las cosas" designa tanto o esforço interpretativo de traduzir ficcionalmente o cenário urbano moderno quanto a missão de representar a natureza latino-americana. Mas a tarefa de nomear a cidade moderna indicaria um empreendimento radicalmente diverso do empenho de designar a paisagem latino-americana. Adão na cidade trataria de dotar de significado as manifestações culturais de um ambiente artificial. A decodificação da cidade, o ato de nomear em âmbito culturalmente mediado, implicaria, portanto, um reconhecimento de códigos culturais, um ajustamento interpretativo da linguagem onde nenhum referente transcendente é consagrado. Inversamente, Adão, conferindo nomes à natureza, se reveste da aura ontológica de reunir à essência a palavra que a designa integralmente. Mas o que justamente fica explícito na escritura de Carpentier é a junção entre uma crítica cultural transformadora e uma postulação essencialista promotora de correspondências entre palavra e coisa.

Para Carpentier, as transformações sociais, políticas e históricas estão inseridas na configuração de uma ordem transcendente que refreia o transcurso temporal do processo histórico e o transforma na essência do "universal sin tiempo". A base de sua teoria ficcional se equilibra na conciliação paradoxal entre o conceito de uma história mutativa e a existência de modelos arquetípicos que persistem a despeito das transformações históricas. Enquanto argnmenta em favor de uma narrativa capaz de orquestrar a moderna experiência urbana, a visão de Carpentier é condicionada por uma identificação da América Latina como o derradeiro reservatório de mitos arquetipais, como a emanação da realidade "real

maravillosa" que subverte a racionalidade instrumental do capitalismo moderno[5].

Tendo como referência básica o texto *Los pasos perdidos* de Carpentier, este ensaio busca esboçar algumas vertentes interpretativas sobre a cidade e a natureza enquanto conceitos estruturadores de noções de identidade cultural. Realçada por uma crítica à modernização capitalista e pautada por uma busca de uma origem totalizante, a crítica cultural em *Los pasos perdidos* molda uma visão peculiar da América Latina enquanto território da redescoberta arquetípica.

Escrito em 1953, o romance ilustra o impasse entre o desejo de recapturar e redefinir as origens de uma suposta "identidade latino-americana" a partir da valorização de um imaginário arquetípico e a busca de um discurso artístico moderno impregnado de história.

Narrado na primeira pessoa, o romance traça a trajetória de um músico que abandona uma existência de passividade consumista em uma metrópole moderna e viaja para a selva amazônica. Ao invés de limitar-se ao cumprimento de sua missão etnográfica em busca de instrumentos musicais indígenas, o narrador-protagonista redescobre sua vocação artística. O ápice da viagem é marcado por sua chegada à cidade de Santa Mónica de los Venados. Na cidade fundadora de Santa Mónica, projetos utópicos serão avaliados e as fontes de uma herança indígena e ibérica serão consolidadas.

Figurando enquanto metáforas estruturadoras do discurso narrativo, os conceitos de cidade e de natureza articulam-se como paradigmas reveladores sobre a história e a identidade latino-americanas. O repúdio à modernidade do "primeiro mundo" exemplificada pela metrópole moderna é contraposta a uma exaltação da cultura latino-americana enquanto origem arquetípica.

Escrito antes da conflagração da revolução cubana, *Los pasos perdidos* moldou uma crítica ao colonialismo cultural. A "nuestra América" do narrador-protagonista é, porém, um continente utópico de projeções culturais, e o potencial revolucionário será dirigido a um projeto artístico capaz de expressar a "identidade mestiça", traduzindo o inconsciente coletivo em novos registros modernistas. No decorrer deste ensaio interessa avaliar a construção deste projeto artístico enquanto portador de uma noção particular do que vem a ser ou deveria ser a identidade cultural latino-americana. Ao traçar-se um perfil das diversas estratégias narrativas que norteiam a fabricação de uma visão específica desta identidade cultural, é fundamental situar a perspectiva de Carpentier como fruto da absorção e da transformação de um "seletivo repertório de códigos narrativos sobre a América". Neste quadro, cabe esclarescer o relacionamento entre a noção Carpentiana do "real maravilloso" com outras vertentes discursivas e principalmente sublinhar a relevância deste termo no marco dos conceitos sobre a cidade e a natureza na América Latina. Assim, a hipérbole de uma natureza prodigiosa nas crônicas dos viajantes e primeiros conquistadores ibéricos, a promoção de uma fusão mestiça nos romances fundadores do século XIX e a construção de uma autenticidade cultural nos romances indigenistas e regionalistas dos anos 20 e 30 constituem,

juntamente com a noção do "real maravilloso", desdobramentos interpretativos concatenados pelo afã de delimitar as particularidades culturais latino-americanas[6].

Em Carpentier, a busca de uma essência universalizante da cultura latino-americana se distancia da construção específica de uma identidade nacional. Entretanto, na sua perspectiva totalizadora de redefinir uma realidade latino-americana, transparece a releitura das noções do maravilhoso latino-americano pautadas nas primeiras crônicas da conquista da América conjuntamente com uma rejeição das modalidades narrativas regionalistas e nativistas. A visão da América deve ser alçada sobrepujando-se ao estreito descritivismo regional. E esta orquestração da América redescoberta privilegiará sobretudo uma correspondência entre topografia insólita e imaginário coletivo mítico. Neste âmbito, a cidade enquanto metrópole moderna é descartada pela fabricação de uma outra noção de cidade, a cidade edificada como pólis fundadora, a pólis arquetípica da utopia social.

Como metáfora central desta armação unificadora, a cidade fundadora de Santa Mónica de los Venados representa, enquanto repetição do modelo fundador colonial, um repúdio à modernidade. Encenação do passado no presente, Santa Mónica propicia uma redescoberta do passado sepulto: o passado colonial como momento fundador da cultura latino-americana é recobrado e, inversamente, rejeita-se uma assimilação imitativa da modernidade. A visão da utopia encarnada pela cidade fundadora é a promessa recuperadora de uma origem perdida. Entretanto, na medida em que a cidade utópica não logra abster-se das influências da sua época, ela torna-se sinônimo da utopia irrealizável. Como configuração emblemática, a cidade fundadora promove uma visão do projeto utópico como a repetição fracassada de uma origem prévia. E este sentimento de perda se expressa no lamento desterrado pela plenitude mítica de uma origem perdida.

O Éden Desfeito: a Memoria da Origem

Em *Los pasos perdidos*, este lamento da origem encoberta cessa, por vezes, diante da contemplação edênica da natureza americana. A narrativa inclusive é perpassada de referências edênicas e pós-edênicas. A cidade fundadora de Santa Mónica de los Venados é alegoricamente equacionada à cidade bíblica de Enoc: a primeira cidade erguida desde os princípios da criação. Nas palavras do fundador da cidade, o Adelantado, o ato fundacional ressoa com nuances bíblicas. "Se puede fundar una ciudad que no figure en los mapas, que se sustraiga a los horrores de la Época, que nazca así, de la voluntad de un hombre, en este mundo del Génesis. La primera ciudad. La ciudad de Henoch (...) pensando en los inmensos territorios, en las sierras inexploradas, en las mesetas sin cuento, donde podrán fundarse ciudades en este continente de naturaleza todavía invencida por el hombre."[7] Nas referências simbólicas ao Gênesis, a natureza americana é um cenário primordial. Entretanto, a cidade fundadora de Santa Mónica espelha a primeira cidade de Enoc, edificada após a

expulsão do Paraíso no seio de uma natureza que perdeu seus deleites edênicos.

Embora o jardim de Éden seja mencionado e a despeito da caracterização dos indígenas como Adão e Eva, a imagem da natureza latino-americana sugere uma perda edênica. Conseqüentemente, a cidade utópica de Santa Mónica de los Venados não refuta o domínio do natural: está sujeita às devastações da natureza e sobrevive em equilíbrio precário com o ambiente. Fundamentalmente, a cidade é o *locus* da comunidade, a evasão da solidão, o território consagrado pelas aspirações de um grupo que busca a união solidária. Como cidade utópica, faz frente aos desacertos da modernidade, mas não pode engendrar, nos domínios da natureza, um novo Éden idealizado. A narrativa de *Los pasos perdidos*, portanto, não visa a recuperar a totalidade da natureza edênica, mas sim a totalidade "histórica" da pólis fundadora[8].

O Éden não pode ser revivido inconscientemente e a natureza não pode ser vivenciada sem a interpretação e a mediação da cultura. A conseqüência derradeira do mito da expulsão do Paraíso é a criação de uma memória da plenitude perdida. Mas esta memória é produto da cidade desterrada; é fruto da necessidade interpretativa de uma cultura debruçada sobre uma realidade obscura que já não possui a transparência reveladora do mundo sem culpa[9]. No contexto de *Los pasos perdidos* nota-se, porém, que o *locus* da utopia é a cidade fundadora; portanto, a pólis, embora contaminada pela nostalgia de uma harmonia primigênia, não promete desfrutes edênicos mas desvenda alternativas de unidade redentora no presente histórico desterrado. Todavia, para os primeiros fundadores de cidades na América Latina, a utopia urbana de Santa Mónica de los Venados careceria de sentido. Despidas de idealismo bucólico e obrando a favor da viabilização de cobiçadas riquezas, estas cidades fundadoras representavam a tentativa de transformar o contorno natural em mercadoria rentável. A abundância de uma paisagem assombrosa apetecia como fonte potencial de desfrutes materiais. O edênico deixa de ser o aprazível gratuito e passa a valer como a gratificação da riqueza sem trabalho, o desejo continuamente saciado pela remuneração dadivosa. E a cidade fundadora seria neste cenário o emblema da organização do natural em proveito da riqueza.

As Cidades Fundadoras: Signos da Conquista

Para a coroa Espanhola, seus domínios de além-mar na América eram concebidos, nas palavras do historiador argentino José Luis Romero como "una red de ciudades"[10]. As cidades fundadoras edificadas pelos conquistadores nas profundezas da selva americana deveriam espelhar suas remotas originais no Velho Mundo. As cidades fundadoras eram a primeira assinatura, o acto de escritura inicial da conquista. A implantação da cruz na selva, o estampar de um nome na cartografia de um mapa vazio, a leitura solene do *requerimiento* real eram gestos carregados de significação simbólica: tornavam legível o que antes fora a semântica desconhecida do cenário natural. O cumprimento sigiloso das ordenações reais

transpôs a distância entre a abstração da idealização urbana e sua realização. Paradoxalmente, justamente no seio de territórios desconhecidos edificaram-se cidades que espelhavam os ideais urbanísticos ibéricos nos séculos XVI, XVII e XVIII[11].

Criada a cidade ou conquistado o território, cabia consolidar o domínio através do ato nominativo, a exemplaridade mimética do novo nome encarnando o domínio ibérico. Por esse ato, a selva desconhecida, a cidade indígena ou a cidade recentemente edificada convertem-se em território colonizado de signos processados[12]. O ato de fundar e nomear a cidade ou território era prática analógica pautada na referência à cidade ou província previamente existente no Velho Mundo. A cidade análoga, duplicada, não podia reter, porém, a mesma memória histórica da velha metrópole. Eram extensões espaciais do mesmo princípio regente, mas o ato de inauguração pressupõe o reconhecimento de uma nova origem, de um novo começo, de um acúmulo diverso de temporalidade. Letras do alfabeto da conquista, as cidades fundadoras, quando lidas, não soletravam a palavra Espanha, mas a imagem espelhada, portanto invertida, da pátria colonizadora.

Na posterior produção intelectual e cultural latino-americana, portanto, a fabricação da identidade nacional foi mediada pela valorização polêmica da cidade e do campo[13].

Nesta trajetória conflitiva de idéias Carpentier, nos anos 50, lança críticas contundentes às tradições literárias indigenistas, regionalistas e folcloristas da geração anterior dos anos 20 e 30. Sobretudo, quis apontar as limitações destas narrativas que absorviam artificialmente o elemento autóctone regionalista e, concomitantemente, perpetuavam um certo paroquialismo intelectual digno somente dos escrutinadores de fundo de quintal. Contra a estreiteza deste exercício de "mera cosa de andar por casa", o escritor contemporâneo latino-americano, segundo Carpentier, deveria reinscrever a imagem da América Latina na cultura universal. Entretanto, se a problemática da especificidade cultural latino-americana não se resolve com "una Doña Bárbara más o menos", é igualmente questionável a tentativa de recuperar as origens culturais latino-americanas através de um enquadramento destas em modelos arquetípicos "universais". A sujeição de fenômenos culturais peculiares a uma lógica universalizante propicia uma ótica interpretativa homogênea. Desta maneira, a pluralidade cultural registra-se somente através de um processo de conformação destas culturas diversas a modelos arquetípicos ocidentais. Em outras palavras, a perspectiva interpretativa é pautada pelo referente europeu, e os elementos culturais africanos ou indígenas são passíveis de decodificação na medida em que se constituem como equivalentes culturais de mitos arquitetados pela tradição ocidental. Argumentando com a retórica da autenticidade, o discurso do natural arquetípico camufla suas próprias perspectivas européias enquanto opera através de uma fetichização da cultura indígena e africana. Transposta esta lógica de conformidade arquetípica para a história latino-americana, os conflitos entre as estratégias interpretativas dos conquistadores ibéricos e dos demais povos conquistados são amenizados em prol de uma fusão transcultural arquetípica.

Desta inclusão transcultural resulta a fabricação de uma origem fundadora cujo legado perpassaria as transmutações históricas da cultura na América Latina. Em definitivo, aos países latino-americanos fica delegada a questionável posição de guardiães do inconsciente coletivo.

As culturas latino-americanas, portanto, configuram-se como arquetípicas e como intrinsecamente avessas às racionalizações normativas das sociedades ocidentais modernas. Edifica-se a metáfora da máquina na selva: o aparato tecnológico disfuncionalizado por uma natureza devoradora e a tecnologia derrotada por práticas culturais impermeáveis ao raciocínio tecnológico. O "primitivo" imaculado torna-se refúgio utópico para as desavenças da modernidade. As projeções européias de mundos alternativos são novamente vislumbradas, mas os instrumentos críticos capazes de redesenhar a modernidade latino-americana permanecem silenciados.

Diante da impossibilidade de decifrar a linguagem altamente especializada da tecnologia moderna, o escritor latino-americano deve converter-se em "el nuevo cronista de las Índias" ou em um historiador que redescobre uma essência da América Latina por meio de uma prática interpretativa criadora[14]. O uso da metáfora e da alegoria tornam-se especialmente adequadas à "tarea de Adán poniendo nombre a las cosas". E a "tarea de Adán" pressupõe a tradução de uma especificidade cultural mediante a liberação de um discurso poético capaz de suscitar correspondências entre um mundo redescoberto e o novo nome que corporifica este processo de revelação.

A Gran Sabana: Umbigo do Mundo

Em 1947, Carpentier viaja à região venezuelana conhecida como a Gran Sabana.

Esta região fornecer-lhe-ia depois a localização geográfica e as referências simbólicas para as suas teorias culturais em *Los pasos perdidos*.

Envolta na ótica da busca totalizante, a Gran Sabana, na cartografia simbólica de Carpentier, veio a preencher o espaço reservado para o território do consagrado, simbolizando o centro absoluto, o umbigo do mundo, o último local onde é possível contemplar as origens de todos os mitos: "Y es que América alimenta y conserva los mitos con los prestigios de su **virginidad**, con las proporciones de su paisaje, con su perenne 'revelación de formas' (...) Y es que España, deslumbrada por lo que le llegaba en las arcas de los naucheros, maravillada por los relatos de los indianos, acostumbrada ya a pronunciar nuevas palabras y nombres, a saber del Potosí y del Reino de Cuzco, del Inca y del teocali, se iba habituando a admitir que, **en América, lo fantástico se hacía realidad**"[15].

A palavra *deslumbrada*, atribuída aos colonizadores espanhóis, caracteriza as próprias observações de Carpentier. Seguindo a desgastada trilha dos conquistadores e exploradores europeus sedentos de maravilhas, o viajante Carpentier não somente se "habitua a admitir" mas deseja conceber a realidade americana como fantástica e virginal. Busca mapear novamente a cartografia do insólito. No projeto de redescoberta de Carpentier, porém, o espectro do primitivo emerge não como

súdito potencial, mas antes como o "outro" redentor. Conquista e exploração do "outro" são substituídas pela redescoberta do ser através da mediação do "outro". Mas este "outro" só pode ser apreendido uma vez que se coaduna com as representações idealizadas do viajante europeu.

A América enquanto local geográfico é remodelada pela idéia da América como território de representações. A redescoberta é tramada por uma compilação de um arquivo conceitual que detalha a construção histórica e simbólica de uma pluralidade de Américas. Ao traçar a cartografia destas Américas representadas, a tessitura narrativa de uma terra fantástica, virgem e mítica ultrapassa o confinamento do domínio literário uma vez que esta invenção narrativa esboça a revelação de uma essência cultural verdadeira. Neste esquema, povos e culturas serão identificados e nomeados. O processo transcultural da fusão de diferentes heranças e raças assume nuances celebratórias, mas é internamente homogeneizado por meio de analogias universalizantes.

A redescoberta de um legado arquetípico americano transparece como alternativa ao desterro da modernidade. O divórcio entre homem e natureza, trabalho e prazer, desejo e produção pode ser utopicamente redimido na trilha dos *pasos perdidos* da cultura latino-americana. Especificamente, Carpentier se dirige ao *hombre-ciudad-siglo-XX* e propõe "(...) el deber ineludible de conocer a sus clásicos americanos, de relerlos, de meditarlos, para hallar sus raíces, sus árboles genealógicos (...)"[16]. Poderão as contradições da cultura moderna na América Latina ser aliviadas por uma escavação de fundamentos culturais? Esta mirada retroativa do passado é filtrada por uma nostalgia de um universo cultural anterior ao impacto transformador da tecnologia, da homogeneização da cultura de massas e da re-estruturação de valores promovida pela expansão capitalista. Como panacéia para a uniformidade da existência do *hombre-ciudad-siglo XX* desponta a visão do maravilhoso, do onírico e do fantástico como fenômenos imanentes à história latino-americana. O presente descaracterizado pode ser subvertido pela lembrança deste passado, mas, nesta configuração, fica patente que a noção do "real maravilloso" latino-americano só prospera mediante uma camuflagem deliberada dos novos signos da modernidade tecnológica e capitalista[17].

A Viagem da Descoberta e Redescoberta: As Origens da Origem

Como gênero narrativo, o romance *Los pasos perdidos* incorpora algumas características da narrativa ficcional de viagem. O protagonista como explorador, os povos desconhecidos e as terras por "conquistar" estão todos envoltos por uma semântica da redescoberta. Como preconiza o título, a trajetória inerente à redescoberta dos passos perdidos não é sinônimo da inauguração do desconhecido tornado visível. Recobrar os passos perdidos fora da contemporaneidade cindida envolve uma contorcida dialética de descoberta e redescoberta. Descoberta de um novo ser e redescoberta de uma origem cultural perdida. Esta redescoberta /descoberta significa o

desvendamento de uma cartografia sepultada: o desconhecido emerge como palimpsesto.
O narrador reconstrói sua trajetória biográfica e recaptura uma "identidade cultural universal". Permanece, contudo, estrangeiro ao meio que o rodeia. Condicionado por seu próprio tempo histórico, encontra-se radicalmente afastado dos conhecimentos e símbolos culturais das culturas indígenas que "redescobre".

Enquanto narrativa de viagem, o romance também envolve uma busca: o protagonista procura sua missão artística e peregrina em direção à descoberta mítica das origens da cultura. O código cognitivo que estrutura a viagem e permeia a busca é um contínuo ato de lembrança e reconhecimento. O cenário natural, as diferentes regiões percorridas, as cidades e as pequenas vilas são todas entrevistas através do embaçado filtro da lembrança.

O formato alegórico do romance também acentua esta tarefa de reconhecimento já que cada evento não é interpretado isoladamente, mas como um elo na corrente de correspondências espelhadas. Cada cidade percorrida prefigura outra cidade por ser visitada ou até mesmo revisitada. A viagem - como tema desdobra-se em um leque de significados simultâneos: a viagem como processo autobiográfico da descoberta do ser, a viagem como transcurso do tempo passado que indica as nuances do tempo futuro, a viagem através da história e a viagem aos mitos da criação do mundo.

O fluxo narrativo apresenta o recontar autobiográfico das transformações de um ser passado através da mediação de um ser presente. Princípio e fim estão unidos na circularidade da repetição narrativa. O ser viagem através do tempo e do espaço. No fluir contínuo de suas águas o rio Orenoco, no qual o protagonista navega, condensa as categorias agostinianas de *tiempo pasado* (*tiempo del recuerdo*), *tiempo presente* (*tiempo de la intuición*), e *tiempo futuro* (*tiempo de espera*)[18]. O *tiempo pasado* não apenas equivale aos momentos primordiais da criação do mundo, ao passado de acúmulo histórico e da conquista ibérica, como ao passado pessoal das memórias biográficas. O *tiempo presente* da modernidade desterrada é também o da conversão do protagonista, simbolizada pela fabricação de uma nova linguagem artística e pela edificação da cidade fundadora na selva. O *tiempo futuro* articula-se enquanto potencialidade enigmática do presente que definirá o destino da cidade e do artista. Estas três modalidades temporais não são excludentes, pois, tal como as águas do rio Orenoco, são parte do mesmo devenir temporal. Nesta síntese amorfa, o futuro como sonho utópico do presente é redimensionado como a ressurreição da memória da plenitude passada.

A narrativa pretérita é recontada na perspectiva do eu narrativo presente, ao passo que o percurso de viagem da metrópole moderna à cidade fundadora na selva desponta como recuperação da memória eclipsada de um passado pessoal e arquetípico. A narrativa começa com a ilustração do signo do presente: o protagonista enredado na repetitiva faina do cotidiano mecanizado. Como alegoria da pauperização existencial da modernidade, as descrições da metrópole são uma redução convencional das contradições da vida urbana aos males da alienação pessoal, ambiente

desumanizado e insatisfação individual. Músico erudito fracassado, cooptado pelas agências de propaganda, o narrador-protagonista simboliza a derrota dos projetos artísticos na metrópole. Todo gesto de ruptura ou inovação estética é prontamente reduzido a um artificioso jogo de propaganda patrocinado pela indústria cultural. Na metrópole industrial, a cultura ou está petrificada como relíquia museológica ou reificada como objeto de consumo descartável. Esta leitura sintomática da crise cultural modernista exemplifica uma teoria artística que atravessa toda a narrativa de *Los pasos perdidos*. O artista figura como intérprete crítico da coletividade e deve, enquanto tal, redimir o presente pelo resgate de um imaginário coletivo sepultado na absorção de modismos artificiosos. Ao incorporar o papel de intérprete do inconsciente coletivo, o artista contemporâneo só poderá ultrapassar a exaustão do clichê e a obsessão do novismo re-elaborando modelos arquetípicos em nova linguagem modernista.

Para o narrador-protagonista encerrado na perpetuidade desterrada da metrópole moderna, a contemplação da reprodução de obras de arte não-contemporâneas aciona uma nostalgia expressa no lamento: "Ante las conocidas imágenes me preguntaba si, en épocas pasadas, los hombres añorarían las épocas pasadas, como yo, en esta mañana de estio, añoraba — como por haberlos conocido — ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre" (*Los pasos perdidos*, p. 37). O movimento da história, portanto, equivale a uma trajetória de perda: a história é pautada pelo acúmulo de interpretações culturais voltadas para a contemplação de uma origem perdida. E a cultura do presente articula-se na negatividade, na ausência de legitimação de suas próprias interpretações simbólicas. Lamuriante na contemplação de um passado que nunca vivenciou, o protagonista encarna a orfandade de uma cultura auto-reflexiva que diagnostica o desterro do seu presente sem jamais alcançar a plenitude de uma origem. Neste sentido, a veneração pela produção artística do passado torna-se complacente exercício de auto-destruição, pois na lógica da negatividade modernista o presente é ruptura desprovida de significado e o passado é gramática petrificada. Cabe ao artista desenterrar os significados ocultos de um passado que fora esquecido como fóssil hieroglífico pelo discurso da modernidade.

O abandono da cidade do descontentamento e a experiência da "outra América" segue uma lógica de conotações culturais. Em *Los pasos perdidas* a geografia cultural reserva para os países anglo-americanos os horrores da alienação moderna, delega à Europa a posição de relíquia museológica dos carcomidos resíduos do passado e promove à América Latina como a contrapartida vital da mecanização tecnológica. Na América Latina, a natureza continua indômita e as culturas nativas permanecem incontaminadas. Como cenário de dimensões primordiais a América Latina é também o *locus* de convergência de várias épocas históricas. É a memória viva da civilização.

Mesmo repudiando a modernidade da metrópole industrial, o narrador nunca deixa de identificar-se enquanto artista modernista. Participa, inclusive, do mesmo gesto de apropriação do "primitivo" das vanguardas históricas e dos registros modernistas dos anos

20 e 30[19]. Em Los pasos perdidos, a tentativa de forjar uma conexão entre vida e arte esboçada pelas vanguardas históricas é exaltada através de uma valorização da experiência. A viagem para a selva representa essa ativação da experiência; a transformação do banal em aventura sublimada, a modificação do sujeito mediante o encontro com um outro cultural. Inclusive, nesta trajetória as distâncias amazônicas valem como matéria -prima de inspiração para as obras de arte que devem ser exibidas nas metrópoles.

A CIDADE DA UTOPIA: "LOS RECUERDOS DEL PORVENIR"

Se a selva e o primitivo arquetípico são novamente recapturados para reativar exauridas inspirações artísticas, a cidade fimdadora de Santa Mónica de los Venados é projetada enquanto edificação interna da utopia latino-americana. Neste sentido, embora seja a re-escritura das primeiras cidades fundadas pelos conquistadores, Santa Mónica é, também, uma reconstrução idealizada de uma origem fundadora. E esta reconstrução benevolente da origem projeta uma sombra acusadora no presente modernizador, pois a pólis original é entrevista como totalidade significativa, enquanto o presente da disruptura é negado na medida em que se afasta dos ideais fundadores. Entretanto, como qualquer cidade vislumbrada na idealidade Santa Mónica só é atingível e habitável por seleto séquito de eleitos, por aqueles que perseveraram na dureza da longa trajetória. A cidade, por sua vez, consolida sua passagem de descampado na selva à pólis redentora ao estabelecer os preceitos da lei e as noções de cidadania. O elemento surpreendente de Santa Mónica é justamente a sua encarnação repetitiva das hierarquias do poder. O que impressiona nesta narrativa ficcional da redescoberta é a opção, em plenos anos 50, de dotar de vigência uma mitologia de origem fundadora pautada na imagem consolidatória da assimilação cultural pacífica. Mesmo na sua configuração européia, a cidade fundadora espelha a tradicional constelação de forças das primeiras cidades da conquista. Estão presentes a autoridade da religião na figura do Frade Pedro, a autoridade do legislador, o Adelantado, impondo sua jurisdição às populações indígenas e o poder militar simbolizado na figura do guerreiro mestiço Marcos. Como contrapartida ao conquistador europeu, personalizado na figura do Adelantado, os índios são percebidos como uma massa amorfa. São súditos sem nome atados aos princípios normativos da pólis, cujas categorias discursivas meramente os incluem como cidadãos de segunda classe ou, na melhor das hipóteses, como repetitivas encarnações do bom selvagem. A conquista de territórios virgens, a posse de indígenas, que são constantemente designados como "nuestros indios" e até mesmo a imposição da simbologia cristã são legitimadas. Nas palavras do Adelantado, já que a universalidade de todos os mitos é irrefutável, "Ya que al fin y al cabo les contarán los mismos cuentos, que los aprendan como los aprendí yo" (*Los pasos perdidos*, p. 200).

Entretanto, ergnida com *plaza mayor*, igreja, centro administrativo e bairro de "los indios", a cidade fundadora de Santa Mónica de los Venados possui legitimidade na medida em que se encaixa na concepção de uma única

interpretação totalizante da realidade como configuração arquetípica. O impacto da conquista sobre os povos subjugados é atenuado, pois, com esta visão seletiva, a violência e a opressão foram e são resultantes dos buscadores de Eldorado, a cupidez de ouro destruindo o equilíbrio dos ideais utópicos.

No plano mítico, Santa Mónica de los Venados é o equivalente de Manoa ou Enoc. Já no âmbito da encenação histórica, é semelhante às cidades fundadas por Pizarro, Diego de Losada ou Pedro de Mendoza. Entretanto, o narrador-protagonista subscreve esta cidade ao domínio dos empreendimentos utópicos já que os buscadores de ouro, os ambiciosos de lucro material, estão banidos. Nas palavras sentenciosas do Adelantado, "El oro (...) es para los que regresan allá" (*Los pasos perdidos*, p. 199). Assim como o olhar especulativo do capitalista ou a avidez desmesurada dos buscadores de fortuna são condenados, todos os outros ingredientes de modernidade são rejeitados. Os novos protagonistas também figuram como versões melhoradas de seus protótipos históricos. O Adelantado é um conquistador espanhol desprovido de ganância, Frade Pedro é um idealista religioso desprendido dos enredos políticos da religião. Mas Rosario, Marcos e a comunidade de índios anônimos despontam como nulidades intelectuais consumindo a existência em celebratório ritual do tempo cíclico.

Santa Mónica repete o mesmo modelo de fundação das primeiras cidades dos conquistadores e incorpora as tentativas utópicas de fomentar uma comunidade ideal obrada em isolamento auto-referencial. É diferente na medida em que renega a sua própria época, mas está sujeita às contingências impostas pelo mundo exterior. A cidade simboliza a tentativa utópica de reinserir, no processo histórico, o arquétipo da plenitude. A pólis arquetípica equivale, na história, ao que o Éden representa na natureza: a projeção da harmonia utópica desafiando a noção de uma história disruptiva e de uma natureza devoradora. A pólis arquetípica é o desejo de plenitude nascido em uma época que sonha com a possibilidade da cidade redentora.

O sugestivo nome do bar "Los recuerdos del porvenir" na remota vila, o último local "civilizado" antes do umbral da selva, atua como par bomólogo ao título *Los pasos perdidos*. Nas palavras do crítico J. F. Labanyi, "(...) a utopia que proporciona a inspiração para a ação presente é a projeção, no futuro, de uma imagem do paraíso perdido"[20]. Auto-consciência fundadora implica reconhecimento da passagem do tempo. O ato de repetição é a reinterpretação de um momento pretérito mas não a substancialização encarnada do passado. Mas a prefiguração alegórica propicia a conexão espelhada entre os distintos eventos na história. Santa Mónica como encarnação da cidade fundadora pretérita também porta os emblemas ocultos da futura cidade: a pólis do presente prefigura a cidade do futuro. Desta maneira, a cidade utópica busca re-escrever a narrativa da história. Ao negar sua conexão com a metrópole contemporânea do descontentamento, promete uma alternativa histórica diferente. O utopismo engendra afirmativas autoritárias: as leis restritivas do Adelantado e os dogmas do Frade Pedro. Contradições são obscurescidas, e a

multiplicidade é cancelada pelo desejo de continuamente circular no repertório "naturalizado" do arquétipo. As expectativas utópicas perduram em solos movediços, mas uma postulação básica se reforça.
As transformações da cidade devem trazer a impressão de suas premissas fundadoras.
A história deveria proceder através da absorção das sementes do passado. Transformação não deveria ser sinônimo da perda de memória.
E Santa Mónica de los Venados ergue-se como releitura de um passado esquecido, é edificada para assegurar o futuro, para facultar uma narrativa significativa que se desdobra não como negação mas como continuidade.

A cidade, portanto, permanece inscrita na memória e no relato narrativo. Os projetos artísticos redimem a utopia fracassada da história, projetando renovados sonhos de uma época melhor. Permanece a questão se a crença "en el presente de lo intacto; en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis" (*Los pasos perdidos*, p. 258) pode ser obtida através da ressurreição da memória da origem. A memória idealizada de origens remotas ativando os caminhos transformadores do futuro: los recuerdos del porvenir. ■

NOTAS

1. ROSSI, Aldo. *A Scientific Autobiography*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1981.

2. CARPENTIER, Alejo. Problemática de la actual novela latinoamericana. *Ensayos*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 7-29.

3. Ibidem, p. 13.

4. Ib. (o grifo é meu), p. 16.

5. Ver a primeira definição de Carpentier sobre o termo "real maravilloso" em prólogo do seu romance *El reino de este mundo* (1949). Para uma revisão deste conceito ver conferência proferida por Carpentier, A.. Conciencia e Identidad de América em *La novelo latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1981, p 79-158.

6. Para uma definição do termo "romance fundador" e para uma discussão sobre a construção narrativa da identidade nacional ver o artigo de Doris Sommer, National Romances and Populist Rhetoric in Spanish America. In: BARKER, Francis (ed.), *Europe and Its Others*. Inglaterra, Colchester: University of Essex, 1984, p.33-45.

7. CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Barcelona: Bruguera, 1982, p. 194. Todas as citações de *Los pasos perdidos* são desta edição.

8. Ver as referências de PIKE, Burton. The City as Image. In: *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1981, para um breve comentário sobre a associação, no âmbito da cultura judaica-cristã, entre culpa e cidade. O ato fundador emergindo como uma interferência na ordenação divina.

No contexto bíblico, Caim, assassino de seu irmão Abel, vem a construir a primeira cidade, Enoc. Sob a censura e o estigma de Deus, Caim vem a ser conhecido como o fundador das cidades. Ombreada pela mancha do desterro, a primeira cidade é edificada na culpa e no exílio. A cidade cobre a natureza como as vestimentas primeiro cobriram os corpos despidos de Adão e Eva.

9. McCLUNG, William. *The Architecture of Paradise*. California: University of California Press, 1983. Em capítulo intitulado Eden and Jerusalem, McClung oferece sugestiva leitura das ligações entre a imagem

do Éden perdido e a configuração da Jerusalém celeste. Através de exemplos extraídos da iconografia e literatura medieval, argumenta que a representação do Éden encontra-se inevitavelmente condicionada pela experiência da história pós-edênica. Neste sentido, o Éden é entrevisto com os emblemas arquitetônicos da cidade.

10. Ver HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. No capítulo O semeador e o ladrilhador, Buarque de Hollanda caracteriza as distinções entre as cidades fundadoras espanholas e portuguesas na América. Segundo sua distinção, as cidades nos domínios espanhóis eram representações fidedignas da metrópolis colonizadora, enquanto as cidades no Brasil eram fruto de espontaneísmo pragmático servindo por longo período como meros escoadouros de matéria-prima. Contra esta visão da urbanização portuguesa ver comentário de SANTOS, Carlos Nelson F. dos, particularmente seu capítulo As cidades como puderam ser no Brasil e *A cidade como um jogo de cartas*. Niterói/São Paulo: EdUFF/Projeto Editores, 1988.

11. Para uma análise fundamental do conceito de cidade fundadora na colonização da América ibérica ver o capítulo El ciclo de las fundaciones em livro clássico do historiador argentino ROMERO, José Luis. Latinoamerica: las ciudades y las ideas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1976. p.45-69.

12. A importância do ato denominativo na conquista é especificamente mencionada por Todorov, Tzvetan em seu livro The Conquest of America. Tradução de Richard Howard. Nova Iorque: Harper and Row, 1982. Para Todorov, o ato de nomear torna-se, no contexto de legitimação expansionista da conquista, equivalente a um ato de posse.

13. Para uma análise do papel desempenhado pelas elites urbanas latino-americanas na construção da idéia de nação e de identidade nacional ver o livro de RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover/New Hampshire: Ediciones del Norte, 1984.

14. CARPENTIER, Alejo. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo. *La novela latinoamericano en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo Veintiuno, 1981, p. 25.

15. _____. Visión de América. Ibidem, p. 70 (o grifo é meu).

16. _____. Conciencia e identidad de América. Ibidem, p. 83.

17. Ver esclarecedor comentário de Jean Franco sobre a problemática do "real maravilloso" em seu livro *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1984, p. 360.

18. CARPENTIER, Alejo. Conciencia e identidad de América. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos. México: Siglo Veintiuno, 1981, p.106.

19. Para uma avaliação dos projetos vanguardista e modernista ver crítica de BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Tradução de Micheal Snow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

20. LABANYI, J. F.. Nature and the Historical Process in Carpentier's *El siglo de las luces*. Bulletin of Hispanic Studies 57, vol. LVII, janeiro 1980, p. 60.

Ariano Suassuna

Viagem Visionária pela Cidade do Recife

O Recife é, ao mesmo tempo, a porta verde azul do Mar, do Litoral e da Zona da Mata, e a porta castanha do Agreste e do Sertão.

Quem nos dizia isto era um grande brasileiro, Alceu Amoroso Lima. Em 1909 o Recife lhe apareceu como "uma floresta tropical de flores estonteantes de cor": deve ter sido por causa da nossa arquitetura barroca de vermelhos quentes, de amarelos-ouro, de azul violento, e arenito dourando; aqui, sobriamente clássica; cabriolando ali, numa festa dionisíaca, em formas alucinadas de gárgulas e cariátides; com sereias entremeadas por folhagens coleantes, lianas e parasitas, adornando, de modo pagão e estranho, fachadas de igrejas em pedra ou azulejo.

Em 1958, Alceu Amoroso Lima voltou ao Recife e decepcionou-se ao ver uma Anfitrite abstracionista de arranha-céus cinzentos — que nem ao menos tinham a violência da feiúra "grande-demais" dos americanos, mas que pareciam se encolher, encabulados e deslocados, à aproximação do viajante. Somente depois, aos poucos, ele foi compreendendo e tocando de perto "o encanto sem par desta sereia tropical".



Curioso é que o núcleo desta extraordinária "unidade de contrastes" que é o Recife tenha surgido aqui perto, nesta Olinda que, apesar de completamente ligada a ele, é outra cidade. Nos meados do século XVI, ali aportou Duarte Coelho, fidalgo português e guerreiro que se distinguira na luta das Índias, ao lado do Conde-Almirante Vasco da Gama, do Vice-Rei Dom Francisco de Almeida e de Afonso de Albuquerque, o Conquistador. Duarte Coelho era homem com todas as qualidades para o que então se empreendia — violento, austero e ambicioso. Casou-se com uma parenta de Afonso de Albuquerque, Dona Brites.

E, fundando Olinda, aí edificou, segundo o Visconde de Porto Seguro, "uma espécie de castelo quadrado, à maneira das torres de menagem dos solares da idade média".

Certa vez, em Itamaracá, vila vizinha à sua, estando numa disputa de terras e de autoridade com um compatriota, deu, no rosto do opositor, uma cutilada que o desfigurou para o resto da vida.

Mas tratava-se de uma sociedade ao mesmo tempo feudal, barroca, exilada, violenta e beata. Necessitava-se de uma energia de ferro para governá-la. Para se ter uma idéia dela, vejamos um fato significativo de seu espírito.

No dia 21 de setembro de 1593, chegava ao "Porto do Arrecife dos Navios" uma Nau que trazia para cá o Inquisidor, Heitor Furtado de Mendonça. Três dias depois, o Visitador e seus Oficiais partiram do Recife para Olinda, viajando num bergantim que aportou no Cais do Varadouro. Duarte Coelho já morrera: era então Donatário da Capitania seu filho, Jorge de Albuquerque Coelho. E, entre as pessoas que compareceram perante o Inquisidor, apareceu um "cristão-novo", Bento Teixeira, que viera morar junto à Sé e ao Castelo em 1584. Segundo os arquivos da Inquisição, Bento Teixeira escrevia sonetos, cantigas, trovas, tercetos e farsas. Pelos estudos de Gilberto Freyre, Rodolfo Garcia e José Antônio Gonçalves de Mello é ele mesmo o autor da "Prosopopéia", primeiro poema escrito em Pernambuco. Não há dúvida, portanto, de que Olinda foi um dos lugares em que, ao se fundir a Arte ibérica com a Literatura oral e as outras Artes indígenas e negras, nasceram, no século XVI, nossa Literatura e nosso Teatro. Bento Teixeira era um homem dilacerado por contradições: cheio de preocupações religiosas e ao mesmo tempo blasfemador; era inteligente, discutidor, rixoso, desconfiado e violento. No fim de 1594, já depois da chegada do Inquisidor, matou a mulher que o enganava. Terminou seus dias preso em Lisboa, onde morreu em julho de 1600, envelhecido, fraco e abatido pelos maus-tratos, pela solidão, pelo cansaço, pelo desespero.



No dia 14 de fevereiro de 1630, os olindeses avistaram, do Alto da Sé, a esquadra holandesa que, de velas ao vento e desfraldando o pendão da Casa de Orange, passava ao largo do casario e das igrejas da cidade para o desembarque na praia próxima de Pau Amarelo.

O domínio holandês durou até 1654 e seu episódio mais importante é, sem dúvida, o governo do Conde alemão João Maurício, Príncipe de Nassau-Siegen. É o verdadeiro edificador do Recife. Entre outras personalidades ilustres de sábios, artistas, poetas e guerreiros, Nassau trouxe para cá o pintor Franz Post, primeiro grande recriador da nossa paisagem; seu colega Alberto Eckhout, pintor de tipos humanos, de cajus, de flores, frutos, folhagens e bichos da nossa natureza; e desenhistas como o alemão Zacarias Wagener que, com sua simplicidade realista e tosca de soldado, anotou o que viu de mais curioso dos nosso peixes, nossas plantas e raízes, assim como os indígenas, negros, brancos e mestiços daquela sociedade nascente — brutal mas estuante de vida. E, ao contrário do que se poderia esperar, o Brasil marcou mais os invasores do que eles no Brasil. Franz Post, depois de sua temporada aqui, nunca mais acertou a pintar outra coisa que não a paisagem e os assuntos brasileiros.



Expulsos os invasores — e já estabelecida no Litoral a "civilização do açúcar", o século XVIII é o da penetração sertaneja, com a qual se iria situar, no planalto seco e pedregoso do centro, a "civilização do couro". O Recife, com sua "colina

sagrada de Olinda", é a capital destas duas civilizações — a do Mar e a do Sertão. Veja-se o Carnaval recifense, uma visão poética da formação nacional: grupos de origem índia, como os "Cabocolinhos", negros como o "Maracatu", ibéricos como a "Nau Catarineta", onde se vêem Cruzados lutando contra Mouros no cenário de uma Nau; ou então grupos já mestiços e brasileiros, como o "Maracatu Rural" e o "Auto de Guerreiros", com seus Caboclos-de-Lança, Rainhas, Príncipes e Coroados. É por isso que Olinda e o Recife são cidades para nós sagradas: formam o centro da nossa Cultura e, ao mesmo tempo, "a porta monumental do Nordeste".



Até uma época relativamente próxima, esta característica de Porta do Nordeste podia ser enxergada, inclusive fisicamente, na arquitetura do Recife. O Forte do Picão, ou Castelo do Mar, e o Forte do Bom Jesus eram como sentinelas que se tivessem postado perto do Arco do Bom Jesus — porta setentrional da cidade — ou do Arco da Conceição. Infelizmente, tais portas e arcos foram demolidos. Só nos resta o consolo de procurar o que resta.

A antiga Rua do Bom Jesus, moradia de Judeus na época de Nassau, foi quase totalmente destruída no começo do século XX. Restam algumas casas e sobrados de interesse, na Rua do Brum e nas imediações da Praça Artur Oscar. Nesta, existe ainda um Torre quadrada, cujo estilo severo ombreia, sem desdouro, com a arquitetura militar da Fortaleza do Brum, com a barroca e religiosa da Madre-de-Deus e com a civil dos sobrados e casarões de azulejos. Na Igreja da Madre-de-Deus, uma bela cabeça do Cristo, barroca, mestiça e talhada em madeira; recorda estranhamente a cabeça decepada do Cangaceiro Lampião. No corredor do lado do Evangelho, uma maravilhosa Nossa Senhora esculpida em pedra e que foi feita para o antigo Arco por um escultor do século XVIII — João Pereira.



Três pontes ligam o Recife à antiga povoação de Antônio Vaz, hoje Bairro de Sant Antônio: a Giratória, a Maurício de Nassau e a Buarque de Macedo, celebrizada por um verso do poeta paraibano Augusto dos Anjos.

Em Santo Antônio, na Praça da República, antigo Campo das Princesas, o Palácio do Governo foi construído no local de um dos dois palácios de Nassau. Perto dele, o Teatro Santa Isabel, do século XIX, construído por Vauthier, e que, com o Diário de Pernambuco e a Faculdade de Direito, foi um dos centros mais vivos e agitados da vida cultural nordestina no século XIX.

Depois das antecipações do século XVI e XVII, alguns pesquisadores estão revelando aspectos importantes da cultura brasileira no século XVIII. São desta época alguns dos nossos maiores artistas barrocos, como Antonio Spangler Aranha.

Na década de 60, o Padre Jaime Diniz descobriu, de autoria de um músico e comediógrafo setecentista — Luis Álvares Pinto —, um "Te Deum" que revela uma Música

nordestina barroca e de-classe, apta a completar, no Recife, o ciclo da "civilização do açúcar", da Mata, e da "civilização do couro", do Sertão.

Pode-se dizer, porém, que foi a "Escola do Recife", liderada por Tobias Barreto e Sylvio Romero, o movimento que, no século XIX, fez do Recife um centro cultural mais vivo e atuante, dando aos nordestinos uma aguda e altiva consciência da nossa singularidade, da nossa peculiaridade cultural.

Fica, ainda, na Praça da República, o Palácio da Justiça. Nós seríamos fiéis à sua feitura pretensiosa, de imitação européia, porque a feiúra, o mau-gosto e a imitação também fazem parte da "unidade de contrastes" que é a cultura brasileira. Mas somente o seríamos se, para construir tais imitações, não tivessem destruído tanta coisa realmente ligada a nossas raízes mestiças de negro, índio e ibérico. Que maravilha não seria a nossa cidade se, ao invés de construir o Recife metido a europeu do século XIX e o Recife metido a americano do século XX **sobre** os escombros do velho Recife tivessem-no feito **ao lado** da cidade antiga!

Infelizmente, tudo isto é já um sonho impossível. Consolemo-nos com o Convento franciscano de Santo Antônio do Recife, na Rua do Imperador, com seus belos azulejos portugueses e holandeses. Com suas obras de escultura e pintura ao mesmo tempo refinadas e primitivas, fusão quase constante no Barroco brasileiro. Na Capela Dourada, um pormenor curioso: em alguns painéis laterais, pintados sobre madeira, os devotos, num ato de vingança póstuma, estragaram a pintura, tentando dilacerar os rostos dos perseguidores de santos, mártires e profetas.



Na Igreja do Espírito Santo, na Praça 1817, existe uma outra escultura em pedra daquele mesmo João Pereira. É um Santo Antônio, esculpido em 1746 por ordem do Governador Dom Marcos de Noronha e que figurava no Arco de Santo Antônio que servia de porta à Ponte e que, infelizmente, foi também demolido. Na Rua Nova, na Igreja da Conceição dos Militares, disseminadas por altares e púlpitos, algumas cariátides de madeira, com rostos mestiços de ibérico e índio. No painel que serve de forro à nave, há uma Nossa Senhora de grandes olhos envolvida por uma Serpente e por asas de Anjo. O painel é pintado em tons quentes de vermelho, pardo e verde-lodo, um verde que sombreia os grandes olhos da Virgem, implantados num rosto que se ovala e de repente se afina no queixo, dando-lhe uma expressão fugidia e enigmática. O mais importante, porém, é o painel-de-forro que serve de piso ao Coro. Foi pintado no século XVIII para comemorar a Batalha dos Guararapes, ganha pelos Brasileiros aos Holandeses no século XVII. A pintura, cujo tom predominante é o castanho-avermelhado, reúne, numa unidade épica admirável, o mais puro e forte Barroco brasileiro a elementos populares e primitivos, realizando então, por isso, os mais inesperados reencontros para quem a olha de uma perspectiva já do século XX. É lamentável que se ignore o nome do autor deste painel, obra fundamental para a Pintura brasileira.

Entrando pela Rua Camboa do Carmo — onde ainda se encontram algumas belas casas azulejadas — dobra-se num beco e, caminhando

como quem vai para a Avenida Dantas Barreto, encontramos, encravado numa parede que dá para a rua, o enorme painel de cerâmica que foi pintado por Francisco Brennand e que pode ser comparado com o que acabamos de ver, porque seu assunto é o mesmo — a Batalha dos Guararapes. Ali estão os heróis principais da Guerra Holandesa: o branco paraibano André Vidal de Negreiros, o negro pernambucano Henrique Dias e o índio Dom Antônio Felipe Camarão, talvez norte-rio-grandense. Foram gravados a fogo, entre folhagens, bichos e frutos que tinham sido recriados, já, pelos pintores barrocos e pelos holandeses do século XVII: a Anta, o Tatu, os Imbés, as Onças, os Cajus, os Papagaios. O pintor do século XX, porém, recriou tudo à sua maneira. Colocou ali, de propósito, um grupo de Guerreiros em marcha e pôs na mão de um deles a bandeira atual do Brasil para afirmar sua importância supra-temporal da Batalha e a perene atualidade de seu significado.



No Pátio de São Pedro, entre velhas casas e sobrados, encontra-se a Igreja que tem, na fachada, entre outras belas pedras entalhadas, duas Sereias que guardam o portal de entrada. As duas divindades pagãs e marinhas, com os seios à mostra e colocadas entre formas curvas que, como na arquitetura manuelina, parecem inspiradas na cordoalha das Naus, lembram a todos nós que somos descendentes do povo de Marujos e Almirantes que escreveu no Mar a gesta dos Descobrimentos. A pintura do forro, de João de Deus Sepúlveda, pintor do século XVIII, é grandiosa e imponente mas se a força primitiva e a originalidade brasileira do Painel de Guararapes.

Outra igreja bonita de Santo Antônio é a do Rosário dos Pretos: sóbria, pobre, despojada, tem uma pureza e uma força que faltam, às vezes, a outras mais ricas. Belíssimo é também o prédio da antiga Detenção, hoje Casa da Cultura, obra de Mamede Ferreira, grande arquiteto pernambucano do século XIX, autor, também, dos projetos do Ginásio Pernambucano e do Cemitério de Santo Amaro.



São José é um bairro que até pouco tempo conservava ainda muita coisa de seu antigo interesse. Se caminhamos para lá através da Rua Duque de Caxias, podemos ter, patenteada ante nossos olhos, a herança árabe do Brasil e do Nordeste, não só na arquitetura de origem portuguesa como no tipo de comércio que ali predominou durante muito tempo — ambulante e de rua.

O Mercado que, como a antiga Estação Ferroviária, é prédio que se inclui na "arte nova do ferro batido", tem de tudo. Inclusive os folhetos escritos por cantadores e poetas populares de todo o Nordeste. São romances heróicos, obscenos, de amor, picarescos, de moralidades, religiosos ou de assunto maravilhoso, sendo, alguns deles, versões populares e brasileiras de títulos ilustres da tradição mediterrânea: é o caso da "História de Dona Genevra", cujo assunto é o mesmo de um conto de Boccaccio; e da "História de Romeu e Julieta", folheto baseado em Luigi da Porto e Mateo Bandello.

No fim da Rua Direita — e provando, mais uma vez, que o Recife contém dentro de si não somente o Mar e a Mata, mas também o Agreste e o Sertão — uma loja especializada em vender objetos sertanejos de couro e metal: gibões, chapéus de vaqueiro e maravilhosas selas trabalhadas em três ou quatro tipos de couro de tonalidades próximas mas diferentes — avermelhado, pardo puro e ocre.



No Bairro da Boa-Vista, a rua que beira o Rio Capibaribe é bonita de nome, de situação e de construções. É a Rua da Aurora, que Manuel Bandeira tornou nacionalmente célebre, juntamente com sua vizinha, a da União. Ainda lhe resta uma série de belos sobrados dos séculos XVIII e XIX, alguns azulejados. É nela que se encontra o Ginásio Pernambucano, originalmente pintado numa cor quente de vermelho-tijolo que acentuava com uma bela nota de violência a sóbria arquitetura que Mamede Ferreira sonhou para ele.

Na Rua da União — a da casa do avô de Bandeira — funcionou durante muito tempo o distrito nordestino do Patrimônio Histórico, hoje sediado na Madalena, no sobrado que pertenceu ao Conselheiro João Alfredo Correia de Oliveira. A casa onde Manuel Bandeira viveu sua infância e onde tudo lhe parecia "impregnado de eternidade" é assinada por uma placa.



A Faculdade de Direito é ali perto. Seu prédio, construído por José Antonio de Almeida Pernambuco, é do começo do século XX. É imitado de prédios europeus, mas é menos feio do que o Palácio da Justiça. Chamam a Faculdade de Direito de "A Casa de Tobias Barreto", que já morrera quando o edifício foi construído; de modo que a retórica não é boa, nem do ponto de vista literário nem do histórico. Mas, se pensarmos na instituição, e não no prédio, tem sua razão de ser; a Faculdade de Direito foi o centro da "Escola do Recife", movimento cultural cuja importância a cada dia vai sendo mais bem reavaliada e reconhecida. Ora, foi Tobias Barreto quem deflagrou aquele movimento. Mais do que poeta, ensaísta e pensador, foi ele uma personalidade fascinante que, fazendo da Faculdade seu centro preferido, agitou idéias, renovou o ambiente, a Literatura e o pensamento brasileiros, com uma força e uma garra que ainda hoje permanecem e atuam. Euclydes da Cunha, fluminense de Cantagalo, recebeu influência da Escola do Recife por intermédio de Sylvio Romero, sergipano de Lagarto; estes apesar de mais importante para o Brasil do que Tobias Barreto, foi aluno e discípulo dele, mantendo até o fim de sua vida pelo Mestre uma admiração que chegava às raias da idolatria.

Também o Romance regionalista cearense do século XIX, através de Araripe Júnior, recebeu a marca da Escola do Recife. E foi a "Poesia científica" do mau poeta Isidoro Martins Júnior — discípulo de Tobias Barreto — que deflagrou a torta e genial poesia do paraibano Augusto dos Anjos, extraviado por entre as veredas e descaminhos do seu Engenho Paudarco.

Somente para dar outra idéia de tais ecos e reencontros: certa vez, num poema, Tobias Barreto comparou a Cidade do Recife a uma Leoa e suas casas a "ossos de pedra e cal". Muito tempo depois dele, o grande João Cabral de Melo Neto, pensando naqueles sobrados que, na Rua da Aurora, ficam à beira do Capibaribe, escreveu: "Na cidade, propriamente, velhos casarões esguios apertam ombros calcáreos de cada lado de um rio". Pode-se dizer que, sem os acentos condoreiros do outro, é um eco da Escola do Recife que se ouve por aí.



Em apipucos, a casa onde morou Gilberto Freyre é uma das mais belas do Recife. Como a Escola do Recife, o Movimento Regionalista, por ele liderado, contribuiu decisivamente para que todos nós tivéssemos aguda consciência de nossas semelhanças, mas também de nossas singularidades, em relação ao resto do Brasil. Além do próprio Gilberto Freyre, bastariam os nomes de José Lins do Rego, Cícero Dias, Vicente e Joaquim do Rego Monteiro para provar isto. Em Apipucos existe também a casa oitocentista que foi de Delmiro Gouveia, o grande sertanista moderno, tão bem estudado por Tadeu Rocha.

Passando-se o Monteiro, encontra-se a sede principal da Fundação Joaquim Nabuco, com o Museu do Homem do Nordeste, ligado para sempre ao nome de Gil Maranhão, seu inspirador e criador. No Museu há uma exposição permanente, "O Açúcar e o Homem", organizada por Aloísio Magalhães e que exibe objetos de arte em fotografias ligados à "civilização do açúcar". E a Coleção Francisco Rodrigues, com retratos de barões, moças, escravos e escravas, numa galeria indispensável para se ter uma visão daquele tempo agrário que marcou de modo tão profundo a vida e a cultura do Nordeste.



Para mim, o Recife é, e sempre foi, capital e centro cultural do Nordeste inteiro. Acredito também que a pior coisa que poderia acontecer ao Brasil era esta soma de burocratização, cosmopolitismo achatador e decalque com a qual, a pretexto de encaminhar-nos para o Primeiro Mundo, estão tentando castrar nosso grande povo. Procurando nivelar tudo pelo gosto médio e identificando cultura popular com cultura de massa, têm como modelo um país vulgar e feio, que nem sequer em primeira mão deveria entusiasmar ninguém.

Demonstrando uma força e uma energia admiráveis, nosso povo vem se mantendo como é e como lhe é possível. Se não continuar sendo sistematicamente traído por sua agachada classe dirigente, conseguiremos opor-nos com êxito ao processo de vulgarização e descaracterização ora em curso. A luta deve continuar na linha daquela "unidade de contrastes" que o grande brasileiro Alceu Amoroso Lima definiu. ■

Recife, 19 de julho de 1994.



Hugo Achugar

MONTEVIDÉU OU A MODERNIDADE EN RALENTI

TRADUÇÃO: GEORGE ALVES ADAPTAÇÃO: CEÇA GUIMARAENS

ESPAÇOS CULTURAIS

Durante tanto tempo estivemos de tal forma envolvidos com os sujeitos sociais que esquecemos dos espaços onde esses mesmos sujeitos respiram e agem. Não é que não tivéssemos uma noção de espaço em termos de centro e de periferia, de impérios e de neocolônias, do Norte e do Sul, do Leste e do Oeste. Mas tais categorias eram em verdade metáforas da ordem política mundial, reproduções de outros conflitos.

O imaginário molda, entre outras coisas, o espaço. Desta forma, o espaço do privado e do público está organizado precisamente em função de uma representação e de uma ação que prescreve âmbitos diferenciados. No imaginário que se constitui em sociedades que interagem com outras sociedades existe sempre o 'dentro' e o 'fora'. Seja no Uruguai, na França, no Zaire ou na China, a questão está no fato de como jogam o 'dentro' e o 'fora' nas comunidades que habitam esses espaços ou como se constitui o imaginário social em relação a essas categorias espaciais.

Nestes últimos anos a chamada globalização e,sobretudo, a inundação tecnológica de boa parte do planeta, se não modificaram claramente nossas noções de espaço, alteraram precisamente a relação entre o 'dentro' e o 'fora', o próprio e o alheio, o universal e o particular. Nesse sentido, o imaginário do espaço que habitamos foi obrigado, ultimamente, a trabalhar ou processar variantes introduzidas pelas mudanças tecnológicas em câmera lenta . E não apenas essas, mas também as migrações no interior dos países, entre países e, mais ainda, entre continentes, da mesma forma que as conseqüentes modificações sociais, econômicas e mais recentemente ideológicas, têm alterado de maneira forte a própria concepção de espaço.

A inegável historicidade tanto do espaço em si quanto das suas representações e fronteiras não invalida afirmar que para alguns espaços há determinantes de permanência mais consolidados. Isto ocorre particularmente nos espaços onde a vida social e econômica possui um processo de mudança lento ou de significado desprezível. Ou naquelas regiões, países ou cidades cujo tamanho estabelece um tecido social bastante rígido — embora sempre heterogêneo. Em outras palavras, a tensão entre o espaço pequeno e/ou a incidência dos fenômenos globais ou regionais são por sua vez maiores e menores do que naqueles espaços de maior magnitude.

Também se poderia comparar espaços pequenos ou microespaços com megaespaços

dentro de territórios por sua vez pequenos e grandes. Nesse sentido, se é possível falar de "cidades-países" ou "megalópoles", também é possível dentro das "macro-cidades" perceber a existência de microespaços. E seria possível propor a hipótese de que a historicidade ou o espaço da mudança é mais apreciável em termos macro, enquanto que no "espaço reduzido" as transformações em andamento têm um ritmo menos acelerado. Esta lógica argumentativa, todavia, não funciona totalmente para todos os casos: há cidades latino-americanas que abrigam dentro de si tanto microespaços de rápida transformação quanto outros espaços onde as transformações tecnológicas, demográficas, sociais e econômicas parecem não ter incidência real. No caso do Uruguai, uma sociedade estática ou de mudança geral "em ritmo de um caracol" e com uma dimensão reduzida pela vicinidade com a Argentina e o Brasil, sua condição de país-fronteira favoreceu uma representação cultural do espaço que criou alguns traços de sua débil ou problemática identidade. Ao mesmo tempo, o próprio "ritmo de um caracol" da vida social e econômica possibilitou a durabilidade do pecado original de um país macrocéfalo. Assim, temos por um lado — ao estilo das "cidades-república", como foram Veneza e Florença — Montevidéu e por outro, o campo, a campina, o "interior", a pitoresca e despovoada República.

Mas também, no interior da própria cidade de Montevidéu — atípica no conjunto de capitais ou cidades com mais de um milhão de habitantes da América Latina, como veremos — também encontramos este tipo de desenvolvimento desigual com zonas de profunda estagnação e zonas de relativamente "rápido" desenvolvimento.

A escassa mobilidade social e econômica do país (e de Montevidéu) tem permitido que seu caráter de país-fronteira, reduzido entre o Brasil e a Argentina, tenha servido como campo de batalha, como via de acesso, como zona franca do contrabando, como santuário das comoções dos vencidos. O fato de que a fase de maior mobilidade social e econômica do país esteve vinculada à chegada de imigrantes europeus, ou seja, à entrada do estrangeiro no nosso ambiente, é o ponto central na representação do espaço nacional. Temos, e sempre teremos, uma forte consciência do externo e do interno. Temos, e sempre teremos, uma clara consciência de ser país/cidade/porto, país-porta de entrada e porta de saída. Orbitamos entre o interno e o externo, país de passagem e de refúgio, construímos representações distintas, segundo os avatares econômicos e políticos, do valor do interno e do externo.

Nossa condição de país pequeno também incidiu na representação espacial: o país é tão pequeno (as dimensões, sempre relativas, atuam de outra maneira nos diferentes continentes) que o "interior" é pouco atraente, não tivemos "campanha do deserto" nem "conquista do oeste" nem "selva amazônica" como espaço para onde fugir ou migrar para mudar destinos vitais frustrados. Deste modo, quando se tentava escapar de Montevidéu se acabava fora do país e quando se fugia do "interior" quem tentasse fazê-lo acabava chegando no porto. Arturo Cova foge na colombiana La vorágine em direção à selva, o Gral. Roca conquista as terras

do sul da província de Buenos Aires, os chilenos têm o extremo sul e o extremo norte, os venezuelanos a selva e a planície, os brasileiros o continente amazônico, nós o Êxodo.
A própria história oficial, contada e celebrada desde a infância, assinala o caminho: nosso maior herói se retira do Paraguai e um pouco antes todo o "povo oriental" se exila com o patriarca. É verdade que nessa ocasião o 'fora' havia invadido o país e que o 'dentro' não ficava ali, pelo menos para uma parte significativa, para não dizer a maioria da sociedade. Mas o fato aí está, definitivo para a delimitação de espaços, de fronteiras e de comportamentos.

'O interno e o externo' não é uma divisão permanente ou pelo menos não tem adjudicado um valor permanente. Assim sendo, o maravilhoso pode estar tanto dentro como fora e o monstruoso também. Na história da sociedade contemporânea movemo-nos entre um e outro extremo. Enquanto às vezes o maravilhoso estava fora, outras somente o horror do monstruoso habitava regiões distantes ou simplesmente não-uruguaias. Também é certo que nossa sociedade não se comporta como um todo rígido: enquanto uns se mostram aterrorizados diante da tela da televisão para ver as catástrofes e as perversões do mundo exterior, outros também se mostram, diante da mesma tela, fascinados pelas maravilhas da paisagem ou da opulência deste mesmo mundo exterior. Durante muitos anos, os anos das "vacas gordas" ou da Idade do Ouro, o interno albergava a maravilha e corriam as estórias de que no exterior se seqüestravam jovens inocentes que ao assistirem um filme no cinema eram drogadas e que só despertavam em países remotos aviltadas em bordéis exóticos.
O exterior era um tipo de mundo degradado ao qual somente se podia visitar se a viagem fosse encarada como um safári rigorosamente vigiado e seguro. Na Idade do Ouro, os aviões que caíssem nas selvas amazônicas deixavam os sobreviventes submetidos aos antropófagos que habitavam um pouco mais adiante do que se conhecia da anatomia da selva. Era, é verdade, outra etapa do desenvolvimento tecnológico. O mundo estava interligado, mas não tanto.

O interno e o externo continuam sendo observados cuidadosamente neste Uruguai de hoje. O externo é o imã que atrai com a possibilidade do consumo e da realização pessoal. O interno está tão desvalorizado, tão carente de futuro (inclusive com o Mercosul, integração regional ou macro-regional e tudo o mais) que qualquer lugar no exterior é preferível que esta morte lenta no lado de dentro. Todos ou uma grande porcentagem querem estar no exterior. Os mais poderosos, aqueles cuja fonte de renda — por certo muito satisfatória — não pode ser transferida, se conectam com o mundo exterior via antena parabólica ou viajam freqüentemente. Na pior das hipóteses, como sugere Rodrigo Arocena, sempre têm a possibilidade de acordarem em sua "varanda sobre o Atlântico" e contemplar do seu agradável palco "a decadência do campo e a loucura do mundo"[1]. Os outros, os que apenas possuem a si próprios como patrimônio e como fonte de renda, sonham com os paraísos distantes ou próximos que os salvarão do pequeno país isolado. Ou, como outra possibilidade, conversam entre si sobre as maravilhas do interno e narram histórias de

como tal parceria francesa possibilitou instalar um restaurante na principal avenida montevideana, fugindo da insegurança e da poluição européia. Neste último caso representantes do externo prestigioso e prestigiado legitimam nosso interno, desqualificando o externo do norte.

Há outras formas de pensar, de viver e de representar os espaços em nossas vidas mesmo quando o divisor maior é esse que separa as águas ou as fronteiras entre o interno e o externo. Para os habitantes de Montevidéu, 'o interno e o externo' é fundamental pois a cidade funciona como um lugar de entrada e, apesar de recentemente os lugares de entrada e saída terem-se multiplicado no país, a capital continua realizando o seu destino histórico de cidade-porto-porta. Entrada que funciona tanto para quem vem do estrangeiro como para o uruguaio que migra do campo para a capital.

O mais interessante, todavia, que ficou assinalado pelo último censo realizado há mais de uma década, é que a cidade (seguindo uma tendência geral do país) foi abandonando certas zonas e concentrando-se no que se chama "a faixa litorânea". Este processo não é o único, pois ao mesmo tempo ocorreu um deslocamento da população de certos "bairros" ou "zonas" tradicionais em direção à periferia da cidade, periferia que obviamente carece da infraestrutura sanitária, econômica, cultural e social existente nos lugares em processo de perda de população.

Todas estas mudanças criam uma transformação na representação cultural do espaço montevideano. Assim, enquanto a "Cidade velha" e o "centro" da cidade perderam habitantes, bem como também deixaram de funcionar como "lugar de lazer" dos setores das classes média-alta e da classe alta da população, os setores economicamente menos favorecidos aumentaram sua presença nestes locais. Por outro lado, certos bairros ou "subúrbios" de classe média ou média-alta desenvolveram uma vida econômica e de lazer que "prende" seus habitantes reduzindo sua área de movimento dentro da cidade.

O próprio surgimento do fenômeno dos *shopping centers* — localizados não no centro da cidade mas em determinados "bairros" — que vêm para substituir as "galerias", as "feiras" ou o "mercado" e o passeio pela "avenida principal", redimensiona para o montevideano a função de certos espaços dos cidadãos e, em especial, aqueles lugares que eram entendidos como "lugares para se ir passear".

Assediados pelas imagens do Primeiro Mundo e em uma lenta reprodução e homogeneização de certas condutas, se tenta "internamente" reproduzir, em simulações do Primeiro Mundo, o "exterior". Os *shopping centers* anglo-saxões são um exemplo contemporâneo como anteriormente foram as galerias européias; o que indica que a tão mencionada "globalização" em certos níveis e para certos setores tem uma história mais ampla. O espaço artificial ou cultural de hoje — em um sentido todo espaço é um cenário, uma construção artificial —, é uma imagem dos desejos de uma sociedade em processo de transformação.

Se em tempos remotos a socialização se realizava no espaço cultural da praça ou do mercado, hoje a socialização de muitos

montevideanos criou novos espaços.
Ou melhor, se ofereceu para a nossa sociedade novos espaços que coexistem com os velhos. Hoje temos coabitando a praça a feira local, o armazém, o supermercado, a galeria, o *shopping center*, o "passeio", a "margem do rio", o mercado de Tristán Narvaja e também tanto em Montevidéu como em algumas cidades do interior —, o espaço determinado pelos vendedores ambulantes. Na Montevidéu de hoje, o lugar onde o ser humano compra seus alimentos e suas vestimentas e o lugar onde se relaciona e sereconhece, revela, mais que a pluralidade de opções, a pluralidade de formas históricas do desenvolvimento do país. Essa pluralidade assinala que o Uruguai urbano abriga tanto formas do século passado quanto deste final de século. Esse não é por certo um fenômeno único de nossa sociedade, uma vez que é possível encontrá-lo em outros países, mas quem sabe o singular em nosso caso seja a proporção e a distribuição desses espaços. Como sempre, somos distintos, porém nem tanto, somos iguais, porém nem tanto.

Considerados verdadeiros estratos geológicos do desenvolvimento do país, esses espaços levam, também, à relocação de outros cenários criados pelo imaginário da sociedade uruguaia. Dessa forma, existem espaços para a memória ou o mito como a "semana crioula" que constrói em tempo e espaço um universo fechado e que se propõe como emblemático de uma dupla identidade: a identidade econômica e a identidade gaúcho-camponesa. O peculiar é que a identidade gaúcho-camponesa é, no melhor dos casos, revivida ou recordada como um símbolo de uma realidade econômica e social ameaçada.

O desajuste que a imagem de um gaúcho (ou melhor seria dizer de um "camponês" em vestes tradicionais) provoca em um cidadão de Montevidéu, num *shopping center*, é a revelação de um desenvolvimento desigual de uma sociedade que integra o interno mítico ou mitificado na modernidade ou na pós-modernidade da praça consumista da contemporancidade. A interação do espaço que pressupõe o gaúcho no ambiente de vidro, alumínio e objetos cibernéticos ou vestimentas produzidas por empresas transnacionais gera um universo cultural particular. Um universo nem hom nem mau, mas representativo de uma sociedade desfeita, vítima de um camhalacho de imagens e valores.

Por outro lado, a existência e a multiplicação de espaços fechados ou marcos do tempo: o *shopping*, a "semana crioula", o "passeio" e a galeria, em detrimento das formas abertas da praça ou da feira (fechados também em si próprios, mas com fronteiras porosas diferentes da clausura física ou temporal dos outros espaços), assinalam a crescente fragmentação ou segmentação de uma sociedade que se sabe, embora não o diga, heterogênea e fortemente corporativista.

A fragmentação e a segmentação corporativista de nossa sociedade ou da vida contemporânea, precisamente isso, conduzem a fenômenos como a apropriação do espaço temporal noturno de Montevidéu pelos jovens ou à conformação de espaços onde a socialização se realiza em função de padrões de consumo cultural não pluriclassistas. É certo

também que isto sempre existiu, mas, além disso, é certo que se foi produzindo uma perda crescente daqueles espaços onde a coexistência das diferentes camadas sociais era maior.

A perda das características do centro da cidade — a que fizemos referência anteriormente — como espaço plural e múltiplo em benefício de uma "bairrialização", é um fenômeno das últimas décadas. E este fato supõe, além disso, uma crescente segmentação do consumo cultural bem como um aprofundamento dos comportamentos culturais.

O riquíssimo Carrasco e o paupérrimo Casavalle são, nesse sentido, ícones da sociedade montevideana. Punta del Este e o resto do país são, por sua vez, representações dessa outra ruptura. Pesquisas em curso revelarão que o consumo cultural da maioria esmagadora dos habitantes de Carrasco está voltada para o estrangeiro. Este comportamento supõe o consumo do importado em detrimento do produto nacional. No caso de Punta del Este o discurso, quem sabe, seja outro por uma razão diferente, dado que, sobretudo em temporada, a própria população é significativamente estrangeira.

A fascinação pelo exterior se expressa, além do mais, de outras formas ou por outros meios. É muito interessante a existência de programas de televisão que se dedicam exclusivamente a mostrar as maravilhas, exóticas ou não, do exterior: programas significativamente intitulados "Passaporte" e coisas parecidas que dão a idéia de lugares no exterior. O passaporte e a viagem são objetos reverenciados e comemorados pela sociedade uruguaia com mais força que em outras sociedades. Por outro lado, a esmagadora maioria dos programas da televisão nacional são importados. A proporção de programas destinados a mostrar o país é notoriamente ínfima em relação à daqueles em que se promove a ilusão do exterior. E isso não é apenas uma questão de custos de produção. Há uma opção, uma opção que se refere à hipervalorização do exterior.

Contraface da endogamia, esta reverência ao exterior demonstraria nossa autodesvalorização. As coisas não são tão simples nem maniqueístas. O exterior é admirado mas não é temido. A valorização do exterior não funciona em todos os níveis. Quando ocorrem no exterior fenômenos ou se produzem fatos ou se difundem idéias de validade universal, porém que afetam o ritmo ou uma suposta auto-imagem nacional, o exterior é declarado monstruoso, estrangeiro, perigoso, decadente. Muito do maravilhoso está no exterior e quase nada do horrendo do estrangeiro está dentro. Muito do maravilhoso está dentro e quase todo o horrendo está fora. A perspectiva não é estável, nem comum a todas as comunidades interpretativas ou culturais.

O Boliche

Todo espaço estabelece uma aura, uma zona do sagrado, inclusive o espaço da miséria e o da perversão. Todo espaço pressupõe um corpo, um olho, um som ou uma ausência de som que o caracteriza. O homem a cavalo, o córrego e a calandra ou a mulher no tear, no fogão e o barulho da água fervendo têm um significado e estabelecem uma zona sagrada.

A escolha da imagem anterior, que denuncia caricatamente uma característica pertencente a um sistema patriarcal hegemônico, relaciona-se com a representação cultural que o ser humano (ou um grupo deles) constrói e constrói-se de si próprio e de sua sociedade. Refere-se, sobretudo, com o estabelecimento do sagrado. A representação cultural do espaço e do ser humano na sociedade uruguaia está ligada também à questão do sagrado. Em uma sociedade cuja auto-imagem estabelece para si mesma uma escassa religiosidade e que orgulhosamente se proclama leiga, o estabelecimento da família patriarcal substituiu o espaço público do sagrado pelo espaço doméstico. E ao sacralizar o espaço da família e do doméstico, congelou a imagem do homem e da mulher. A alteração do papel da mulher, em particular nas zonas urbanas, teve como conseqüência uma modificação do espaço familiar. E, seguramente, trouxe ou trará mudanças de outros espaços outrora reservados à sociedade masculina. Nesse sentido, já é evidente que a esmagadora presença da mulher no mercado de trabalho modificou alguns desses espaços.

E é também evidente que em alguns desses cenários a mulher conseguiu — ao longo das últimas décadas — expulsar o homem.

O profano estava constituído, até bem pouco tempo, por um espaço exógeno ao familiar. Em particular e no caso do homem, o espaço de socialização constituído pelo "boliche"[2] — o café e o bar não apenas são nomes diferentes como também configuram âmbitos substancialmente diversos—, permite uma construção do sujeito masculino onde este se sente livre ou liberado. O âmbito do boliche — reforçado pela própria tradição do tango —, estabelece uma relação horizontal entre os homens, onde o consumo de bebidas alcoólicas contribui para a ilusão de um espaço livre. Desse lugar a mulher era sempre excluída a não ser que fosse uma "mulher pública"; quer dizer, a não ser que as suas relações familiares e maternais estivessem impossibilitadas [3]. O café e o mais moderno bar constituem um espaço distinto permitindo, portanto, o acesso da mulher — mais o segundo que o primeiro —, bem como a confeitaria que, por sua vez, é um domínio onde predomina a presença feminina ou familiar. Certamente, quando se passa do boliche para o bar ou a confeitaria, se produz uma sacralização familiar do espaço de socialização.

De todo modo, a reivindicação do "boliche" como um setor masculino (um tipo de involuntária paródia do clube do "Bolinha", onde não era permitido o ingresso de mulheres, em especial da pequena "Luluzinha") refere-se a cenários que a sociedade patriarcal organizou, reproduzindo as relações de poder vigentes em nossa sociedade. É certo que alguns segmentos da juventude atual começaram a romper tal ordenação simbólica do espaço; mas também é certo que tal fenômeno parece não ultrapassar esses grupos.

O antigo lugar sagrado do boliche que o menino olhava de fora com o nariz amassado contra o vidro da janela se tranformou. Há uma espécie de "mítica" nostalgia por esse tipo de boliches mas, na verdade, aquela experiência do sagrado para a sociedade masculina que se realizava na versão crioula do *club* britânico

pareceu ou está parecendo. Confesso que não estou seguro de sentir se isso me causa uma grande alegria, mas é um fato. O masculino boliche ou inclusive o misto café fazem parte de uma fase da sociedade que parece ameaçada pelo ritmo e os novos espaços de socialização.

A Feira de Tristán Narvaja

A feira de Tristán Narvaja é, ao mesmo tempo, evento e espaço cultural atravessado pela mesma estratificação social e econômica à maneira do restante da cidade. Trata-se de um espaço aberto onde o eixo central — a própria rua Tristán Narvaja — e as margens por onde se desfaz constituem um tipo fronteira. Nesse sentido é possível afirmar que o caráter aberto da Feira — pode-se entrar por qualquer lado — oculta em verdade uma forte estruturação. Estruturação que prescreve o estabelecimento de vias de circulação e também zonas de especialização de objetos. Ao mesmo tempo, saindo da coluna estrutural de Tristán Narvaja, o institucional adquire outra forma mais porosa que se reflete na " qualidade" e no próprio público consumidor e vendedor. Dentro e fora, liberdade e forte institucionalidade, caos e organicidade, democracia e estamentos, a feira descobre e encobre aspectos muito enraizados de nossa vida social e cultural. Simulacro de nosso caráter democrático e de nosso espírito de tolerância, encobre, para um público que aparenta conviver em um espaço múltiplo, apesar de, em verdade, fortemente hierarquizado; a coexistência do objeto roubado e do lixo com valiosa peça de antigüidade e os produtos de granja.

De forma diferente dos supermercados e dos *shopping centers* que funcionam como templos contemporâneos onde o consumidor se dirige para adorar e depositar seus tributos e ex-votos, a feira de Tristán Narvaja possui a pluralidade própria de um reino debilmente normatizado. Possui algo de festa carnavalesca, algo de paródia, em oposição à "assessoria" e à "segurança" do *shopping center*.

Contudo, se compararmos o espaço da feira de Tristán Narvaja com, por exemplo, a de Piedras Blancas, quem sabe fosse possível estabelecer semelhanças e diferenças que poderiam indicar ou mostrar outros aspectos da feira de Tristán Narvaja. Em especial, aqueles vinculados com o fato de sua localização em um ponto central da cidade e seu caráter parcial de "ponto turístico" ou de "vitrine". Este caráter tem sido incrementado ao longo dos anos e a numerosa presença de lojas de antigüidades, bem como o mais recente "Calçadão de Tristán Narvaja" e suas aspirações de converter-se em "centro cultural", começam a conceder-lhe um valor de simulacro. Um valor de cenário, que pretende ser símbolo de nossa cultura e de um certo imaginário hegemônico da identidade, senão nacional, pelo menos montevideana.

Espaços familiares — a feira e o *shopping* — têm, todavia, uma vida diferente. A feira dialoga com a vizinhança e com a cidade, enquanto o *shopping* se volta sobre si mesmo. O projeto do *shopping* da Cadeia de Punta Carreras é, em função de sua origem carcerária, o paradigma desse espaço de segurança auto-contido com o qual a classe média de Montevidéu organiza sua socialização e seu intercâmbio econômico e simbólico. O *shopping*

não é, todavia, um espaço cristalizado. Se move, se transforma, cresce e devora.
O próprio *Shopping* de Pocitos recebeu uma espécie de versão "pós-moderna" do Parque Rodó com brinquedos do tipo carrinhos que se chocam e raios laser em forma de jogo de luz.

As feiras livres, por sua vez, têm uma função simbólico-cultural mais primária. São o evento espaço-temporal onde a sociedade satisfaz algumas necessidades básicas para sua sobrevivência. Porém, a Feira de Tristán Narvaja, embora compartilhe com as feiras livres algumas de suas características, possui uma projeção cultural específica. De certa maneira a feira de Tristán Narvaja gerou, ao longo dos anos — em uma espécie de metástase inócua --, outras feiras com características próprias; desta forma, existem as feiras de Villa Biarritz, a da rua Obligado e a de Piedras Blancas. Estas últimas possuem um certo 'clima' próprio e são freqüentadas por setores distintos. Inclusive com conotações — em dois dos casos — ao transgressor, seja pelo lado do tráfico de drogas quanto pelo lado do roubo ou do contrabando. Nada disso parece estar previsto ou ser permitido no espaço da galeria, do "passeio" ou do *shopping*.

Outros Espaços/ Novos Tempos

É claro que existem outros espaços em Montevidéu. Alguns simbólicos, fundamentais, como ocorre com o Estádio Centenário e os "campinhos" ou as "canchas". Alguns também muito centrais e por isso, durante muito tempo, considerados essenciais na configuração de nossa identidade comunitária, como ocorre com o salão da escola primária ou as salas da Universidade.

Inclusive alguns cuja configuração espacial coincidia com a do cenário, como a do coreto para a banda e o carnaval. Todos eles, e seguramente muitos outros mais, formam essa multiplicidade dos espaços culturais de nosso país e de Montevidéu. Mas quase todos não apresentam uma mudança maior ou assimilável como as que foram feitas nos boliches e suas variáveis ou nas feiras e suas transformações.
A igreja continua sendo o mesmo espaço fechado da experiência do religioso; se por acaso ocorreram mudanças no espaço da religião, que relacionam-se ao crescimento das seitas evangélicas ou dos ritos de origem afro-americano. O caso paradigmático poderia estar representado pelo ex-cine Radio City, hoje convertido em templo evangélico com a presença de um "pastor" que fala em "portunhol", denotando desse modo sua procedência do gigante vizinho do Norte.
Todavia, essa mudança fundamental diversificou as "definições" ou as orientações da experiência religiosa e, inclusive, modificou os ritos mais tradicionais da igreja católica, mas não alterou o próprio espaço do religioso e seu alcance simbólico-cultural.

As tranformações são lentas, mas ocorrem. A paralisação da economia e de muitas das atividades vitais ou dos costumes não significa que não tenham ocorrido mudanças (apesar de terem sido invisíveis). Também é certo que a mudança em si mesma não é um valor nem que todas as mudanças são boas.
A angústia pela mudança — ou, quem sabe, pela não-mudança — que às vezes experimentamos

em relação a nossa sociedade não implica desprezar aqueles cenários que, de um ponto de vista histórico, começam a mostrar modificações.

A atração tanto pelo micro quanto pelo macroespaço, em um país pequeno, é indisfarçável. As pradarias — naturais ou artificiais — desabitadas de nosso Uruguai têm sido motivo de muitos estudos e é bom que assim tenha sido e que continue. Também começa a ser positivo, o estudo, ou a consideração da "cultura do microespaço" ou de cenários menos prestigiados pela sociologia, a antropologia e a economia nacional.

Particularmente, seria positivo começar a estudar a cidade de Montevidéu na condição de cidade "latino-americana" e exceção ao protótipo da cidade latino-americana. José Luis Romero propôs, em meados da década de 70; uma descrição das "cidades massificadas" que pressupunha uma forte transformação e crescimento da urbe latino-americana a partir das migrações "campo-cidade"; migrações essas que permitiam explicar o crescimento de São Paulo ou da Cidade do México [4]. Essa imagem de cidades dinâmicas em que coexistiam duas sociedades, uma tradicional e outra industrial, duas culturas, dois modelos urbanísticos pode e pôde ser ajustada à grande maioria das grandes concentrações urbanas da América Latina. Não parece ajustar-se a Montevidéu e, em outro sentido ou por outras razões, a Havana. Estas duas capitais, por razões e com histórias muito diferentes nos últimos trinta anos, estagnaram em número de habitantes e no processo de transformação do espaço arquitetônico e cultural. Seguramente, esta "estagnação" de que falamos é relativa, porém se compararmos as duas cidades — e em particular Montevidéu — com o desenvolvimento e a transformação de Caracas, São Paulo ou a Cidade do México, "aparece" como uma "virtual paralisação". Se, no caso de Havana, uma justificativa fácil poderia estar na "experiência cubana do socialismo", no de Montevidéu as causas parecem ser outras.

Em relação a algumas das cidades latino-americanas, diz-se de "cidades da modernidade" e também da "decadência da modernidade urbana" [5]; para o caso de Montevidéu, quem sabe, seria necessário comentar e investigar sob a perspectiva de uma "modernidade periférica detida". E de um modo mais preciso, tomando emprestada uma imagem da linguagem cinematográfica, "uma modernidade em câmera lenta", "uma modernidade *en ralenti*".

É o novo/velho tempo da modernidade inerte, o tempo que avança sem sobressaltos nem cataclismas, um tempo de relógios com areia nas engrenagens que se move e que modifica, porém em um ritmo próprio, diferente e semelhante ao de outras cidades do continente. Tal parece ser, tal parece ter sido, a história recente de uma cidade que chega ao fim do século/fim de milênio na "era da globalização", não na velocidade do *fax* ou do correio eletrônico senão de um Ford Bigode, agora arcaico — mas que todavia circula por Montevidéu junto com os reluzentes "zero kilômetro" —, e que povoa as ruas, os bulevares, as avenidas e a falsa auto-pista que permite a "Chegada" à cidade quando se vem das planícies pelo Oeste. ■

NOTAS

1. AROCENA, Rodrigo. Izquierda light e izquierda naco. La opción no es sólo dos venenos. *Brecha*, 11/09/1992, p.9.

2. Para uma reflexão particularmente interessante sobre o "boliche" e outros fenômenos da chamada "cultura de submissão" ver o ensaio de ALFARO Milita. Identidade uruguaya. Mito, crisis o afirmación? ACHUGAR, Hugo e CAETANO, Gerardo (comp.), Montevidéu: Trilce, 1992.

3. Há outra denominação de "boliche" — embutida pelo uso portenho e em moda nas gerações mais jovens —, que se refere a salões de dança. Inclusive nessa acepção se mantém o caráter familiar e profano.

4. ROMERO, José Luis. Latinoamerica: las ciudades y las ideas. México/Buenos Aires: Siglo XXI, 1976, p. 319-389.

5. Ver so trabalhos de Celeste Olalquiaga sobre o mesmo tema.


CUISINE ITALIENNE
RESTAURANT
CHOISEUL
CHOISEUL
LAIT·THE
COLAT
VINS d'ITALIE

Sebastião Uchoa Leite

A Poesia e a Cidade

Quis o acaso que Charles Baudelaire, cultor de Paris, fosse contemporâneo das grandes reformas na "capital do século XIX"[1], empreendidas sob a direção do então Prefeito do Sena, Barão de Haussman. No início de uma das partes das *Fleurs du mal*, Tableaux Parisiens, ele evoca o quadro urbano imaginando-se com "as duas mãos no queixo, do alto da minha mansarda":

Les deux mains au menton, du haut de ma
mansarde, Je verrai l'atelier qui chante et qui
[bavarde;
Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité,
Et les grands ciels qui font rêver d'éternité.

Assim é a cidade do alto de uma janela de mansarda, mas poderia ser também de um balcão, varanda ou sacada. Essa visão do alto, visão genérica, que pode ser do "alto" ainda mais simbólico, Torre Eiffel, Empire State ou Corcovado, é propriamente uma visão abstrata da cidade, ainda que concreta nos seus elementos visuais (topografia da cidade, seus rios, lagoas ou suas edificações) ou sonoros (ruídos do trânsito, sirenes diversas, apitos etc. ou ainda, no caso acima, o ruído das pessoas e coisas diversas: "...l'atelier qui chante et qui bavarde/ Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité" — "a oficina que canta e tagarela/ As torres, os campanários, esses mastros da cidade"). Mas deixa de ser abstrata quando o poeta desce à rua e então a cidade se transforma nos seus habitantes. É assim com Baudelaire, que logo vê "uma mendiga ruiva", "as velhinhas", "os cegos", uma "passante" (uma mulher que passa, a "beleza fugitiva" em meio à *rue assourdissante*), e "a noite encantadora, amante do criminoso", "a prostituição que se acende nas ruas" ("como um formigueiro") e traz consigo a sua coorte de meretrizes e escroques, e também os ladrões. O poeta não vê uma Paris pitoresca apenas, ele vê fantasmagorias que se multiplicam à plena luz do dia:

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Ou le spectre en plein jour raccroche le passant!

E, ao lado das fantasmagorias, a fantasmagoria em si: a cidade decadente. Conservador, nem por isso o poeta deixa de ver o novo mundo que surge em meio às ruínas do antigo. Esse mundo a um tempo pitoresco e lúgubre é contemporâneo também de uma transformação, que o poeta expressa visceralmente no mais célebre dos quadros parisienses, *Le Cygne*. O cisne é a metáfora do ser exilado, como a imagem mítica de Andrômaca, ou a do poeta deslocado entre as

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

mutações da cidade (igual *à la négresse*, aos órfãos, aos marujos esquecidos numa ilha, aos cativos, aos vencidos...). Baudelaire é o poeta de um mundo perdido para sempre, que é a velha Paris. A transformação traz a perda:

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Baudelaire nos lembra que as cidades são vivas, justamente porque são habitadas. E, por serem vivas, mudam. O sentimento de viver a cidade não foi inventado por Baudelaire, que teve vários precursores, entre os quais um longínquo e ilustre, François Villon, que "viu" a cidade medieval justamente através de seus habitantes e seus costumes. Também ele falou de "moças alegres" e de rufiões, das velhas acocoradas em círculo, dos mendigos amontoados à porta dos hospitais, de bêbados, de agentes da polícia, dos "loucos e loucas" (comediantes) que dançavam pela cidade, dos saltimbancos e outros seres que compunham a "selva" medieval parisiense.

Paris é retratada indiretamente pelos seus personagens e a sua fisionomia urbana é composta por referenciais icônicos diversos, como os letreiros de tabernas, as vestimentas peculiares da moda etc. Algumas vezes, como na *Ballade des Femmes de Paris*, a visão da cidade vem através de um signo lingüístico. Paris é identificada pelo bem falar das suas damas no mote: "Il n'est bon bec que de Paris". Simples peixeiras do Petit Pont, diz ele, fazem calar as mais dotadas estrangeiras.

A Paris de Villon e a de Baudelaire expressam realidades bem diversas. Se uma, pela distância no tempo (século XV) parece cristalizada, a outra (século XIX) parece mover-se e dirigir-se a outro século, mais radical em sua ânsia de transformação. O século XX é o século em que se radicaliza a crise de representação, já vislumbrada por William Turner na primeira metade do século XIX. A revolução industrial e as novas descobertas — como a descoberta básica da fotografia — irão transformar indiretamente a fisionomia das cidades, e isso já se prevê na *cité fourmillante* de Baudelaire.

É esta cidade formigueira ou pululante que se projeta sobre o futuro das cidades no mundo, que de cidades se transformam em metrópoles, e de metrópoles em megalópoles. Os futuristas irão exaltar este aspecto "progressista" das cidades enquanto realidade que se projeta do presente para o futuro, e irão rejeitar o oposto, as cidades-museus que se recolhem ao casulo do passado. São pulsões antagônicas. Em 1910, Marinetti e os futuristas lançaram o manifesto "Contra a Veneza passadista"[2], no qual se ataca com virulência o culto a esta cidade. Diz o manifesto: "(...) Queremos curar e remediar esta cidade em putrefação. Queremos saudar e enobrecer o povo veneziano, caído da sua antiga grandeza, entorpecido por meio covarde e desprezível através da prática do seu mesquinho comércio míope. (...) Queremos preparar o nascimento de uma Veneza industrial e militar que possa dominar o mar Adriático, esse grande lago italiano. (...) Deixem-nos ter pressa em encher os seus canais fétidos com os cacos dos seus palácios leprosos e farelentos".

Não é possível maior virulência contra o passado em si, a violência caracterizadamente bélica de Marinetti imaginando uma Veneza industrial e militar. É o anti-preservacionismo em seu mais alto grau, que, felizmente, não vingou nem destruiu Veneza, pelo menos não totalmente. A pulsão aqui é puramente destrutiva. Uma lição contrária está num texto de prosa (mas de caráter bastante poético) de Ezra Pound sobre Nova Iorque[3]. Ei-lo, no início:

Contudo, a América é o único lugar onde a arquitetura contemporânea pode ser considerada de grande interesse.
Aquela arte pelo menos está viva.
E Nova Iorque é a mais bela cidade do mundo?
Não está longe disso. não há noites urbanas como as de lá.
Tenho observado de cima de altas janelas da cidade. É então que os prédios perdem realidade e revestem-se de seus poderes mágicos. Eles são imateriais; significa que nada se vê exceto janelas iluminadas. Blocos após blocos de fulgor, assentados e recortados dentro do éter. Eis a nossa poesia, pois puxamos as estrelas para baixo a nosso grado.

E no seu irônico final:

(...) Penso na beleza, e ao lado disso Veneza parece uma cena arrebicada numa casa de espetáculos.
Nova Iorque é lá fora.
E quanto a Veneza; quando o sr. Marinetti e seus amigos tiverem conseguido destruir aquela antiga cidade reconstruiremos Veneza nos pântanos lodosos de Jersey e usaremos o mesmo lodo para uma cosa de chá.

A lição poundiana, fiel ao seu lema "Make it new", é de que não é preciso destruir sempre o passado para construir o novo (embora às vezes o seja, como no caso da Paris pré-Haussman), mas incorporá-lo ao presente. Veneza nos pântanos de Jersey é, naturalmente, uma private joke irônica, mas emblemática de uma posição filosófica de recuperação do antigo noutro contexto. O que certamente não impede de se contemplar os efeitos de uma destruição. Afinal a Paris de Haussman, hoje tão louvada quanto a no seu tempo execrada Torre Eiffel, ergueu-se sobre os escombros da velha Paris. Idem, Nova Iorque. E São Paulo e Rio de Janeiro, que sofreram mutações radicais.

Antes de aí chegarmos passemos pela Londres soturna de T. S. Eliot, contrária à Nova Iorque fulgurante de Pound.
Na verdade, a visão fantasmagórica de Londres liga-se antes às fantasmagorias parisienses de Baudelaire. O desfile soturno da multidão de mortos na Ponte de Londres, a *unreal city,* compara-se à visão do *sinistre vieillard* que se multiplicava em sete. Mas a Londres "real" de Eliot, que se reflete nas conversas entrecortadas em um pub, na *violet hour* em que a "máquina humana espera como um táxi a trepidar" a hora de sair ou, ainda, na lassa entrega de uma datilógrafa a um escriturário sem importância, e também no bandolim que se ouve num bar da Lower Thames Street junto com o falatório que vem de dentro, não é mítica, mas anti-mítica: é a Londres coloquial urbana do Eliot laforguiano dos inícios.
O anti-*locus amoenus*, digamos o *locus adversus* eliotiano, é o mesmo que está presente, ao lado da exaltação futurista das metrópoles e

da modernidade, em vários poetas europeus das primeiras décadas. Por exemplo, no expressionista alemão Ernst Stadler, com a sua visão lúgubre do "Bairro judeu em Londres", onde reinava a pobreza e a desordem. Se a cidade são os seus moradores, a sua visão varia com a ótica dos seus habitantes.

Veja-se, enfim, uma variante não-deprimente. A do Rio de Janeiro do começo do século, que se tornou o emblema das metamorfoses urbanas no Brasil. O Rio do fim de século, o dos romances de Machado de Assis, é uma cidade tão caótica quanto o foi a Paris da primeira metade do século XIX. O Rio da segunda metade da primeira década é outro. E a transformação passou pelo *pendant* carioca de Haussman, o prefeito Pereira Passos.

A reforma parisiense teve motivações políticas: o alargamento de espaços visava evitar outro 1848 — o movimento popular que aterrorizou a burguesia instalada no poder —, impedindo a formação de barricadas, conforme nos informa W. Benjamin[4]. A reforma carioca, no fundo também política, teve declaradas motivações higiênicas. A ação demolidora de Pereira Passos, destruindo os "pardieiros" do centro, teve o seu "correlato objetivo" na ação saneadora de Oswaldo Cruz.

Dessa reforma saiu a surpresa de um *boulevard* baussmaniano como signo central da urbe carioca: a logo célebre Avenida Central, projeto de Paulo de Frontin. E ela encontrará logo o seu primeiro poeta: Marcelo Gama e o poema "Mulheres". Mas não se espere uma "descrição" física da avenida, que sequer é nomeada, mas transpira do poema desde o seu início:

Pela simples razão de ser viril e poeta

olho as mulheres todas
com o mais impertinente interesse de esteta.

Por isso, às três da tarde e às vezes antes,
desconhecido entre desconhecidos,
levo para a Avenida uns ares importantes
e afinado o quinteto dos sentidos.

E fico a deambular a tarde inteira
entre snobs e Apolos de pulseira.

O que interessa, aos olhos do voyeur, ao seu "impertinente interesse", são as passantes que desfilam na avenida, na hora do *footing*, e alguns tipos como os "snobs e Apolos de pulseira", ou os "aturdidos moscardos", o "grupinho incolor de casquilhos e bardos" ou ainda "a açulada matilha dos dons joões de alta roda". O desfile das mulheres de vários tipos e classes dentro da "tarântula do flirt" compõe o espírito da Avenida, que não precisa ser nomeada, pois só pode ser o grande furor da época, a Avenida Central, por volta de 1908 ou 1909. E o enxame lingüístico de "atafulhadas ancas", "cintilações metálicas", "calculadas compunções", "modelado em *violette*", "vida *chic*", "*lorgnon*" etc., parafernália tardo-simbolista que é ao mesmo tempo pré-moderna pela sintaxe coloquial-irônica do texto, compõe a época em si mesma. Aqui o lugar de testemunho poético não é o da descrição topográfica da paisagem urbana, mas a própria vida da cidade, que será uma constante na poesia brasileira moderna voltada para a visão da urbe.

Para começar, um esboço comparativo entre duas visões de São Paulo nas primeiras décadas. Dificilmente se encontrará uma oposição tão completa como a obra de dois paulistanos acirrados em suas visões: Oswald de Andrade e Mário de Andrade. A visão oswaldiana, sobretudo na seção Postes da Light do conjunto denominado *Pau Brasil*, é uma visão de esboços, de flashes do cotidiano urbano, numa sintaxe contida. Representam uma São Paulo ainda plácida se comparada ao seu ritmo alucinante contemporâneo: uma carroça que se atravessa no trilho dos bondes, os repuxos que "desfalecem como velhos", a "ohjetiva pisca-pisca" de um fotógrafo ambulante, as bandeirolas e opas verdes de uma pequena procissão, a música de manivela etc., visões plácidas às quais se coloca em contraste a visão de uma São Paulo emergente, a do viaduto do Anhangabaú, dos arranha-céus e dos fordes (os automóveis da Ford), que se ergue contra o fundo ainda bucólico dos anos 20. Mesmo quando fala do Recife, noutro poema, Oswald destaca o contraste: "Os automóveis/ Do Novo Mundo/ Cortam as pontes ancestrais/ Do Capibaribe". E no segundo poema do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, intitulado "Brinquedo", faz o resumo dessa visão contrastada de São Paulo, entre a "cidade pequena" da infância (da cidade e do poeta) até a invasão dos "bondes da Light", telefones, automóveis, "o primeiro arranha-céu", torres e pontes. A visão sintética que o poeta dá da cidade é, na verdade, uma visão abstrata, mas colorida, kandinskiana,onde a modernidade comparece através de índices semântico-visuais isolados e sobretudo na construção sintática, a parataxe telegráfica.

A esta visão sintética e abstrata se opõe em tudo a de Mário de Andrade na sua *Paulicéia desvairada*, que prefere uma visão mais sentimental da urbe, ou mais tumultuada, que justamente se abre com os versos-paradigma: "São Paulo! comoção da minha vida..." e "Sou um tupi tangendo um alaúde!" Nessa linguagem feita de estridências, São Paulo é "a grande hoca de mil dentes", a "Minha Londres das nehlinas finas", a da "digestão bem feita" do "burguês níquel", a da imigração onde "Passa galhardo um filho de imigrante,/ Louramente domando um automóvel!", a do "grito inglês da São Paulo Railway...", a dos "caminhões rodando", a do "rumor surdo, estrépitos, estalidos". Esta visão convulsiva de São Paulo é em parte ufanista da sua modernidade e em parte contraposta à ordem burguesa, que se afirma num dos mais contundentes poemas do livro, a da "Ode ao burguês" que se compara, na sua estridência opósita, à "Cena do ódio" e ao "Manifesto anti-Dantas" do português José de Almada Negreiros, do futurismo lisboeta, anterior ao movimento modernista brasileiro. Variantes referenciais aos ícones da modernidade ainda persistirão em três livros posteriores de Mário de Andrade, *Losango cáqui*, (*Clã do Jabuti* e *Remate de males*, mas se diluirão até sumirem de todo. São Paulo cidade reemergirá na *Lira paulistana*. Mas como visão amortecida. Ao invés de exaltação, melancolia amarga no meio da cidade; no lugar da exultação, exílio do poeta. E, ao invés do tumulto lírico, a forma domada e neoclássica, imitando ritmos antigos. Portanto, uma poética isomórfica às sensações que expressa, nos dois casos. Mário é coerentíssimo. *Lira paulistana* é

um livro bem feito, até perfeito na sua composição, mas sem a vida da cidade que transpirava na estridência cacofônica da *Paulicéia desvairada*.

No Rio de Janeiro, a obra de Manuel Bandeira seria o contrário absoluto da estridência marioandradina. Suas referências ao tema cidade são sempre oblíquas e quase sempre ele transforma a cidade, qualquer cidade, em matéria de memória, no ritornelo do ubi sunt. O Recife natal do poeta é exclusivamente *emotion recollected in tranquility*, segundo a fórmula de William Wordsworth, o da Evocação do Recife e do Boi morto, e mesmo quando fala do seu presente, no Rio, remete, em Profundamente, para a sua infância no Recife, quando desperta no meio da noite:

Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.

Quando se pergunta sobre os que estavam há pouco "ao pé de fogueiras acesas", responde a si mesmo que "estavam todos dormindo/ estavam todos deitados/ dormindo/ profundamente", e a resposta volta quando se refere aos personagens da infância, já mortos, cruzando-se o presente e o passado. O citadino "ruído do BONde" que corta o siLENncio é a equivalência fonético-semântica dos "EsTRONdos de BOMbas luzes de BENgála" do início do poema. Bandeira é um poeta do silêncio em oposição aos ruídos do mundo. Em Mangue, o Rio de Janeiro afinal aparece num dos seus aspectos mais populares e pitorescos, mas também atravessado por uma realidade dura ("Passam estivadores de torso nu suando facas de ponta" e "empregadinhos de repartições públicas", ou seja: "Gente que vive porque é teimosa"). Porque o poeta cruza tempos e realidades diversas, que se resumem na "oferta" (*envoi*) do poema: "Mangue mais Veneza americana do que o Recife/ Mereti meretriz/ Mangue enfim verdadeiramente Cidade Nova/ Com transatlânticos atracados nas docas do Canal Grande/ Linda como Juiz de Fora". A essa visão multifacetada do mangue se opõe, contrastantemente, a visão delimitada do beco: "Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?/ — O que eu vejo é o beco", um beco qualquer da Lapa, onde morou. Prefere poeticamente o Beco às avenidas. E quando enfoca uma tragédia urbana, não é uma tragédia grandiosa, mas a de um funcionário idoso com uma prostituta da Lapa e de suas sucessivas mudanças de casa. A simples enumeração de nomes de logradouros tem um efeito lingüístico inusitado na poética dos topônimos. Bandeira tira efeitos icônicos de todos os contrastes que encontra na paisagem urbana. Em "A realidade e a imagem", o contraste é entre o arranha-céu e o chão seco, onde "quatro pombas passeiam", e entre o "ar puro lavado pela chuva" e a "poça de lama do pátio". Noutro poema, traça uma "nova poética", ao estabelecer o contraste entre a "roupa de brim branco" de um transeunte e a "nódoa de lama" salpicada por um caminhão na primeira esquina. "O poema deve ser como a nódoa no brim", conclui. Bandeira é sobretudo o

poeta de recantos e detalhes, envolvidos pelo silêncio. Quando sai do seu habitat natural (Rio/Recife, cruzados na memória) para falar de outras urbes, vale-se ainda da memória, como no "Passeio em São Paulo", que termina em *Ubi sunt?* e *Ubi sum?* ou na "Elegia de Londres", que, depois de um passeio pela "Londres imensa e triste" (correlacionada com a Lapa) onde "Mayfair parece descorrelacionada do Tâmisa", termina por clamar ao amigo morto, dentro de sua "angústia londrina", por "um raio de tua quente eternidade". Assim, mais do que um poeta da cidade, embora atravessado por ela, Bandeira é o poeta do reflexo das cidades na memória lírica.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade no início da sua obra reflete, ao contrário, uma imersão total na vida urbana da época. É poesia metropolitana por excelência e Drummond, embora vindo da pacatez do interior de Minas, se transformará no maior poeta urbano do Brasil, com uma temática e um modo de expressão verbal que procura recuperar toda a vida citadina. Logo no seu primeiro livro, *Alguma poesia*, no poema de abertura, ele já vê um bonde que passa "cheio de pernas". Os olhos do poeta já estão "sonhando exotismos". Quais? Paris, torre Eiffel, Londres ("E a lua de Londres como um remorso"), Hamburgo, são todos sonhos urbanos. Em "Nota social", os movimentos do poeta (termo ironicamente reiterado) são todos típicos do contexto urbano. Ele "desembarca", "toma um auto", "vai para o hotel", "entra no elevador" etc. Em "Coração numeroso", o tema antes insinuado se explicita: o exílio individual na grande cidade, um clichê clássico que vem do pós-romantismo baudelaireano. O poeta passeia na avenida ("bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis"), ouve os bondes tilintando, senta-se num lugar (a Galeria Cruzeiro) sem vontade de beber. Está só. "Mas tremia na cidade uma fascinação". E conclui: "a cidade sou eu".

A fascinação da urbe e essa clave monocórdica atravessa a poesia drummondiana inicial. Mas não é só a temática que o expressa.

A vida citadina está presente também na forma de compor, uma forma essencialmente acumulativa, mas de ritmo tenso, que muitas vezes se limita à superposição de imagens que se acumulam e se dispersam em numerosos índices visuais e auditivos. Em poucos casos, como em "Construção", "Igreja", "Cidadezinha qualquer", "Sinal de apito" e "Cota zero", há concentração e condensação. Mas Drummond é um poeta acumulativo, que muitas vezes se enredou na própria profusão verbal. De algum modo, porém, a postura irônica inicial serviu de antídoto ao envolvimento sentimental que dominou a poesia de Mário, por exemplo. Assim, não se encontra nem nestes inícios de encontro com a grande urbe (o Rio de Janeiro) qualquer vestígio de exaltação da vida urbana em si. Está sempre, mentalmente, com o pé atrás. Enquanto a cidade se transforma aos seus olhos, ele faz de outro olhar, o da própria filha, uma extensão de pura percepção. Aquele olhar "goza o espetáculo/ e se diverte com os andaimes,/ a luz da solda autógena/ e o cimento escorrendo nas fôrmas". Ou prefere a extensão do olho cinematográfico, na "Balada do amor através das idades", uma espécie de "samba do mitólogo doido", confundindo elementos mítico-lendários com elementos históricos e a vida "moderna"

cinematográfica ("Hoje sou moço moderno. / remo, pulo, danço, boxo,/ tenho dinheiro no banco./ Você é uma loura notável,/ boxa, dança, pula, rema". A cidade de Drummond é um estilo de vida.

Que vida é essa? A da solidão na metrópole e o desencontro permanente, como em "O procurador do amor": "Amor, a quanto me obrigas./ De dorso curvo e olhar aceso,/ troto as avenidas neutras/ atrás da sombra que me inculcas".

Uma "sombra" que, "como nos filmes americanos", "entra numa porta, sai por outra"/ e reaparece olhando as vitrinas". Não é preciso citar aqui todos os poemas drummondianos, como o emblemático "Necrológio dos desiludidos do amor", em que os índices temáticos da cidade grande se confundem todos na mitologia urbana moderna. A vida da cidade decorre "como nos filmes americanos". A vida no Rio não será tão diversa de outras. O poeta declara-se mesmo um cidadão da urbe universal: "Nesta cidade do Rio,/ de dois milhões de habitantes,/ estou sozinho no quarto,/ estou sozinho na América". Da postura de habitante solitário da urbe, ele pula para uma consciência grupal:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vau de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.

E pula do seu tempo pessoal para um tempo histórico, para uma espécie de épica da vida cotidiana. Não com a visão lúgubre, eliotiana, de uma "terra desolada", mas com uma visão mais visceral da realidade, em que o poeta vê não meramente o "pesadelo da história" joyce-eliotiano, mas um processo que denomina de "marcha do mundo capitalista" do qual declina "toda a responsabilidade". É uma visão "politizada", "engajada". O que não impede que seja uma visão muito concreta da realidade:

Escuta a hora formidável do almoço
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.
As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas
vitaminosas.

Lentamente os escritórios se recuperam, e os
negócios,
forma indecisa, evoluem.
O esplêndido negócio insinua-se no tráfego.

A vida urbana, porém, não pode reduzir-se à "atmosfera coletiva" e noutras passagens o poeta se volta para o drama pessoal, o do temor de uma presumível catástrofe, como em "Morte num avião". Novamente o poeta sai para a rua e vive o seu dia de "condenado". Visita um banco, pega um dinheiro "azul", almoça "um peixe em ouro e creme", vê o sol e os bondes cheios. Sente-se "limpo, claro, nítido, estival", e está no meio da cidade que pulsa em torno dele:

Estou na cidade grande e sou um homem
na engrenagem. Tenho pressa. Vou morrer.
Peço passagem aos lentos. Não olho os cafés
que retinem xícaras e anedotas,
como não olho o muro do velho hospital em sombra.
Nem os cartazes. Tenho pressa.

Poucos poetas no mundo terão tanto identificado os signos cidade/vida como CDA na

primeira fase da sua obra, até *Rosa do povo*.

A vida decorre da pulsação da cidade, dos seus mecanismos. O poeta sofre/vibra com a "engrenagem" em que se vê envolvido. Ele alude à "doce música mecânica dos linotipos". Nesta fase, CDA é um poeta numa metrópole, o Rio, nunca se esquece disso: universalista, contemporâneo da própria historicidade e habitante do tempo presente. Ainda se sente assim nos "Novos poemas", mas já se anuncia um Drummond mais abstrato e etéreo, o de *Claro enigma* e de livros posteriores, onde o signo "cidade" se irá diluindo até sumir, quase. Ainda retorna em "A um hotel em demolição", de *A vida passada a limpo*, mas aí ele é um hóspede da própria memória, não se trata mais do "tempo presente". E no "Canto do Rio em sol", quando se trata da memória histórica, e não, também, do tempo presente da sua época.

A cidade aparece pela primeira vez na obra de João Cabral de Melo Neto (fora uma menção efêmera em *O engenheiro*, como uma idéia arquitetônica racional e abstrata) no longo poema *O cão sem plumas*, como signo de uma realidade densa e de uma atmosfera pesada. É a realidade do não-aprazível, dominante esmagadora nessa poesia "sem plumas". Um poema sobre um rio que corta uma cidade poderia muito bem se restringir ao aspecto topográfico da cidade e a certo folclore urbano, o poético do seu transcurso. Em vez disso, o poeta prefere um ângulo "inpoético": a miséria que o rio denota e, em contraposição, a habitação de castas sociais privilegiadas, "os mil açúcares/ das salas de jantar pernambucanas", as castas que, "de costas para o rio", "chocam os ovos gordos/ de sua prosa". Cabral fala de uma "antimetáfora", a do rio, para falar de uma realidade "antipoética" e "anti-simbólica": a da vida que é denotada pelo rio e que é chocante, pois "O que vive fere", ou ainda, reiteradamente, "O que vive choca, tem dentes, arestas, é espesso".

Falar do signo "cidade" é falar também de algo que "choca" (a sensibilidade de quem vê, por exemplo, "casas de lama/ plantadas em ilhas, coaguladas na lama"). O cão sem plumas pode ter duas visões, esta, mais direta, do lugar adverso em si, e a da realidade "desplumada" que deve ser o objeto real do poema. É também uma poética, além de ser um poema denunciante, mas não panfletário, a não ser que a realidade em si seja um panfleto.

Noutro longo poema, muito mais denotativo e "antimetafórico", chamado apenas *O rio*, esse discurso se reitera. O rio atravessa cidades, do agreste à zona-da-mata, em Pernambuco, até chegar ao litoral, o Recife. A um roteiro topográfico substitui-se o de um "Recife pitoresco, /sentimental, histórico", que será depois contraposto a "outro Recife", a "cidade anfíbia/ que existe por debaixo/ do Recife contado em guias". Essa contraposição continuará em *Paisagens com figuras*, comparando paisagens nordestinas e espanholas. O Recife ainda comparece, mas a metáfora "cidade" perde força em detrimento da metáfora "paisagem". Ela perde também a conotação do lugar adverso com o primeiro elogio que surge (em *Quaderna*) à "bem cortada" e "bem recortada" Sevilha.

João Cabral não se afirmou, como Drummond, um poeta da *urbis*. Ao invés das grandes megalópoles, o que se dissemina por

sua obra são cenários dispersos de regiões contrapostas (Pernambuco [sertão, agreste, zona-da-mata] x Espanha [Andaluzia, Castela]). Sente-se o poeta "citadino/culto" nas suas opções estéticas refinadas (Valéry, Mondrian, Mary Vieira, Franz Weissmann, Marianne Moore etc.), o que é o seu lado intelectualista, e sente-se o poeta "interiorano/visceral" nos textos voltados para a região. Enfim, à medida que avança sua obra o signo "cidade" se cristaliza numa contraposição, a da realidade-memória do Recife, uma cidade que só existe revisitada na imaginação poética, criticamente filtrada, e a da realidade-sensação de Sevilha. Essas cidades-símbolo, na verdade míticas, se contrapõem em *Agrestes*, um livro, afinal, de alma citadina, apesar do título. Nos livros *Crime na Calle Relator* e *Sevilha andando*, o signo "cidade" funde-se a uma realidade que é ao mesmo tempo real e da imaginação, fantasmagórica, e a "cidade mítica" de Sevilha se faz a metáfora dominante do *locus amoenus*. Sevilha já aparecera antes na obra de JCMN, mas é em *Sevilha andando* que ela se torna o signo central da "cidade em si", como se trans-histórica — não porque na memória, como o Recife de Bandeira, por ser real, de carne/osso — ou mítica. Mas esse mito é palpável, e a "palpabilidade" sensórea é mesmo o grande trunfo do poeta. Mesmo sentindo-se "incapaz de todo" para "dá-la a se ver", o seu grande recurso é o da disseminação do signo Sevilha em tudo: nos balcões de "tanta flor", nas "cores papagaias", nas *glorietas*, nos toldos de lona, na "aguda luz" e no "sol cru", em Pernambuco (Capibaribe/Guadalquivir), em "uma mulher de andar sevilha" (no Porto), na procissão de encapuzados e nos que a olham da porta de um bar, nos señoritos velhinhos da Calle Sierpes, na "carnal alvenaria" da cidade e em muitos outros lugares e coisas. Sevilha é substantivo, adjetivo, verbo. Sobretudo o lugar do feminino, como nos dois últimos fragmentos de "Viver Sevilha":

3. Só em Sevilha o corpo está
com todos os sentidos em riste,
sentidos que nem se sabia,
antes de andá-la, que existissem;

sentidos que fundam num só:
viver num só o que nos vive,
que nos dá a mulher de Sevilha
e a cidade ou concha em que vive.

4. Uma mulher sei, que não é
de Sevilha nem tem lá raízes,
que sequer visitou Sevilha
e que talvez nunca a visite,

mas que é dentro e fora Sevilha,
toda mulher que ela é, já disse,
Sevilha de existência fêmea,
a que o mundo se sevilhize.

De certo modo, pode-se dizer que a Sevilha de Cabral, vivamente "corpórea", sensorial e até sensual em certos sentidos, opõe-se à visão "incorpórea" e espiritual que se sente na Ouro Preto do Murilo Mendes de *Contemplação de Ouro Preto*. Sem que haja aqui espaço para um exercício comparativista (e assinale-se que o Murilo de *Siciliana* e *Tempo espanhol* já é bem mais "corpóreo", mas nunca atinge o mesmo

grau de "materialidade" das referências cabralinas) pode-se assinalar aqui duas visões antepostas de uma "cidade mítica": uma trans-histórica (Sevilha) e aberta (como signo vivo), e outra histórica e fechada (como alegoria, ruínas de um "outro tempo").

Vindo mais para os nossos dias, Haroldo de Campos, nas *Galáxias*, prefere ver o signo "cidade" de um ponto de vista mais ecumênico, onde o *locus amoenus* e o *locus adversus* se entrelaçam numa pluralidade imagística. A visão haroldiana é a da profusão, e por isso nele se aponta a emergência de uma imagística harroca moderna. Imaginado como um livro-viagem ou um "baedecker de epifanias", ou seja, um baedecker de epifanias verhais, o poeta faz na verdade uma viagem lingüística através de signos difusos, entre os quais se insere a visão explícita de cidades como Granada ou Salvador, por exemplo, e outras a serem "decifradas" no palimpsesto poético. Se ficarmos na explicitação, Salvador aparece evocada através da canção de um cego de feira, "circuladô de fulô", que detona a evocação múltipla de imagens e associações verbais. HC não evoca propriamente cidades, mas "atmosferas" e "casualidades" suscitadas pelas viagens, e re-evocadas através do jogo lingüístico, aparentemente *au hasard* da profusão verbal, mas na verdade através de um método de montagem como o dos filmes eisensteinianos.

Evidentemente, aqui se fez só um corte dentro do que poderia sugerir o tema da cidade na poesia, e muita coisa foi deixada de lado, mesmo no Brasil. Como, por exemplo, a visão transparente do Recife na poesia inicial de Joaquim Cardoso. Ou a Bahia em Gregório de Matos. Ou, ainda, a Nova Iorque de "O inferno de Wall Street" de Sousândrade. Muita coisa da poesia moderna européia, americana e hispano-americana ficou de lado, também. É preciso que se diga que o signo cidade se afirma com a descoberta desse novo continente, chamado de "vida moderna", que emerge ainda no século XIX (e Baudelaire é a capital dele) e se afirma na sua plenitude no século XX. Praticamente a cena moderna ou a cena metropolitana se identificam com a arte e a poesia moderna, sobretudo nas primeiras décadas do século. Esse signo aos poucos se torna tão difuso que termina por quase desaparecer na segunda metade do século. Está presente de maneira intensa e explícita no cinema, no teatro, nas artes visuais e outras formas na primeira metade do século. Pense-se em Eisenstein, Dziga Vertov, Fritz Lang, Marcel Carné, Jules Dassin e no cinema americano em peso. O fascínio da cidade como tal está em *o homem da câmera* (Vertov), *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (Rutmann), *Metrópolis* (Lang), *Cidade nua* (Dassin), *Quai des brumes* (Carné), *Que viva Mexico* (Eisenstein) e muitos outros. Em signos visuais como a Torre Eiffel (Blaise Cendras, Robert Delaunay etc.) ou o Empire State Building (inúmeros filmes) se resumem, como símbolos, cidades como Paris ou Nova Iorque. Finalmente este signo hoje está tão entranhado (qual o número de vezes em que a vinheta Manhattan se encontra na abertura de filmes americanos?) que passa a ficar desapercebido. De certa maneira, a cidade foi o símbolo representativo da modernidade ao correr de todo o século XX, e também de diversas futurópolis, como a sinistra Los Angeles de

Blade runner, signo emblemático do viver persecutório na segunda metade do século. Pois a cidade vai se tornando um lugar problemático na atualidade, sobretudo as megalópoles, entre as quais São Paulo e Rio de Janeiro, no Brasil. A "poesia" do fascínio das cidades se evaporou para dar lugar à sua dificuldade de ser. Por isso, talvez, a poesia puramente verbal, literária, não tem muito o que dizer hoje, e o signo cidade se foi instalando no universo *pop* dos filmes e das canções. Mas isso é, talvez, um signo totalmente diverso. ■

NOTAS

1. "Paris: a capital do século XIX" faz parte da série de textos dedicados por Walter Benjamin ao tema "Baudelaire e Paris". As complexas relações estabelecidas por este pensador da modernidade não cabem aqui serem expostas. Em resumo, fala-se do "engenho alegórico" do poeta que fez de Paris motivo de poesia lírica. É Paris sob o "olhar do *flâneur* dentro da multidão". E esta é o véu "através do qual a cidade aparece ao *flâneur* como fantasmagoria".

2. PERLOFF, Marjorie. Violência e Precisão: o manifesto como forma de arte. In: *O Momento Futurista*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993.

3. PERLOFF, Marjorie. Ezra Pound e "A tradição da prosa em verso". Ibidem.

4. Em Paris: a capital do século XIX.

Octavio Paz

HABLO DE LA CIUDAD

novedad de hoy y ruina de pasado mañana, enterrada

y resucitada cada día,

convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines,

teatros, bares, hoteles, palomares,

catacumbas,

la ciudad enorme que cabe en un cuarto de tres

metros cuadrados inacabable como una galaxia,

la ciudad que nos sueña a todos y que todos

hacemos y deshacemos y rehacemos mientras soñamos,

la ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesara

mientras la soñamos,

la ciudad que despierta cada cien años y se mira en el

espejo de una palabra y no se reconoce y otra vez se echa

a dormir,

la ciudad que brota de los párpados de la mujer que

duerme a mi lado y se convierte,

con sus monumentos y sus estatuas, sus historias

y sus leyendas,

en um manantial hecho de muchos ojos y cada

ojo refleja el mismo paisaje detenido,

antes de las escuelas y las prisiones, los alfabetos

y los números, el altar y la ley:

el río que es cuatro ríos, el huerto, el árbol, la

Varona y el Varón vestidos de viento

- volver, volver, ser otra vez arcilla, bañarse en

esa luz, dormir bajo esas luminarias,

flotar sobre las aguas del tiempo como la hoja

llameante del arce que arrastra la corriente,

volver, ¿estamos dormidos o despiertos?, estamos,

nada más estamos, amanece, es temprano,

estamos en la ciudad, no podemos salir de ella

sin caer en otra, idéntica aunque sea distinta,

hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria

hecha de dos palabras: los otros,

y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de

un nosotros, un yo a la deriva,

Glauco Campello

Arquiteto. Trabalhou com Oscar Niemeyer na construção de Brasília e foi seu colaborador no projeto da Sede Mondadori, em Milão, onde morou de 1972 a 1975. Autor de obras arquitetônicas no Brasil e na Itália. Professor titular da Universidade de Brasília. Presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Heloisa Buarque de Hollanda

Ensaísta, professora de crítica da cultura, coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ e diretora da Editora da UFRJ. Entre seus livros publicados estão: *Impressões de viagem, Cultura e participação nos anos 60, Patrulhas ideológicas, Pós-modernismo e política* e *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.*

Hélio Oiticica

Artista plástico, aluno de Ivan Serpa e integrante do Grupo Frente (55/56), participou do grupo neoconcreto. Desde *Relevos Espaciais, Penetráveis, Bólidos e Parangolés*, Hélio tornou-se uma das principais figuras das artes plásticas brasileiras.

Michel de Certeau

Historiador, dedicou-se à epistemologia da historiografia, à história das idéias e à Antropologia cultural. Foi diretor de pesquisas da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. É autor de obras como *A escrito da história, La fable mystique, L'invention du quotien.*

Andreas Huyssen

Filósofo e crítico da cultura da geração pós-Frankfurt e professor na Columbia University. Autor de vários ensaios publicados em revistas especializadas, publicou o livro After the great divide; está lançando *Twilight Zone*. Em português, o ensaio "Mapeando o pós-moderno" foi publicado no livro Pós-modernismo e política, organizado por Heloisa B. de Hollanda.

Beatriz Resende

Professora da Faculdade de Letras e pesquisadora do Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos — CIEC/UFRJ. Publicou em livros e revistas vários ensaios sobre literatura, crônica e cidade. Publicou em 1992 o livro *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos* e foi curadora da exposição Cronistas do Rio em 1994 no Centro Cultural Banco do Brasil.

Rafael Argullol

Professor titular de Estética na Universidade de Barcelona. Autor de livros de poemas com títulos pouco óbvios como *Distúrbios do conhecimento e Duelo no vale da morte*, de romances, entre eles o premiado *A razão do mal*. É também autor de ensaios — *O herói e o único, O cansaço do Ocidente* (com Eugênio Trias) — e, finalmente, do texto de leitura plural que se apresenta como uma trajetória narrativa e uma introspecção filosófica intitulado *O fim do mundo como obra de arte*. Nenhuma de suas obras foi ainda publicada no Brasil.

James Clifford

Antropólogo, professor e diretor do Center for Culture Studies da Universidade da Califórnia em Santa Cruz. Entre seus inúmeros livros figuram *Traveling Theories, Traveling Theorists, Writing Culture: the poetics and politics of ethnography* e *The Predicament of Culture: twentieth cultures ethnography, literature and art*.

Lúcio Costa

Arquiteto. Sua ação foi fundamental para o aparecimento da arquitetura moderna brasileira. Autor do Plano Piloto de Brasília e de obras arquitetônicas como o Parque Guinle, de 1948, passando pelo Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova Iorque, foi nomeado, em 1931, diretor da Escola Nacional de Belas-Artes.

Nestor García Canclini

Professor titular da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Autônoma do México e da Universidade de La Plata em Buenos Aires; autor do premiado livro *Culturas híbridas y Estratégias para entrar y salir de la modernidad* e *Las culturas populares en el capitalismo*.

Oscar Niemeyer

Arquiteto. Fez parte, em 1936, da equipe que projetou o Ministério da Educação e Saúde e em 1939, junto com Lúcio Costa, o Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova Iorque. Na Pampulha de 1942 revelou-se um dos artistas mais extraordinários de nosso país. É autor de uma extensa obra, abrangendo todos os tipos de programas e construções, no Brasil e no exterior. Seu trabalho é internacionalmente reconhecido como um dos pontos altos da arquitetura moderna.

Lina Bo Bardi

Arquiteta e professora de arquitetura da USP. A residência denominada Casa de Vidro, que projetou e construiu para viver nas colinas do Morumbi, o edifício do MASP na avenida Paulista em São Paulo, a organização dos museus de Arte Moderna e de Arte Popular com a restauração do Solar do Unhão, da mesma forma que a participação em movimentos vanguardistas com Pierre Verger, Glauber Rocha e José Celso Martinez Corrêa em Salvador, e a edição da revista *HABITAT*, constituem seus trabalhos mais importantes até 1970. Um de seus últimos projetos foi a restauração do Palácio das Indústrias, atual sede da Prefeitura de São Paulo.

Roberto Marinho de Azevedo

Jornalista e escritor, colaborou no *Jornal do Brasil* e *Última Hora* como articulista político e correspondente internacional. Crítico de arte da revista *Veja*, membro do Conselho Estadual de Tombamento, assina com pseudônimo uma coluna do *JB*. É autor dos livros de poesia *As trufas podres, Cruzeiro turístico*, Poemas de amor venal, e da 'novela ortopédica' *Aos pés de Hibérnia ou a Cruel cinderela*.

Michel Foucault

Filósofo, professor do Collège de France, pensador mais instigante e heterodoxo do século. Entre a filosofia, a história e as ciências humanas, construiu um novo território para o pensamento contemporâneo. Entre suas principais obras estão a *História da loucura na idade clássica, As palavras e as coisas, Arqueologia do saber, Vigiar e punir, História da sexualidade.*

Cristiano Mascaro

Arquiteto e fotógrafo, iniciou sua carreira profissional como repórter fotográfico da revista *Veja*, onde realizou reportagens no Brasil e no exterior. Durante 14 anos, de 1974 a 1988, dirigiu o Laboratório de Recursos Audio-Visuais da FAU/USP. Em 1985 venceu o Concurso Eugène Atget, patrocinado pela Prefeitura de Paris; em 1990 obteve a Bolsa Vitae de Artes e em 1992 foi ganhador do Prêmio Abril na categoria Ensaio.

Lena Bergstein

Artista plástica que explora em seu trabalho as relações entre arte e literatura, arte e arquitetura, imagem e texto. Principais exposições: TENDA, TELA e TEXTO, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, março de 1992; KHORA, painel de concreto, edifício DORCHESTER GATE, Praça da República, SP. Publicou *Um texto fora do lugar, Margem com limite rasurado* e *A paixão de ser outro.*

Beatriz Sarlo

Ensaísta, professora da Universidade de Buenos Aires e diretora da revista Punto de Vista. Beatriz Sarlo é autora de *Modernidad periférica, Império de los sentimentos* e *La imaginación técnica.*

Rubens Gerchman

Artista plástico, membro fundador do Museu Imaginário Latino-Americano de Nova Iorque. Transformou o antigo Instituto de Belas Artes em Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Realizou inúmeras exposições, entre elas um dos marcos do Movimento Tropicalista — Nova objetividade, onde apresentou o famoso Lindonéia.

Wim Wenders

Cineasta. Foi crítico de cinema entre 1967 e 1970, época em que fez seu primeiro longa-metragem de ficção, *Summer in the city*. Vários filmes de Wenders foram premiados, entre eles se destacando: *Asas do desejo* (Prêmio de direção em Cannes e Deutschen Filmpress in Gold — Alemanha), *Paris, Texas* (Palma de Ouro em Cannes), *l'Etat des Choses* (Leão de Ouro em Veneza).

Antonio Arantes

Antropólogo, professor da UNICAMP. Arantes tem se dedicado ao estudo das questões e dos discursos do Patrimônio e da cidade. Publicou os livros *Cultura Popular, O trabalho e o fala, Produzindo o passado, Antropólogos, Desenvolvimento e direitos humanos: a responsabilidade do antropálogo, Guia de la antropologia en Americo Latina.* Publicou ainda diversos ensaios e artigos.

Arthur Omar

Cineasta. Sua obra também inclui fotografia, poesia, música, vídeo e desenho. Autor do longa-metragem *Triste Trópico* e dos curtas-metragem *O Inspetor, O Som* e *Ressurreição*. Viajou para o Chile com o cineasta Raul Ruiz, onde produziu o vídeo a quatro mãos *O livro de Raul*, investigação livre em torno dos 100 anos do cinema latino-americano. Atualmente realiza para a televisão alemã o projeto Dreams & Ghosts Stories, sobre o imaginário das cidades e a cultura negra.

Italo Campofiorito

Arquiteto e urbanista, foi presidente da Fundação Nacional Pró Memória e secretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Entre seus inúmeros projetos estão o Plano de Reestruturação Urbana de Cochabamba, na Bolívia, e o planejamento físico-territorial de Paracambi, em Angra dos Reis. É secretário da Cultura de Niterói.

Beatriz Jaguaribe

Professora de literatura comparada e teoria da comunicação na Escola de Comunicação da UFRJ. Defendeu, na Universidade de Standford, a tese Romance totalizador: quatro estudos latino-americanos, na qual relizou um estudo sobre Alejo Carpentier. Organizou com Nízia Villaça o livro *Rio de Janeiro cartografias simbólicas*.

Alejo Carpentier

Jornalista e escritor. Foi diretor da Editora Nacional de Cuba e ministro conselheiro junto à embaixada cubana em Paris. Autor de vasta obra da qual sobressaem *El reino de este mundo, Los pasos perdidos, Guerra del tiempo, El siglo de las luces, El recurso al método, Concreto barroco, La consagración de la primavera, El arfa y la sombra* e *La música en Cuba*.

Ariano Suassuna

Dramaturgo e escritor. Autor de várias peças, entre elas *Auto da compadecida, A santa e a porca, O rico avarento, A pena e a lei, Farsa da boa preguiça, O casamento suspeitoso*. Como romancista, é consagrado com *A pedra do reino*. É membro da Academia Brasileira de Letras.

Hugo Achugar

Poeta, professor de teoria da literatura na Universidade de Montevidéu. Autor de inúmeros artigos sobre culturas transnacionais e de livros de poesia e ensaio, entre eles *La balsa de la medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay* e *Biblioteca en ruínas: reflexiones culturales desde la periferia*.

Sebastião Ushoa Leite

Poeta, ensaísta e tradutor, publicou vários livros de poesia como *Dez sonetos sem matéria, Antilogia, Isso não é aquilo, Obra em dobras, A uma incógnita* e *A ficção vida*. Escreveu os ensaios *Participação da palavra poética, Crítica clandestina* e *A interpretação*, na área de ensaio. Traduziu Lewis Carroll — *Aventuras de Alice e outros textos, Canções da forca* de Christian Morgenstern e *Crônicas italianas*, de Stendhal.

Octavio Paz

Poeta e escritor, um dos nomes mais significativos da literatura hispano-americana e seu mais importante poeta crítico. Entre suas principais obras constam *Liberdad bajo palavra* e *Salamandra*, além de ensaios como *Labirinto de la soledad, Los hijos del limo, Postado, Corriente Alterna* e *El signo y el garabato*.

Luiz Roberto do Nascimento e Silva

Advogado, poeta, cronista e professor. Publicou *O segredo da lua quem sabe é o clarão do sol* e *Arco da manhã*, ambos livros de poesia. Participou, também, das antologias poéticas *Águas emendadas* e *Antologia da nova poesia brasileira*. É Ministro da Cultura.

CRÉDITOS

Pág. 34, de *Domus*, nº 679, jan. 1987. Foto Mário Carrieri.

Págs.4, 14 e 17, de *Georgia O'Keeffe, art and letters*, National Galery, 1987.

Págs.20, 22, 23, 25, 26, 28 e 30, Saul Steinberg, de *The passport*. Random House, 1979.

Págs. 58 e 62, de *A pictorial history of science fiction*, Hamlyn, 1976.

Pág.63, de *L'âme au corps*, Gallimard, 1993.

Págs. 90 e 91, reprodução de João Carlos Horta.

Pág. 94, de *Connaissance des arts*, maio, 1974.

Págs. 116 e 121, reproduções de Mário de Oliveira.

Págs. 126, 127, 128 e 129, de *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

Págs. 130, 131, 132, 134, 1345 e 136, fotos Roberto Marinho de Azevedo.

Págs. 138 e 143, de *L'Illustrazione Italiana*, nº 17, jun. 1984.

Págs. 180, 183, 184, 185, 186 e 189, reproduções de João Carlos Horta.

Págs. 190,195, 197 e 199, fotos M. L. Martinelli.

Pág. 214, reprodução de Jean-Claude Planchet.

Págs.238 e 248, fotos Roberto Segre.

Pág. 270, imagem digitalizada a partir de foto de David Welna.

Pág. 282, de *Archades, The history of a building type*. MIT Press, 1983. Reprodução de João Carlos Horta.

Capa, Giorgio de Chirico, Cidade metafísica, óleo sobre tela,1914-16.

Nº 23
1994

Revista do Patrimônio

Histórico e Artístico Nacional

Cidade

Neste número:

Alejo Carpentier
Andreas Huyssen
Antonio Arantes
Ariano Suassuna
Arthur Omar
Beatriz Jaguaribe
Beatriz Resende
Beatriz Sarlo
Cristiano Mascaro
Glauco Campello
Hélio Oiticica
Heloisa Buarque de Hollanda
Hugo Achugar
Ítalo Campofiorito
James Clifford
Lena Bergstein
Lina Bo Bardi
Luis Roberto do Nascimento e Silva
Lucio Costa
Michel de Certeau
Michel Foucault
Néstor Garcia Canclini
Octavio Paz
Oscar Niemeyer
Rafael Arguillol
Roberto Marinho de Azevedo
Rubens Gerchman
Sebastião Uchoa Leite
Wim Wenders

ISSN 0102-2571