

**Gabriel Botelho Neves da Rosa**

**ARQUITETURA COMO ESPETÁCULO**

**Niterói**

**2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Gabriel Botelho Neves da Rosa**

**ARQUITETURA COMO ESPETÁCULO**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, para obtenção do título de Mestre.**

**Orientador:** Prof. Eduardo Mendes de Vasconcellos, Dr.

**Niterói**

**2008**

**Ficha elaborada pela Biblioteca de Arquitetura e Urbanismo – BAU / UFF**

R788 Rosa, Gabriel Botelho Neves  
Arquitetura como espetáculo / Gabriel Botelho Neves da Rosa. –  
Niterói: [s.n.], 2008.  
105f.

Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) -  
Universidade Federal Fluminense, 2008.

Orientador: Professor: Eduardo Mendes de Vasconcellos.

1. Arquitetura. 2. Arquitetura moderna. 3. Pós-modernismo. 4.  
Urbanismo. I. Vasconcellos, Eduardo Mendes de. II. Título.

CDD 720

# **ARQUITETURA COMO ESPETÁCULO**

## **DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Gabriel Botelho Neves da Rosa**

Banca Examinadora:

---

1º Membro Titular: Prof. Orientador Eduardo Mendes de Vasconcellos, Dr.

---

2º Membro Titular: Prof. Sônia Maria Taddei Ferraz, Dra.

---

3º Membro Titular: Prof. Maria Clara Amado Martins, Dra.

Niterói,                      de    de 2008.

**UFF – Universidade Federal Fluminense**

**Niterói - 2008**

## RESUMO

De um lugar de convívio e enfrentamento das diferenças, as cidades contemporâneas foram transformadas em espaços artificiais de uma vida pública dirigida, gigantescos cenários de formas arquitetônicas e imagens publicitárias que celebram, com entusiasmo, a estetização do heterogêneo, a valorização da aparência e a glorificação do simbólico em uma espécie de teatralização da vida cotidiana. Fruto do entendimento de que a arquitetura tem direta e fundamental influência nas transformações pelas quais o mundo, e mais especificamente as cidades, foram submetidas ao longo do século XX, este trabalho pode ser resumido como uma breve análise da produção da arquitetura como um espetáculo programado de isolamento, controle e fragmentação sociais, construído com o intuito de impedir a comunicação, neutralizar os conflitos e direcionar toda a vida humana à lógica da passividade e da contemplação, da produção e do consumo alienados de mercadorias e imagens esvaziadas de significado. Esta análise foi realizada a partir da consciência de que o espetáculo não se trata de um fenômeno fundamentalmente contemporâneo e que, guardadas as devidas proporções, toda a arquitetura produzida desde as vanguardas do movimento moderno até o pós-modernismo mais caricato e historicista, além de não realizar oposição uma à outra – no que diz respeito à produção da *Arquitetura como Espetáculo* – se complementa. Desse modo, o trabalho foi construído a partir de uma clara definição de *O Conceito de Espetáculo*, Capítulo 2; para que em seguida fossem apresentadas, de forma concisa e objetiva, as características intrínsecas ao espetáculo em três momentos históricos distintos da produção arquitetônica do século XX, ou seja, a *Arquitetura como Espetáculo No movimento moderno*, Capítulo 3.1; *Nos regimes totalitários*, Capítulo 3.2; e *No pós-modernismo*, Capítulo 3.3. Nos Capítulos 4 e 5, respectivamente, foram dispostas as *Considerações Finais* e as *Referências Bibliográficas*.

**Palavras-Chave:** arquitetura, cidades, espetáculo, imagens, aparência, vida cotidiana, século XX, controle, fragmentação, passividade, contemplação, alienação, produção, consumo, mercadoria, movimento moderno, regimes totalitários, pós-modernismo.

## ABSTRACT

From a place of socialization and facing differences, the contemporary cities turned into artificial spaces of a controlled public life, gigantic sceneries of architectural forms and publicity images who celebrate, with enthusiasm, the attribution of aesthetic value to the heterogeneous, the great importance of the appearance and the glorification of the symbolic in a sort of daily life's dramatization. Understanding that architecture had direct and fundamental influence in the transformations that the world, and more specifically the cities, were subjected along the 20<sup>th</sup> Century, this work can be summarized as a short analysis of the architectural production as a social isolation, control and fragmentation planned spectacle, built with the intention of obstructing the communication, neutralizing the conflicts and leading human life to the logic of passivity and contemplation, of alienated production and consumption of goods and meaningless images. This analysis was carried out with the comprehension that the spectacle is not treated as a fundamentally contemporary phenomenon and that all architecture produced from modern movement's vanguard up to postmodernism, besides not carrying out opposition – concerning to the “Architecture of the Spectacle” – complement themselves. This way, this work was built from a clear definition of *The Concept of Spectacle*, Chapter 2; followed by a concise and objective presentation of its intrinsic characteristics, pointing three different historical moments of the 20<sup>th</sup> Century's architectural production, which are *Architecture as Spectacle in Modern Movement*, Chapter 3.1; *In the totalitarian regimes*, Chapter 3.2; and *In Post-modernism*, Chapter 3.3. *Final Considerations* and *Bibliographical References* can be found in Chapters 4 and 5.

**Keywords:** architecture, cities, spectacle, images, appearance, daily life, 20<sup>th</sup> Century, control, fragmentation, passivity, contemplation, alienation, production, consumption, commodity, modern movement, totalitarian regimes, post-modernism.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>06</b>
<b>2. O CONCEITO DE ESPETÁCULO.....</b>	<b>09</b>
<b>3. ARQUITETURA COMO ESPETÁCULO .....</b>	<b>24</b>
3.1 NO MOVIMENTO MODERNO.....	25
3.2 NOS REGIMES TOTALITÁRIOS.....	53
3.3 NO PÓS-MODERNISMO.....	72
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>102</b>
<b>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>104</b>

## 1 Introdução

De um lugar de convívio e enfrentamento das diferenças, as cidades contemporâneas foram transformadas em *ciudades-espetáculo*<sup>1</sup>, espaços artificiais de uma vida pública dirigida onde cada cidadão deve cumprir seu papel de espectador de forma passiva, obediente e resignada. Um lugar onde cultura e economia estão de tal modo interligados que já não se pode mais distinguir o planejador do empresário, os espaços de cultura e educação dos templos de consumo e entretenimento, um lugar onde as relações sociais já não são mediadas apenas pelas coisas, como no fetichismo da mercadoria, mas diretamente por imagens publicitárias e formas arquitetônicas que celebram, com entusiasmo, a estetização do heterogêneo, a valorização da aparência e a glorificação do simbólico em uma espécie de teatralização da vida cotidiana.

Fruto do entendimento de que a arquitetura<sup>2</sup> tem direta e fundamental influência nas transformações pelas quais o mundo, e mais especificamente as cidades, foram submetidas ao longo do século XX, este trabalho tem por objetivo realizar uma breve análise da produção da *Arquitetura como Espetáculo*, como um instrumento de isolamento e fragmentação sociais, construído com o intuito de impedir a comunicação, neutralizar os conflitos e direcionar toda a vida humana à lógica da produção e do consumo alienados de mercadorias e imagens; assim como analisar a construção da arquitetura como ficção, como simulacro, realidade encenada e programada de controle e manipulação, responsável por dissipar a memória coletiva e ocultar a história para, finalmente, controlar todos os aspectos da vida em sociedade.

Importante frisar que esta análise foi pautada a partir da consciência de que o *espetáculo* não se trata de um fenômeno fundamentalmente contemporâneo e que, guardadas as devidas proporções, toda a arquitetura produzida desde as vanguardas do movimento moderno até o pós-modernismo mais caricato e historicista, além de não

---

<sup>1</sup> Sánchez (2003: 490) aponta um conjunto de processos associados à transformação da cidade em espetáculo: “a construção mítica da imagem dos líderes urbanos, o encontro entre cultura e economia, a instrumentalização da arquitetura e do urbanismo nas práticas espaciais contemporâneas, a “gentrificação” como parte da agenda social da renovação urbana, a captura do multiculturalismo como tema domesticado e, finalmente, a utilização dos grandes eventos como metáforas poderosas das cidades empenhadas em vencer”.

<sup>2</sup> Ao tratar de arquitetura não me refiro somente ao objeto arquitetônico em sua menor escala, mas à cidade como um todo, enfim, à arquitetura da cidade.

realizar oposição uma à outra – no que diz respeito à produção da *Arquitetura como Espetáculo* – se complementa.

Desse modo, o trabalho foi construído a partir de uma clara definição de *O Conceito de Espetáculo*, Capítulo 2; que pode aqui ser brevemente resumido como uma forma de sociedade fragmentada, estruturada sob o princípio da não-participação, da alienação e da passividade do indivíduo diante da vida, uma sociedade que através do consumo de massa, do trabalho-assalariado e da distribuição maciça de imagens esvaziadas de significado, busca confundir a realidade em uma ficção, dissipando a memória coletiva, fazendo sumir o conhecimento histórico geral e, por fim, exercendo um total controle sobre o mundo e as relações humanas.

Em seguida, no Capítulo 3, foram apresentadas, de forma concisa e objetiva, as características intrínsecas ao espetáculo em três momentos históricos distintos da produção arquitetônica do século XX, ou seja, a *Arquitetura como Espetáculo*:

- *No movimento moderno*, Capítulo 3.1, uma arquitetura construída a partir do rompimento com a tradição e com a história e a defesa da tábula rasa, da simplificação e da *standartização* e, conseqüentemente, em favor de um sistema econômico baseado na produção industrial e na divisão social do trabalho; uma arquitetura defensora de um urbanismo mono-funcional, responsável por definir a cidade como um utensílio e por transformar o automóvel em vedete de um planejamento urbano fragmentador e controlador.
- *Nos Regimes Totalitários*, Capítulo 3.2, por meio da construção de uma arquitetura classicista, monumental e palaciana, esvaziada de conteúdo crítico e projetada a partir da necessidade de se controlar cada aspecto da vida cotidiana; da utilização da arquitetura como símbolo e referência de um poder absoluto, instrumento de dominação e veículo de propaganda ideológica de um novo tempo, de uma nova realidade construída como uma obra de arte total.
- *No Pós-Modernismo*, Capítulo 3.3, pela concepção de uma arquitetura apoiada em um discurso “modesto” de revitalização e flexibilização, de valorização do heterogêneo e da diversidade cultural, ao mesmo tempo em que se concretizava

uma arquitetura eminentemente simbólica, hedonista, comercial e publicitária, responsável por intensificar contrastes sociais, viabilizar a mercantilização do espaço urbano e administrar a consciência individual e os valores culturais como um espetáculo programado de dominação e alienação, consagrando definitivamente a arquitetura como simples mercadoria, imagem esvaziada de significado.

No quarto e quinto capítulos, respectivamente, foram dispostas as considerações finais e as referências bibliográficas. Vale ressaltar que não se buscou com esse trabalho apontar soluções pretensiosas (ou despreziosas) sobre os dilemas do mundo, da arquitetura ou das cidades, mas sim, de forma séria e sem compromissos com essa ou aquela corrente arquitetônica, compreender um pouco mais sobre os processos históricos que determinaram a produção contemporânea do espaço e a sociabilidade das grandes cidades.

## 2 O Conceito de Espetáculo

E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a ilusão é sagrada, e a verdade é profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado<sup>1</sup>.

Alusões ao espetáculo como simples onipresença dos meios de comunicação de massa na vida das pessoas e no cotidiano das grandes cidades tornou-se prática corriqueira, simplificação percebida nas mais despreziosas conversas de bar até nos mais respeitados debates acadêmicos. Mas seria essa a essência do espetáculo, ou somente sua manifestação mais superficial?

Em 1967, Guy Debord (1931-1994), líder e fundador da Internacional Situacionista – IS, um dos movimentos mais radicais entre as vanguardas artístico-políticas européias do pós-guerra, publicou sua obra mais emblemática: *A Sociedade do Espetáculo*<sup>2</sup>. Em seu livro, Debord apresenta o espetáculo como uma forma de sociedade fragmentada, estruturada sob o princípio da não-participação, da alienação<sup>3</sup> e da passividade do indivíduo diante da vida.

É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não participação<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> FEUERBACH., “Prefácio da segunda edição de “A essência do cristianismo”. Apud: DEBORD, Guy., “A Sociedade do Espetáculo”, Rio de Janeiro: Contra Ponto, 1997.

<sup>2</sup> “Em 1967, eu quis que a Internacional Situacionista tivesse um livro de teoria. Naquele momento, a IS era o grupo extremista que mais contribuía para levar a contestação revolucionária à sociedade moderna. Era difícil perceber que esse grupo, que já havia imposto sua vitória no terreno da crítica teórica e havia prosseguido com habilidade na agitação prática, aproximava-se do ponto culminante de sua ação histórica. Era pois importante que tal livro estivesse presente nos acontecimentos que logo sobreviriam, e que os transmitisse depois à vasta seqüência subversiva a que estavam dando início” (DEBORD, 1999: 149-150).

<sup>3</sup> Para Marx, o conceito de alienação advém de um processo de empobrecimento e fragmentação da experiência humana relacionada à divisão do trabalho, das relações de propriedade privada e da racionalidade econômica. “A crítica da alienação suporia a desvirtuação histórica do proletariado como consciência absoluta e sujeito da história. Do mesmo modo, a superação da alienação coincidiria com a constituição acabada de um sujeito histórico consciente e autoprodutor” (SUBIRATS, 1989: 20).

<sup>4</sup> DEBORD, Guy., “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”. In: JACQUES, Paola Berenstein, organização., “Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista”, Rio de Janeiro: Casa as Palavra, 2003, pág. 57.



Figura 1 – “A não-participação, princípio característico do Espetáculo” – Fonte: [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)

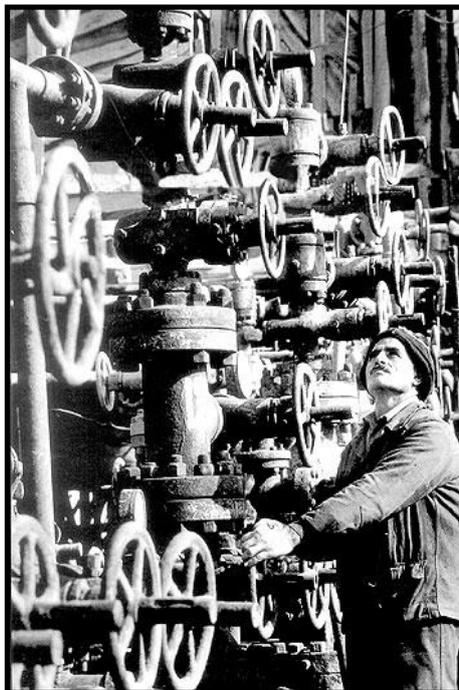
O espetáculo de que fala Debord de modo algum deve ser entendido como um simples conjunto de imagens que invade a sociedade através dos meios de comunicação de massa, sejam eles jornais, revistas, televisão ou internet, mas como um desdobramento daquilo que Lukács denominou reificação<sup>5</sup>, ou seja, o pleno domínio da economia de mercado sobre as relações humanas, a hierarquização da produção de mercadorias por seu valor econômico e não por sua utilidade, e a sujeição de toda a vida em sociedade à lógica do trabalho-assalariado.



Figura 2 – “Pleno domínio da economia de mercado” – Fonte: [www.unicamp.br](http://www.unicamp.br)

<sup>5</sup> Do latim, “res” é igual a “coisa”, desse modo, “reificação” pode ser entendido como “coisificação”.

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha (DEBORD, 1997: Tese nº 06).



**Figura 3 – “Sujeição da vida à lógica do trabalho-assalariado” – Fonte: [www.mbzponton.org](http://www.mbzponton.org)**

Mas diferente da tradicional sociedade de consumo capitalista, a sociedade do espetáculo<sup>6</sup> apresenta um novo agravante: nela, as relações entre os homens já não são mediadas apenas pelas coisas, como no fetichismo da mercadoria<sup>7</sup>, mas diretamente pelas imagens.

---

<sup>6</sup> Em *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, de 1988, Debord data mais precisamente o surgimento dessa sociedade na seguinte passagem: “Nem por isso a sociedade do espetáculo esmoreceu em sua caminhada. Caminhada rápida, pois, em 1967, não tinha mais que quarenta anos, muito bem aproveitados” (DEBORD: 1997: 168-169).

<sup>7</sup> “A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtores do seu próprio trabalho. Através dessa dissimulação, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sociais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos. (...) Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. (...) Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias” (MARX, 1982: 81).

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (DEBORD, 1997: Tese nº 04).

A partir dessa máxima apresentado por Debord, torna-se de fundamental importância a compreensão dos significados da palavra imagem para um melhor entendimento do conceito de espetáculo. Imagem remete originalmente ao vocábulo grego *eídolon*, sendo três as possíveis definições apresentadas por Eduardo Subirats em seu livro *A cultura como espetáculo*: a primeira definição, como dito anteriormente, é a de imagem, a representação de algo; a segunda, a réplica, o simulacro<sup>8</sup>; e a terceira, “*a pretensão ilusionista que confunde a réplica ou o simulacro do mundo em sua realidade e converte essa mesma realidade na ficção de um espetáculo, na irrealidade da experiência e da vida*” (SUBIRATS, 1989: 59). Subirats utilizou-se do mito platônico da caverna para ilustrar essa terceira e última definição:

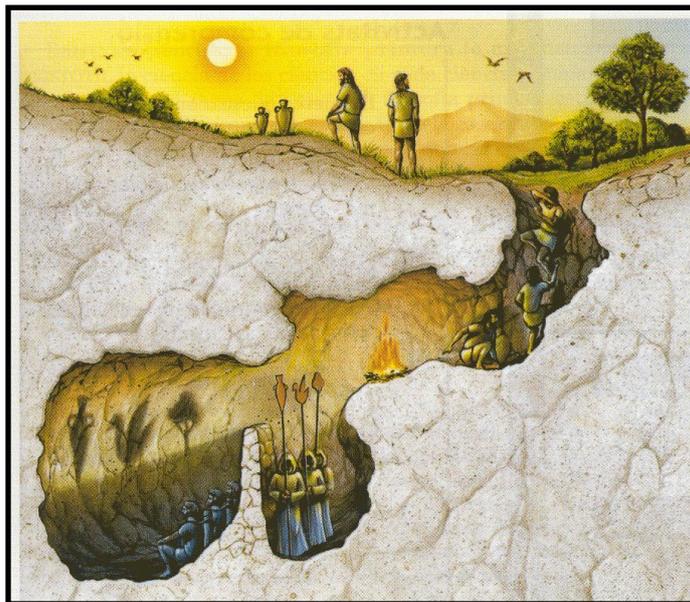


Figura 4 – “O mito platônico da caverna” – Fonte: [www.filosofartecultura.blogspot.com](http://www.filosofartecultura.blogspot.com)

No fundo da gruta existe, de acordo com a descrição platônica, uma comunidade de homens acorrentados. Eles se acham submetidos a seu trabalho de escravos. Todavia, às suas costas ergue-se um muro alto, que os separa da única saída da caverna. Reinam as trevas e tudo faz imaginar uma existência imersa na mais desesperante miséria. Não obstante, detrás do muro tem lugar

<sup>8</sup> “O simulacro é a representação do mundo tornado mundo como vontade, como ser em e para si, como unidade consumada do sujeito e do objeto, perfeitamente fechada e opaca à experiência” (SUBIRATS, 1989: 65). “Por ‘simulacro’ designa-se uma estado de réplica tão próxima da perfeição que a diferença entre o original e a cópia é quase impossível de ser percebida” (HARVEY, 1992: 261).

uma estranha atividade. Ali se encontram outros homens, que acenderam uma grande fogueira e parecem ter como única incumbência fazer desfilar sobre a borda do muro toda espécie de artefatos, ao mesmo tempo que emitem vozes. O resplendor do fogo lança sobre a parede do fundo da caverna as sombras daqueles objetos. Porém, os escravos estão de tal sorte acorrentados, que não podem perceber nem os homens que agem do outro lado do muro, nem os estranhos objetos que colocam sobre ele. Só vêem as sombras e ouvem as vozes da caverna. “Esses homens se parecem conosco”, afirma o filósofo. Aquelas sombras e sons espectrais, os *eídolon* ou ícones, ídolos ou representações ideológicas, seriam para os escravos, toda a realidade. No entanto, precisamente essa pretensão ontológica que o meio caverna confere à irrealidade das sombras as distingue como simulacros. Por sua vez, a irrealidade da existência humana convertida no espelho da indefinida reprodução dos simulacros se confunde com a noção de espetáculo (SUBIRATS, 1989: 60-61).

Desse modo, o espetáculo deve ser entendido como uma espécie de representação, a construção do mundo como ficção, como realidade encenada e programada de acordo com os interesses do sistema – o que pressupõe, necessariamente, *“o fim do sujeito e da história, o esvaziamento consumado da existência na ordem diferenciada da cultura, concebida como segunda natureza ou natureza programada”* (SUBIRATS, 1989: 65).

O primeiro intuito da dominação espetacular era fazer sumir o conhecimento histórico geral; e, em primeiro lugar, quase todas as informações e todos os comentários razoáveis sobre o passado recente. Uma evidência tão flagrante não precisa ser explicada. O espetáculo organiza com habilidade a ignorância do que acontece e, logo a seguir, o esquecimento do que, apesar de tudo, conseguiu ser conhecido. O mais importante é o mais oculto (DEBORD, 1997: 176-177).



**Figura 5 – “O importante é o mais oculto” (DEBORD, 1997: 177) – Fonte: [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)**

Através da ocultação da história e da dissipação da memória coletiva, o espetáculo divide e promove o isolamento, impedindo assim o diálogo, a troca de experiências, a efetiva participação social e a intervenção crítica, enfim, é “*a realização técnica do exílio*”, a “*cisão consumada no interior do homem*” (DEBORD, 1997: Tese nº 20), “*a perda da unidade no mundo*” (DEBORD, 1997: Tese nº 29).



**Figura 6 – “O fim do sujeito e da história” (SUBIRATS, 1989: 65) – Fonte: [www.alexandreorion.com](http://www.alexandreorion.com)**

Tal sociedade tem tendência a atomizar os homens em consumidores isolados, a proibir a comunicação. A vida cotidiana torna-se assim vida privada, domínio da separação e do espetáculo. (...) as cidades novas de hoje retratam claramente a tendência totalitária da organização da vida pelo capitalismo moderno: os indivíduos isolados (geralmente isolados no âmbito da célula familiar) vêm, nesse gênero de cidade, sua vida reduzida à pura trivialidade da repetição, junto com a assimilação obrigatória de um espetáculo igualmente repetitivo.<sup>9</sup>

O espetáculo é o mais avançado modelo da sociedade de controle capitalista, sua mais perfeita materialização, pois se utiliza de todos os meios para o completo estabelecimento de seus objetivos, da arte ao urbanismo, da televisão a internet, tudo é convertido em imagem com o único intuito de dividir, manipular e falsificar toda a realidade às exigências do próprio sistema espetacular.

<sup>9</sup> DEBORD, Guy., “Perspectivas de Modificações Conscientes na Vida Cotidiana”. In: JACQUES, Paola Berenstein, organização., “Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista”, Rio de Janeiro: Casa as Palavra, 2003, pág. 146-147.



Figura 7 – “Espetáculo: o mais avançado modelo de sociedade de controle” – Fonte: [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)

O espetáculo ideológico cria, para se renovar, a moda dos antagonismos inofensivos: você é contra ou a favor de Brigitte Bardot, os Rolling Stones, os carros populares, os hippies, a estatização, os espaguete, os velhos, a ONU, as minissaias, a pop art, a guerra nuclear, a carona? Não há ninguém que, numa certa hora do dia, não seja interpelado por um anúncio, uma informação, um estereótipo, e intimado a tomar partido a respeito de minúcias pré-fabricadas que cuidadosamente obstruem todas as fontes de criatividade cotidiana. Nas mãos do poder, esse fetiche gelado, as migalhas de antagonismo formam um anel magnético encarregado de desregular as bússulas individuais, de abstrair de si cada indivíduo e de desviar as linhas de força (VANEIGEM, 2002: 69).

O mundo torna-se então o mundo da passividade, da não-participação e da contemplação. No espetáculo, *“tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”* (DEBORD, 1997: Tese nº 01).

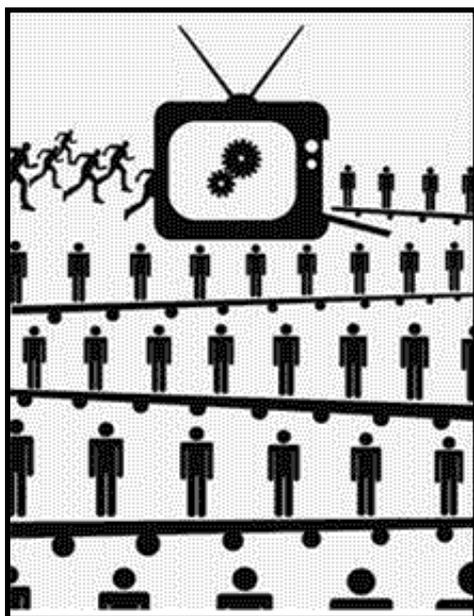


Figura 8 – “O espetáculo é a fabricação concreta da alienação” (DEBORD, 1997: Tese nº 215) – Fonte: [www.rbc.org.br](http://www.rbc.org.br)



Figura 9 — “Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997: Tese nº 01) – Fonte: [www.imagebanksearch.com](http://www.imagebanksearch.com)

O espetáculo é a ideologia por excelência, porque expõe e manifesta em sua plenitude a essência de todo o sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real. O espetáculo é, materialmente, “a expressão da separação e do afastamento entre o homem e o homem” (DEBORD, 1997: Tese nº 215).

No espetáculo, o homem de “vivenciador” e modificador direto de sua realidade, transformou-se em um mero espectador, e nesse sentido, o espetáculo é “*a fabricação concreta da alienação*” (DEBORD, 1997: Tese nº 32), a transformação do homem em uma caricatura de si mesmo, marionete de um sistema cíclico de produção e consumo de mercadorias e imagens forjadas como necessidades últimas à sua existência.

As necessidades pré-fabricadas engendram a necessidade unitária de um novo estilo de vida. A arte, essa economia da experiência vivida, foi absorvida pelo mercado. Os desejos e os sonhos trabalham para o marketing. A vida cotidiana desintegra-se em seqüências de momentos tão intercambiáveis quanto os objetos que lhes distinguem: *mixers*, aparelhos de som, anticoncepcionais, estimulantes, pílulas para dormir. Em toda parte, partículas iguais entre si se agitam na luz uniforme do poder. Igualdade? Justiça? Troca de nada, de limites e de proibições. Nada se move, somente uma sucessão de tempos mortos (VANEIGEM, 2002: 90).

A passividade contida na contemplação é o principal produto do espetáculo, pois só um indivíduo isolado pode sentir necessidade do espetáculo, e “*do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento e alienação das ‘multidões solitárias’*” (DEBORD, 1997: Tese nº 28).



Figura 10 – “Consumistas graças a Deus” – Fonte: [www.malvados.com.br](http://www.malvados.com.br)

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo

aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte (DEBORD: 1997: Tese nº 30).

Ao analisar a etimologia da palavra espetáculo, seu conceito torna-se ainda mais claro: espetáculo remete a *specere*, ou seja, “à contemplação humana, e refere-se, por conseguinte, ao caráter expositivo dessa representação, sua destinação a ser exibido e instaurado” (SUBIRATS, 1989: 59). Enfim, uma representação do real que condiciona o homem à lógica da contemplação, transformando-o em espectador passivo de sua própria existência.

A atitude que por princípio ele (o espetáculo) exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência (DEBORD, 1997: Tese nº 12).



Figura 11 – “Sorria: o Espetáculo exige a aceitação passiva como princípio” – Fonte: [www.rizoma.net](http://www.rizoma.net)

O espetáculo, reino do simulacro, “é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência” (DEBORD, 1997: Tese nº 10). Enquanto a tradicional sociedade de consumo caracterizava-se pela valorização do ter em detrimento do ser, no espetáculo substituiu-se o ter e o ser pelo parecer, ele “não diz nada além de ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’” (DEBORD, 1997: Tese nº 12). No espetáculo, “a condição ontológica do ser de uma coisa é sua transformação em imagem”, pois em seu reino, só a imagem é real, e aquilo “que não se torna espetáculo não é” (SUBIRATS, 1989: 74), está reduzido a nada, fadado ao esquecimento, a inexistência.

Por esse movimento essencial do espetáculo, que consiste em retomar nele tudo o que existia na atividade humana em estado fluido, para possuí-lo em estado coagulado, como coisas que se tornaram o valor exclusivo em virtude da formulação pelo avesso do valor vivido, é que reconhecemos nossa velha inimiga, a qual sabe tão bem, à primeira vista, mostrar-se como algo trivial e fácil de compreender, mesmo sendo tão complexa e cheia de sutilezas metafísicas, a mercadoria (DEBORD, 1997: Tese nº 35).

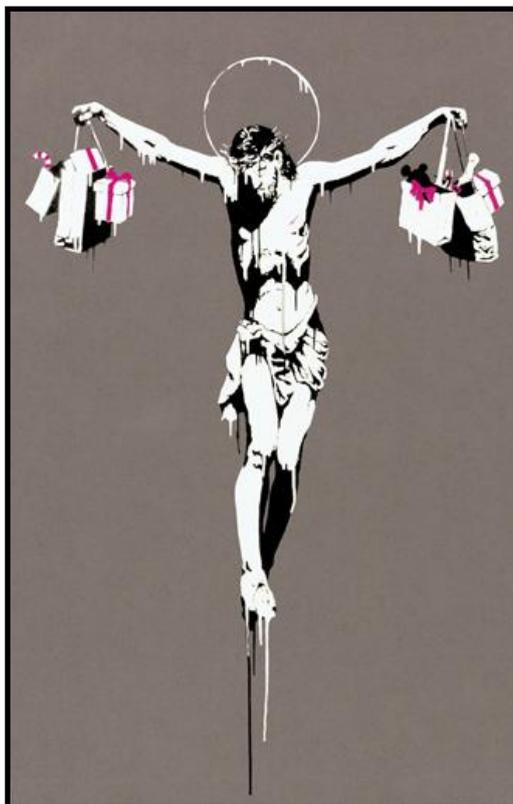


Figura 12 – “No espetáculo a mercadoria domina tudo o que é vivido” – Fonte: [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)

No espetáculo, a mercadoria domina tudo o que é vivido, “*ocupou totalmente a vida social*” (DEBORD, 1997: Tese nº 42), o mundo do espetáculo é o mundo da mercadoria, onde “*o consumo alienado torna-se para as massas um dever suplementar à produção alienada*” (DEBORD, 1997: Tese nº 42).



Figura 13 – “Compre: o mantra do espetáculo” – Fonte: [www.malvados.com.br](http://www.malvados.com.br)

O espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é que a economia desenvolvendo-se por si mesma. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores (DEBORD, 1997: Tese nº 16).



Figura 14 – “Charles Chaplin no filme Tempos Modernos” – Fonte: [www.images.greencine.com](http://www.images.greencine.com)

O espetáculo é um sistema de poder e controle social onde a economia política, a institucionalização da divisão social do trabalho e o conseqüente afastamento do trabalhador do que ele produz são partes fundamentais de seu processo de dominação. “*O homem separado de seu produto produz, cada vez mais e com mais força, todos os detalhes de seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida*” (DEBORD, 1997: Tese nº 33).



Figura 15 – Fábrica chinesa – “A vitória do sistema econômico da separação é a proletarianização do mundo” (DEBORD, 1997: Tese nº 26) – Fonte: [www.blog.uncovering.org](http://www.blog.uncovering.org)

O espetáculo (...) é o poder separado desenvolvendo-se em si mesmo, no crescimento da produtividade por meio do refinamento incessante da divisão do trabalho em gestos parcelares, dominados pelo movimento independente das máquinas; e trabalhando para um mercado cada vez mais ampliado. Toda comunidade e todo o senso crítico dissolveram-se ao longo desse movimento, no qual as forças que conseguiram crescer ao se separar ainda não se encontraram (DEBORD, 1997: Tese nº 18).

Em 1967, Debord (1997: 172) distinguia dois tipos de espetáculo: o *difundido* e o *concentrado*. O *difundido*, da abundância de mercadorias e do desenvolvimento não perturbado do capitalismo moderno, representava a americanização do mundo, traduzido em uma aparente liberdade de escolha. O *concentrado*, característico dos regimes totalitários, seja nazista ou stalinista, impunha sua ideologia através de uma personalidade ditatorial.



Figura 16 – “A aceitação dócil do que existe pode juntar-se a revolta puramente espetacular: isso mostra que a própria insatisfação tornou-se mercadoria” (DEBORD, 1997: Tese nº 59) – Fonte: [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk) e [www.eskimokaka.be](http://www.eskimokaka.be)

Porém, em *Comentários Sobre a Sociedade do Espetáculo*, escrito em 1988, Debord apresentou um substituto para os dois modelos anteriores: o espetáculo *integrado*, que se caracteriza pela combinação de cinco aspectos principais: a incessante renovação tecnológica, a fusão econômico-estatal, o segredo generalizado, a mentira sem contestação e o presente perpétuo.

O movimento de inovação tecnológica, que já dura muito tempo, é constitutivo da sociedade capitalista, chamada às vezes de industrial ou pós-industrial. Mas, desde que recebeu seu mais recente impulso (logo após a Segunda Guerra Mundial), ele reforçou ainda mais a autoridade espetacular; por seu intermédio, todos se vêem inteiramente entregues ao corpo de especialistas, a seus cálculos e a seus juízos sempre satisfeitos com esses cálculos. A fusão econômica-estatal é a tendência mais manifesta do século XX; ela se tornou o motor do

desenvolvimento econômico recente. A aliança – defensiva e ofensiva – firmada entre essas duas forças, a economia e o Estado, garantiu-lhes os maiores ganhos comuns em todos os domínios (...). Os três últimos aspectos são efeitos diretos dessa dominação, em seu estágio integrado. O segredo generalizado mantém-se por trás do espetáculo, como o complemento decisivo daquilo que mostra e, se formos ao fundo das coisas, como sua mais importante operação. O fato de já não ter contestação conferiu à mentira uma nova qualidade. Ao mesmo tempo, a verdade deixou de existir quase em toda parte, ou, no melhor caso, ficou reduzida a uma hipótese que nunca poderá ser demonstrada. A mentira sem contestação consumou o desaparecimento da opinião pública, que, de início, ficara incapaz de se fazer ouvir e, logo em seguida, de ao menos se formar. (...) A construção de um presente em que a própria moda, do vestuário aos cantores, se imobilizou, que quer esquecer o passado e dá impressão de já não acreditar no futuro, foi conseguida pela circulação incessante da informação, que a cada instante retorna a uma lista bem sucinta das mesmas tolices, anunciadas com entusiasmo como novidades importantes, ao passo que só se anunciam pouquíssimo, e aos arrancos, as notícias de fato importantes, referentes ao que de fato muda. (DEBORD, 1997: 175-176).



**Figura 17 – “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997: Tese nº 34) – Fonte: [www.fcraff.com.br](http://www.fcraff.com.br)**

A compreensão do conceito espetáculo depende também da análise das relações entre os fatores tempo, história e forma de organização social. O tempo do espetáculo é o tempo da produção, “*é a abstração do tempo irreversível (...). É o tempo desvalorizado, a inversão completa do tempo como “campo de desenvolvimento humano”* (DEBORD,

1997: Tese nº 147). O espetáculo se apropriou do tempo tornando-o sua matéria-prima e convertendo-o em um tempo consumível, em um tempo pseudocíclico<sup>10</sup>.



**Figura 18 – “O tempo do espetáculo é o tempo do consumo” – Fonte: [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)**

O tempo de produção, que antes se dizia ser dinheiro, dará lugar ao tempo de consumo e de consumação; um tempo medido pelo ritmo com que os produtos são comprados, usados, jogados fora; um tempo de envelhecimento precoce (VANEIGEM, 2002: 78).

No espetáculo, “*a negação total do homem’ assumiu a totalidade da existência humana*” (DEBORD, 1997: Tese nº 43). Atingiu-se assim um estágio culminante de desumanização social, decretando-se o definitivo atestado de óbito do sujeito consciente,

<sup>10</sup> A idéia de tempo cíclico surgiu com a necessidade dos homens de se adaptarem aos condicionantes naturais: a época das colheitas, das chuvas, das secas. Com o surgimento da sociedade industrial, quando se fala de trabalho, de produção, fala-se também de um tempo absoluto, cíclico, mas quando se fala em lazer, em ócio, fala-se de um tempo relativo e pseudocíclico, que na sociedade espetacular é uma forma de mercadoria de consumo. Enfim, tentam nos convencer de que o tempo perdido de lazer é um tempo recuperável, e que o tempo perdido de produção é um tempo insubstituível.

crítico e transformador. No espetáculo, “*o ser das coisas foi suplantado pelo seu simulacro, (...) e, nessa medida, sua realidade empírica e imediata à experiência individual foi reduzida à nulidade de uma ficção – o mundo como Grande Teatro*” (SUBIRATS, 1989: 83), o mundo construído como uma obra de arte total.



Figura 19 – “O mundo construído como uma obra de arte total” – Fonte: [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)

### 3 Arquitetura como Espetáculo

O urbanismo não existe: não passa de uma “ideologia”, no sentido de Marx [ideologia como falsa consciência, que inverte ou camufla a realidade, funcionando como instrumento de dominação]. A arquitetura existe realmente tanto quanto a Coca-Cola: é uma produção envolta em ideologia, mas real, satisfazendo falsamente uma necessidade forjada; ao passo que o urbanismo é comparável ao alarido publicitário em torno da Coca-Cola, pura ideologia espetacular. O capitalismo moderno, organizado de modo a reduzir toda a vida social a espetáculo, é incapaz de oferecer um espetáculo que não seja o de nossa própria alienação. Seu sonho de urbanismo é sua obra-prima<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> VANEIGEM, Raoul, KOTANYI, Attila., “Programa elementar do bureau de urbanismo unitário”. In: JACQUES, Paola Berenstein, organização., “Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista”, Rio de Janeiro: Casa as Palavra, 2003, pág. 139.

### 3.1 No movimento moderno

O Movimento Moderno nasceu da união das vanguardas artísticas<sup>2</sup> europeias do final do século XIX e início do século XX<sup>3</sup>, partindo do pressuposto de que essas vanguardas constituíram a base ideológica de toda a produção arquitetônica modernista subsequente, faz-se necessário um maior conhecimento de suas origens e trajetórias para uma melhor compreensão de sua relação com o espetáculo.

Originalmente, o termo vanguarda designava uma estratégia militar. As vanguardas definiam uma preponderante função destrutiva: romper frentes, destroçar infra-estruturas, bater retaguardas, desarticular e inutilizar as formas de subsistência do inimigo. Esse conceito militar de vanguarda designava uma dissolução geral de tudo quanto fora sólido em proveito de um princípio arcaico de violência e poder. Seus meios eram a surpresa, a rapidez, a eficácia, a universalidade ou a economia de suas estratégias. Um carisma heróico inflamava suas aventuras de “antenas da tropa”. A destruição vanguardista expressou sempre a virtude exemplar de um originário princípio constituinte de poder (SUBIRATS, 1993: 10).

As características das vanguardas militares abrangem valores fundamentais das vanguardas artísticas: “*seu caráter destrutivo, a concepção niilista do mundo, a visão providencialista da história, a pretensão absoluta da ordem, das normas estéticas e sociais, e também do poder*” (SUBIRATS, 1993: 11), características essas, tornadas ainda mais radicais no final do século XIX, a partir do estreitamento da relação entre as vanguardas artísticas e as vanguardas políticas.

---

<sup>2</sup> “Em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de ‘modernismo’ já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura. (...) Na verdade, as únicas inovações formais depois de 1914 no mundo da vanguarda ‘estabelecida’ parecem ter sido duas: o *dadaísmo*, que se transformou ou antecipou o *surrealismo* na metade ocidental da Europa, e o construtivismo soviético na oriental. O *construtivismo*, uma excursão por esqueléticas construções tridimensionais e de preferência móveis (...) foi logo absorvido pelo estilo dominante da arquitetura e do desenho industrial, em grande parte por meio da Bauhaus.” (HOBSBAWM, 1995: 178-179).

<sup>3</sup> “É preciso levar em conta que a cultura de vanguarda recolocou em movimento, desde 1890, a teoria e a prática da arquitetura, porém, no ínterim, as condições técnicas, econômicas e sociais das quais depende o trabalho dos arquitetos modificaram-se com ainda maior rapidez, abrindo um novo e mais grave contraste entre as transformações em ato e os modelos culturais utilizados para controlá-las. (...) Esses progressos esboçam-se entre 1870 e 1895, enquanto continua a baixa dos preços, e acentua-se no final do século, quando a descoberta das minas de ouro no Transvaal abre um período de aumento de preço que, nos vinte anos de paz e estabilidade política que vão até 1914, coincide com uma excepcional prosperidade econômica” (BENEVOLO, 1998: 371-372).

Nas primeiras décadas do século XX, aquelas mesmas conotações metafísicas e histórico-filosóficas das vanguardas políticas e militares recobram no ímpeto no coração dos pioneiros da arte moderna. Cubistas e futuristas, dadaístas e construtivistas, recuperaram para o quefazer artístico aqueles mesmos valores, ao mesmo tempo ético e estratégicos, de força de choque, de destruição ou de ruptura das tradições e da memória histórica, e as características de vanguarda avançada, de poder antecipador e normativo, além de político-organizativo, a que haviam aspirado os estrategistas militares e os dirigentes políticos das revoluções industriais do início da era industrial. Em alguns casos, como nas vanguardas futuristas, essa síntese do militar, do político e do artístico sob uma só e mesma bandeira das vanguardas adquiriu uma formulação explícita, em seus manifestos e em sua atuação no cenário político, artístico e social (SUBIRATS: 1989: 51).

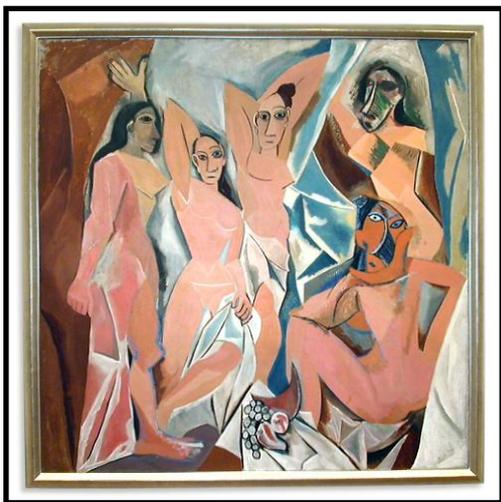


Figura 20 – Les demoiselles d'Avignon, 1907, Pablo Picasso – Fonte: [www.moma.org](http://www.moma.org)



Figura 21 – Elasticidade, 1912, Umberto Boccioni – Fonte: [www.artinthepicture.com](http://www.artinthepicture.com)

Rompendo seus vínculos com a memória e com as experiências do passado as vanguardas artísticas estavam em busca de um futuro absolutamente novo e, financiadas pelos setores mais “avançados” da burguesia da época, acabaram por realizar “*uma das funções negativas centrais do tradicional sujeito colonizador: criar um grau zero de colonização*” (SUBIRATS, 1993: 12), assumindo como princípio fundamental aquilo que Debord definiu como a primeira finalidade da dominação espetacular: “*fazer sumir o conhecimento histórico geral*” (DEBORD, 1997: 176).

A modernidade encontrou suas expressões e mitos mais completos e culminantes na arte de princípios do século XX. Em consonância com a idéia de modernidade que significava expressão do “espírito dos tempos”, setores da burguesia mais metropolitana e renovadora promoveram as técnicas das vanguardas, confiando em um progresso imediato e rápido, incentivando a ruptura das convenções em prol da originalidade. Este culto à novidade e à originalidade sustentava uma revolta contra a tradição e uma defesa da *tabula rasa* e do grau zero (MONTANER, 2001: 133).

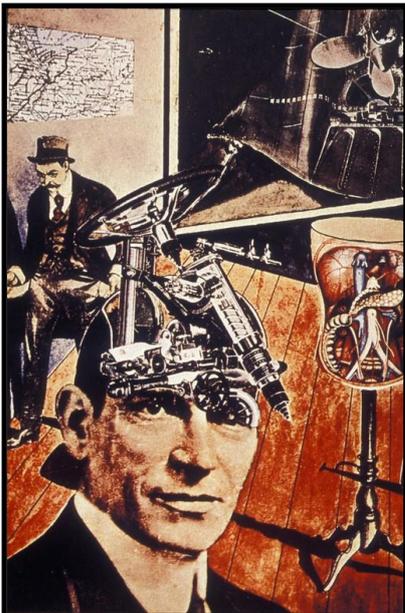


Figura 22 – Tatlin em casa, 1920,  
Raoul Hausmann – Fonte:  
www.union.edu



Figura 23 – Vence o branco com a foice vermelha,  
1919, El Lissitzky – Fonte: www.re-ric.blogspot.com

Essa postura das vanguardas artísticas não deve ser entendida como um planejamento “maquiavélico” de dominação e controle social a partir da destruição da história, até mesmo porque suas trajetórias e projetos artístico-sociais tiveram como característica intrínseca a contradição, sendo sempre marcados por “*ambigüidades e contra-sensos*” (SUBIRATS, 1993: 10), mas obviamente, devemos ressaltar que “*a reconciliação entre a arte (...) e a vida material imaginada pelas vanguardas visava a uma transformação radical da segunda*” (ARANTES, 2001: 29), ou seja, as vanguardas objetivavam uma total transformação do homem e da sociedade, e não tinham dúvidas de que essa transformação deveria ser realizada a partir de uma efetiva ruptura com a tradição – destruir o velho para se criar o novo – sendo os valores dessa nova era não mais extraídos da autoridade de uma época passada, mas do presente.

Guerra e destruição, uma concepção carismática e messiânica da tarefa do artista e o papel dirigente de uma transformação radical da sociedade, muitas vezes definida sob o signo de valores normativos universais e absolutos, evidenciam a proximidade da teoria das vanguardas em relação aos conceitos de propaganda, de conversão e de colonização (...). O culto à máquina, à força e ao dinamismo, associado à indústria, a celebração estética da velocidade, da violência da fragmentação e o choque permanente de forças do espetáculo moderno da grande cidade – que expressionistas e futuristas elevaram com romântico entusiasmo à renovada categoria do sublime, não sem introduzir, aberta ou sub-repticiamente, em suas paisagens literárias ou pictóricas inconfundíveis momentos primitivos de sacrifício, morte e destruição – se associaram muitas vezes a conceitos arcaicos de um poder sacralizado e ao monumentalismo heróico, como sucedeu com as arquiteturas industriais de Sant Elia ou com o filme *Metropolis* de Fritz Lang ou com a

utopia das cidades de arranha-céus cristalinos de Scheerbarth e Bruno Taut, anunciando com sua luminosidade artificial a aurora de um novo mundo (SUBIRATS, 1993: 13-14).

Esse conceito de *destruição criativa*<sup>4</sup> evidencia toda a pretensão de controle e dominação social por parte das vanguardas, que desejavam “*falar a todos esforçando-se por não escutar ninguém*” (BENEVOLO, 1998: 272) e, nesse “monólogo”, o artista deveria interpretar o papel principal na concepção de um novo projeto de sociedade a partir da construção utópica de uma obra de arte total, onde o arquiteto teria a responsabilidade de definir as transformações espaciais necessárias desse novo “cenário” do século XX.

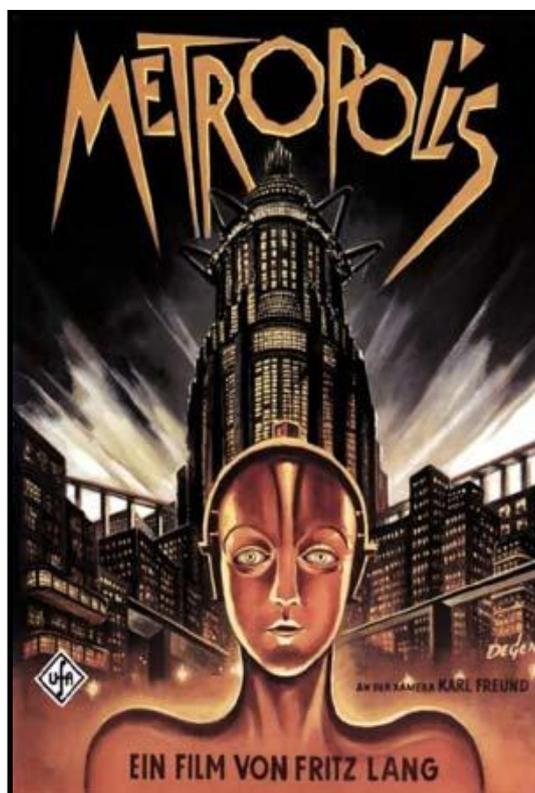
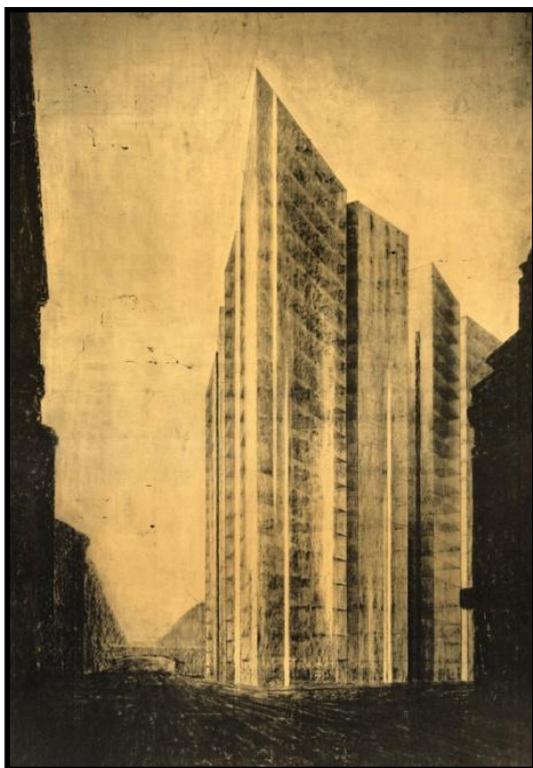


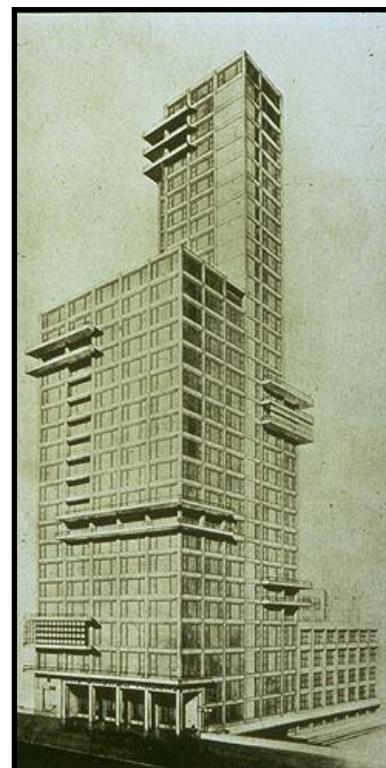
Figura 24 – Cartaz do filme *Metropolis*, de Fritz Lang, 1927 – Fonte: [whenthemusic.blogspot.com](http://whenthemusic.blogspot.com)

<sup>4</sup> “A imagem da ‘destruição criativa’ é muito importante para a compreensão da modernidade – precisamente porque derivou dos dilemas práticos enfrentados pela implementação do projeto modernista. (...) O arquétipo literário desse dilema é (...) o *Fausto* de Goethe. Um herói épico preparado para destruir mitos religiosos, valores tradicionais e modos de vida costumeiros para construir um admirável mundo novo a partir das cinzas do antigo, Fausto é, em última análise, uma figura trágica. Sintetizando pensamento e ação, Fausto obriga a si mesmo e a todos (até a Mefistófeles) a chegar a extremos de organização, de sofrimento e de exaustão, a fim de dominar a natureza e criar uma nova paisagem, uma sublime realização espiritual que contém a potencialidade da libertação humana dos desejos e necessidades. Preparado para eliminar tudo e todos os que se opunham no caminho da concretização dessa visão sublime, Fausto, para o seu próprio horror último, faz Mefistófeles matar um velho casal muito amado que vive numa casinha à beira-mar por nenhuma outra razão além do fato de não se enquadrar no plano do mestre” (HARVEY, 1992: 26).

As experiências revolucionárias da arte moderna, de Ruskin à Bauhaus e, não em último lugar, sob o teor espiritualista que distinguiu a vanguarda expressionista, retomaram, diante das visões do ocaso da civilização, aquele ideal ao mesmo tempo social e estético sob uma figura mais idônea em relação às exigências sociais às possibilidades econômicas e tecnológicas da sociedade industrial. A utopia romântica da obra de arte total trazia para os experimentos inovadores da nova arte e do novo estilo uma alternativa programática eficaz. Primeiro, enquanto concepção global da arte, capaz de integrar os conflitos sociais da sociedade e configurar soluções, também sociais, em uníssono com os impulsos revolucionários do entre-guerras. Em segundo lugar, como uma concepção da forma, do estilo e da própria configuração social capaz de superar a divisão e a especialização das artes que, no fim das contas, as condenava a um estéril esteticismo. Por último, na medida em que era capaz de articular essa síntese artística e social com as capacidades tecnológicas do industrialismo moderno (SUBIRATS, 1989: 93).



**Figura 25 – Projeto de um Prédio de Escritórios, Friedrichstrasse, Berlim, 1919-21, Mies van der Rohe – Fonte: [www.eikongraphia](http://www.eikongraphia)**



**Figura 26 – Projeto de um Edifício para a Sede do Chicaco Tribune, 1922, W. Gropius e A. Meyer – Fonte: [www.brynmawr.edu](http://www.brynmawr.edu)**

Esse novo arquiteto que compartilhava os ideais das vanguardas artísticas acreditava no poder da forma para transformar o mundo, e sua arquitetura – concebida como solução técnica para os problemas do homem de um novo século – trazia consigo o racionalismo e o rigor técnico das experiências formais das vanguardas reformadoras das artes figurativas do início do século XX<sup>5</sup>, entre elas, o purismo, o suprematismo, o

<sup>5</sup> “A concepção artística da cultura (...) sacrificou, ao longo de sua história moderna, desde o impressionismo até a estética cibernética, tanto sua dimensão espiritual como seus aspectos expressivos,

construtivismo, o neoplasticismo, etc. Obviamente, as ambigüidades inerentes a esses movimentos também acompanharam seus desdobramentos na produção arquitetônica modernista.

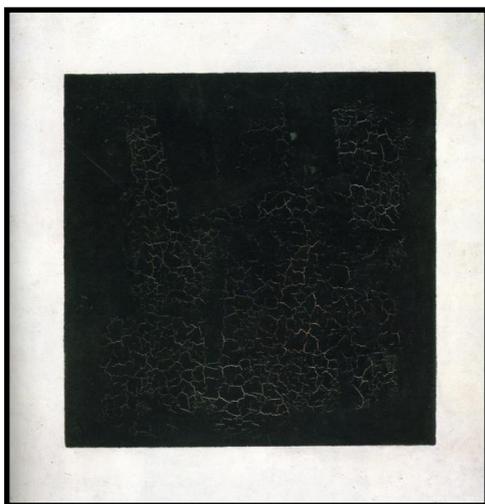


Figura 27 – “Quadrado negro sobre fundo branco”, 1915, Kasimir Malevitch – Fonte: [www.abcgallery.com](http://www.abcgallery.com)

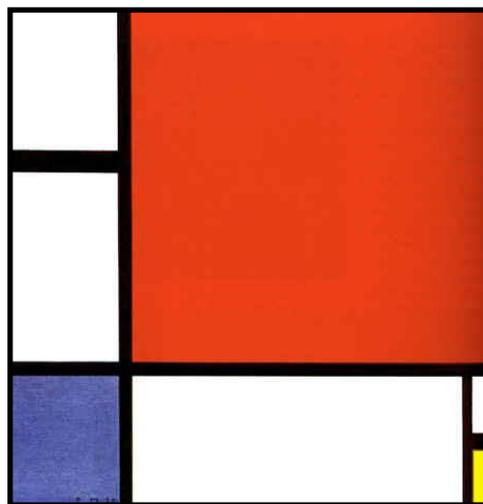


Figura 28 – “Composição com vermelho, azul e amarelo”, 1930, Piet Mondrian – Fonte: [www.univ-ab.pt](http://www.univ-ab.pt)

O caráter absoluto do ângulo reto, a rígida organização do espaço bidimensional sob seu domínio, a recusa de todo tempo e espaço expressivos e, conseqüentemente, a projeção indefinida deste numa ordem absoluta, para além dos limites virtuais da tela, tudo parecia ser chamado a assumir fatais conseqüências na arquitetura, no desenho de espaços interiores, na concepção urbanística das metrópoles industriais e nas formas de vida que a povoavam, no sentido de uma organização heterônoma e total da vida industrial e coletiva: um programa de alienação absoluta (SUBIRATS, 1993: 14).

Enfim, a racionalidade moderna e sua procura pela utilidade resultaram na premissa de que na arquitetura a forma é resultado da função, essa visão tornou-se ainda

---

ligados à esfera da psicologia do criador e da intuição poética. Perdeu-os em duas tendências paralelas que não fizeram nada mais que aumentar seu rigor na arte moderna: a negação revolucionária ou vanguardista da arte e a definição, ou redefinição, da arte como um processo lingüístico sujeito ao rigor de uma objetividade logicamente constituída. Sem dúvida alguma essas duas formas não resumem com um gesto maravilhoso o conjunto da arte moderna. Nem sequer afetam seus criadores máximos. Kandinsky, Marc, Schoenberg, Taut, Steiner ou Klee criaram uma arte de conteúdos espirituais explícitos e defenderam uma intuição poética ligada a valores ideais transcendententes em relação à racionalidade civilizatória. Franz Marc afirmou expressamente que a arte moderna deveria assumir aquela mesma dimensão espiritual que as religiões haviam refletido em outras culturas. Kandinsky, Mondrian e Gris restabeleceram uma dimensão simbólica e até hermética em seus quadros, que os aproxima muito mais da tradição místicas dos ícones bizantinos. No entanto, as correntes artísticas que foram dominantes quanto a seu papel diretamente normativo sobre o desenho, a arquitetura e, em geral, sobre os valores da cultura moderna, apoiaram-se mormente naqueles dois critérios fundamentais que definem as vanguardas artísticas, ao mesmo tempo que a modernidade do século XX: a morte da arte e sua substituição por uma teoria racional das formas” (SUBIRATS, 1989: 22).

mais fria e opressiva com a incessante busca modernista pela simplificação e a *standartização*.



**Figura 29 – Bufê, 1929, Gerrit Rietveld – Fonte: [www.designmatcher.com](http://www.designmatcher.com)**



**Figura 30 – Cada Schröder-Schröder, Utrecht, Holanda, 1924, Gerrit Rietveld – Fonte: [www.weblo.com](http://www.weblo.com)**

As revolucionárias categorias do racionalismo estético promulgado pelo funcionalismo, o construtivismo, o neoplasticismo, a arte concreta e tantas outras correntes afins se orientaram radicalmente para o que se chamou de construção de uma nova realidade. Mondrian foi o primeiro e, sem dúvida, o mais entusiasta expoente dessa confluência entre o desenho industrial, a estética racionalista e o ideário de uma obra de arte total, isto é, de uma teoria da composição formal concebida e realizada como projeto de transformação social, de organização da vida individual e coletiva, como um novo sistema de valores éticos e sociais e como o sistema de uma civilização nova concebida como um todo (SUBIRATS, 1989: 95).

A produção industrial<sup>6</sup>, o mito da máquina, o desenvolvimento técnico-científico, a hierarquização da produção e a institucionalização da divisão social do trabalho, características intrínsecas do sistema econômico capitalista, tornaram-se então alicerces de toda a lógica produtiva da arquitetura moderna, impondo um reducionismo tecnocrático à utopia artística do movimento.

É importante ter em mente, portanto, que o modernismo surgido antes da Primeira Guerra Mundial era mais uma reação às novas condições de produção (a máquina, a fábrica, a urbanização), de circulação (os novos sistemas de transportes e comunicações) e de consumo (a ascensão dos mercados de massa, da publicidade, da moda de massas) do que um pioneiro na produção dessas mudanças. Mas a forma tomada pela reação iria ter uma considerável importância subsequente. Ela não apenas forneceu meios de

<sup>6</sup> Uma das primeiras manifestações organizadas em defesa dessa relação entre arte e indústria foi feita pela Deutscher Werkbund, importante organização cultural alemã criada em 1907, que tinha por objetivo enobrecer o trabalho artesanal coligando-o com a arte e a indústria. É na Deutscher Werkbund que, entre 1907 e 1914, começa a se formar uma nova geração de arquitetos alemães, entre eles, Taut, Gropius e Mies van der Rohe.

absorver, codificar e refletir sobre essas rápidas mudanças, como sugeriu linhas de ação capazes de modificá-las ou sustentá-las (HARVEY, 1992: 32).

Terminada a Primeira Guerra Mundial<sup>7</sup>, todos os esforços da arquitetura moderna voltaram-se para “*sanar os sintomas alarmantes*” (ARANTES, 1995: 53) da crise social e econômica instaurada na Europa da década de 1920.

Os objetivos para os quais era necessário atentar já haviam sido formulados com exatidão nos debates de antes da guerra; tratava-se de fazer com que a ação cultural acertasse o passo com os processos técnicos, econômicos e sociais em curso de desenvolvimento a partir da Revolução Industrial, a fim de qualificá-los e controlá-los, bem como de suportar sua opressão quantitativa. Restava, contudo, uma convicção proveniente da mentalidade iluminista originária: a de que existia, entre as várias exigências, uma espécie de harmonia preestabelecida, perturbada somente pela persistência de velhos hábitos ou instituições e, por conseguinte, restaurável por meio de uma ação essencialmente polêmica, tirando do caminho aquelas instituições e aqueles hábitos. A técnica, isto é, a causa próxima das transformações em curso, era considerada como dotada de uma orientação intrínseca racional, portanto, como garantia de um progresso ilimitado (BENEVOLO, 1998: 392).

Dentre os principais responsáveis pela afirmação da arquitetura moderna e de sua transformação em principal ferramenta ideológica de reconstrução arquitetônica e urbanística após a Primeira Guerra Mundial estão, sem sobra de dúvida, Walter Gropius e seus colaboradores da Bauhaus, Le Corbusier e Mies van der Rohe.

“A verdade é a significação do fato”, disse Mies van der Rohe, e um sem-número de produtores culturais, em particular os que trabalhavam no e em torno do influente movimento Bauhaus dos anos 20, se dedicaram a impor ordem racional (definindo-se “racional” pela eficiência tecnológica e pela produção via máquina) para atingir metas socialmente úteis (a emancipação humana, a emancipação do proletariado e coisas do tipo). “Pela ordem, promover a liberdade” foi um dos *slogans* de Le Corbusier, que enfatizou que a liberdade e a libertação na metrópole contemporânea dependiam de maneira vital da imposição da ordem racional. O modernismo assumiu no período entre-guerras uma forte tendência positivista e, graças aos intensos esforços do Círculo de Viena, estabeleceu-se um novo estilo de filosofia que viria a ter posição central no pensamento social pós-Segunda Guerra. O positivismo lógico era tão compatível com as práticas da arquitetura modernista quanto com o avanço de todas as formas de ciência como avatares do controle técnico. Foi esse o período em que as casas e as cidades puderam ser livremente concebidas como “máquinas nas quais viver” (HARVEY, 1992: 39).

---

<sup>7</sup> “A guerra de 1914-1918 não apenas detém a atividade dos arquitetos e limita gravemente a dos pintores, mas também interfere de várias maneiras em seu pensamento e imprime à pesquisa um curso totalmente diverso. Neste ponto de nossa história, os fatores internos e externos, os contingentes e os operantes ao longo prazo, estão inextricavelmente ligados entre si” e distinguem-se em três ordens de fatores: “as conseqüências materiais da guerra, as conseqüências psicológicas, as experiências e as teorias artísticas que amadurecem, exatamente, coincidindo com o conflito mundial” (BENEVOLO, 1998: 390).

Com o fim da guerra, Gropius foi convidado a dirigir na Alemanha a Academia de Arte e a Escola de Artes e Ofícios, pouco tempo depois, em 1919, o arquiteto unificou os dois institutos e fundou aquela que viria se tornar a mais célebre das escolas de arte de vanguarda, a Bauhaus.

Seu escopo específico (da Bauhaus) era concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade. Seu trabalho se concentrava principalmente naquilo que hoje se tornou uma tarefa de necessidade imperativa, ou seja, impedir a escravização do homem pela máquina, preservando da anarquia mecânica o produto de massa e o lar, insuflando-lhes novamente sentido prático e vida. Isto significa o desenvolvimento de objetos e construções projetados expressamente para a produção industrial. Nosso alvo era o de eliminar a desvantagem máquina, sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais. Procuramos criar padrões de qualidade, e não novidades transitórias. A experimentação tornou-se, uma vez mais, o centro da arquitetura; e isto requer um espírito aberto e coordenante, e não o tacanho e limitado especialista. O que a Bauhaus propôs, na prática, foi uma comunidade todas as formas de trabalho criativo, e em sua lógica, interdependência de um para o outro no mundo moderno. Nosso princípio orientador era o de que nosso impulso plasmador não era um caso intelectual nem material, mas simplesmente parte integral da substância vital de uma sociedade civilizada. Nossa ambição consistia em arrancar o artista criador de seu distanciamento do mundo e restabelecer sua relação com o mundo real do trabalho, assim como relaxar e humanizar, ao mesmo tempo, a atitude rígida, quase exclusivamente material, do homem de negócios. Nossa concepção sobre a unidade fundamental de toda a criação no tocante ao mundo em si opunha-se diametralmente à idéia *l'art pour l'art* e à filosofia ainda mais perigosa da qual se originava, isto é, a do negócio como uma finalidade em si (GROPIUS, 1997: 30-32).

Apesar das afirmações de seu fundador, a Bauhaus foi caracterizada durante todo o seu período de funcionamento por uma ideologia mutável, em seus três primeiros anos, por influência do pintor e professor suíço Johannes Itten, prevaleceu uma posição anárquica e até mesmo mística de ensino, com a chegada do artista holandês Theo van Doesburg, ligado ao movimento De Stijl, a escola foi se alinhando em uma estética cada vez mais racionalista. Em 1923, Gropius optou por modificar a orientação do programa original da escola, passando a defender uma reconciliação entre *design* artesanal e produção industrial. “A idéia fundamental é utilizar o artesanato não mais como objetivo ou ideal romântico, mas como meio didático para a preparação dos projetistas modernos, capazes de imprimir nos produtos industriais uma nítida orientação formal” (BENEVOLO, 1998: 406).

Nesse momento, Gropius declarou abertamente buscar contatos com empresas industriais com o objetivo de “*fomentar um estímulo mútuo*”, ou seja, preparar o *design* para a produção em série, promovendo um definitivo alinhamento entre a Bauhaus e

aquele mesmo sistema econômico baseado em um incessante refinamento da produção industrial e da divisão social do trabalho.



Figura 31 – Design da Bauhaus – Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)



Figura 32 – Design da Bauhaus – Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

Depois de 1923, a abordagem da Bauhaus tornou-se extremamente “objetiva” (...), apesar de sua massificação um tanto formalista, se refletiu nas construções para a própria Bauhaus de Dessau, iria tornar-se acentuada depois da demissão de Gropius em 1928. Os últimos dois anos sob a direção de Gropius distinguiram-se por três fatos muito importantes: a mudança de Weimar para Dessau, muito bem orquestrada em termos de trâmites políticos, a conclusão da Bauhaus de Dessau e, por último, a emergência gradual de uma abordagem característica da Bauhaus, em que uma ênfase maior incidia sobre a derivação da forma a partir do método de produção, da sujeição do material e da necessidade programática. Os ateliês de mobiliário, sob a brilhante direção de Marcel Breuer, começaram, em 1926, a produzir cadeiras e mesas leves, de aço tubular, práticas, fáceis de limpar e econômicas. Ao lado das luminárias produzidas pelas oficinas de metalurgia, essas peças foram usadas para mobiliar os interiores dos novos edifícios criados pela Bauhaus. Por volta de 1927, a produção industrial “licenciada” desses projetos da Bauhaus estava em plena virtude, inclusive o mobiliário de Breuer, os tecidos texturados de Gunta Stadler-Stölz e seus colegas e as elegantes lâmpadas e artefatos em metal de Marianne Brandt. Nesse ano também, a tipografia da Bauhaus finalmente amadureceu, com o austero *layout* de Breuer e o tipo *sans serif* prestes a tornar-se mundialmente famosos por sua exclusão das letras em caixa alta. O ano de 1927 também viu surgir a formação do departamento de arquitetura, sob a liderança do arquiteto suíço Hannes Meyer. Alguns projetos de casas pré-fabricadas de Breuer, criados mais ou menos nessa mesma época, refletem o impacto imediato da influência de Meyer (FRAMPTON, 1997: 152-153).

Em 1928, diante da maturidade da instituição e do desgaste pessoal após oito anos em sua direção, Gropius abandonou o cargo de diretor da escola, que passou a ser ocupado por Hannes Meyer. Com a ascensão do nazismo, o extremismo político tomou conta da Alemanha e a Bauhaus foi obrigada a fechar suas portas no ano de 1933.



Figura 33 – Cadeira Slatted, 1923, Marcel Breuer – Fonte: [www.designmuseum.org](http://www.designmuseum.org)



Figura 34 – Cadeira Wassily, 1927-28, Marcel Breuer – Fonte: [www.moma.org](http://www.moma.org)



Figura 35 – Edifício sede da Bauhaus de Dessau, 1925-26, Walter Gropius – Fonte: [www.bdb-campus.de](http://www.bdb-campus.de)



Figura 36 – Cartaz, 1923 – Fonte: [www.collecta.blogspot.com](http://www.collecta.blogspot.com)

Assim como Gropius, Le Corbusier também se propôs “*superar o contraste entre progresso técnico e involução artística, entre resultados quantitativos e qualitativos*” (BENEVOLO, 1998: 428). Em 1923 publicou sua primeira obra teórica, *Por uma arquitetura*, onde apresentou uma síntese de sua teoria arquitetônica. Para Le Corbusier, os elementos dessa nova arquitetura poderiam ser reconhecidos nos produtos industriais e deveriam ser submetidos, como tais produtos, ao controle dos traçados geométricos reguladores. Por fim, reconhecendo a casa como uma máquina de morar, afirmou que esta deveria ser reproduzida em série.

De 1914 em diante esforça-se por idealizar a célula de habitação econômica que poderia ser realizada em ampla série: a Maison Domino de 1914, a Maison Citrohan de 1920 (aperfeiçoada em 1922); mas as aplicações são bem diferentes, casas isoladas e particularmente caras feitas para clientes de vanguarda; *villa* em Vaucresson em 1922, casa estúdio para Ozenfant em

Paris no mesmo ano, Casa La Roche e Jeanneret de 1923, Casa Lipchitz e Miesteschaninoff em Bolougne sur Seine em 1924, *Villa* sobre o lago Léman em 1925, outas duas *villas* Bolougne em 1926. Só em 1925 tem oportunidade de construir um bairro de casas padronizadas em Pessac, por conta de um esclarecido industrial de Bordeaux, mas com maus resultados em virtude das excepcionais dificuldades encontradas (BENEVOLO, 1998: 430).

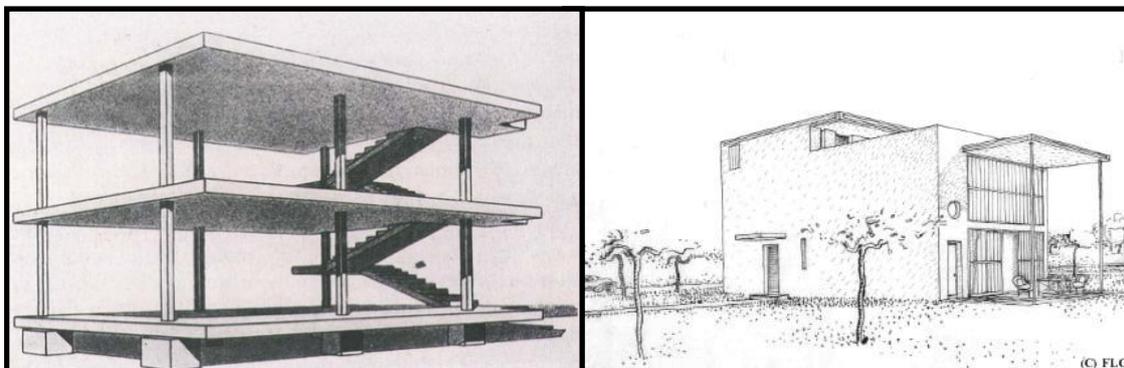


Figura 37 – Maison Dom-Ino, 1915 e Maison Citrohan, 1920, Le Corbusier – Fonte: [www.habita.aq.upm.es](http://www.habita.aq.upm.es) e [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

Mas o que mais chama atenção no tratado é que Le Corbusier evita colocar-se no plano da utopia revolucionária, ele deixa claro que sua intenção não é atribuir estética a um conceito de utopia social, colocando a solução do déficit habitacional como a questão mais importante a ser abordada pela arquitetura. Desse modo, a construção de alojamentos e os problemas fundamentais do urbanismo moderno constituíram os temas centrais de reflexão de seus trabalhos seguintes.

Ao contrário de seus contemporâneos europeus, Gropius e Mies van der Rohe, Le Corbusier ansiava por desenvolver as conotações urbanas de sua arquitetura. A *Ville Contemporaine*, para 3 milhões de habitantes, foi a demonstração máxima desse aspecto de seu trabalho até 1922. (...) Le Corbusier projetou a *Ville Contemporaine* como uma cidade capitalista de elite que seria um centro de administração e controle, com cidades-jardim para os trabalhadores situadas, junto com a indústria, para além da “zona de segurança” do cinturão verde que envolvia a cidade. (...) Nada disso deixou de ser percebido pelo jornal comunista *L'Humanité*, que considerou o projeto inteiramente reacionário. Sua impressão de que Le Corbusier estava comprometido com os métodos saint-simonianos de administração e controle foi totalmente confirmado pela publicação de seu livro *Urbanisme* [Urbanismo], em 1925, cuja última ilustração representava Luís XIV supervisionando a construção de Les Invalides (FRAMPTON, 1997: 185-186).

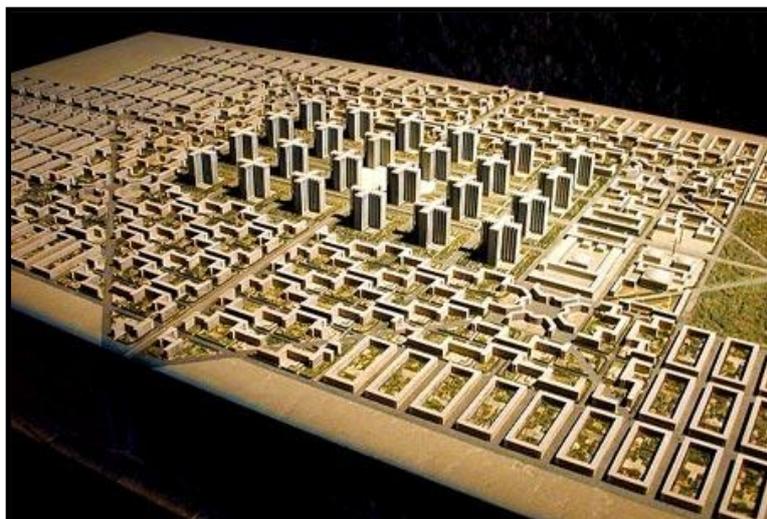


Figura 38 – Cidade Contemporânea para 3 milhões de habitantes, 1922, Le Corbusier – Fonte: [www.vivercidades.org.br](http://www.vivercidades.org.br)

Em seu livro *Urbanismo*, publicado em 1925, Le Corbusier define os termos da função da cidade como um utensílio. Dessa primeira idéia nasceriam ordem, linearidade, análise funcional e definição de normas rígidas. As suas propostas para Paris, expostas no *Plan Voisin*, foram elaboradas em etapas entre 1922 e 1929, e retomaram os seus princípios de “cidade contemporânea”, pronunciando-se em favor da tábua rasa e opondo o centro histórico à visão de uma nova cidade.

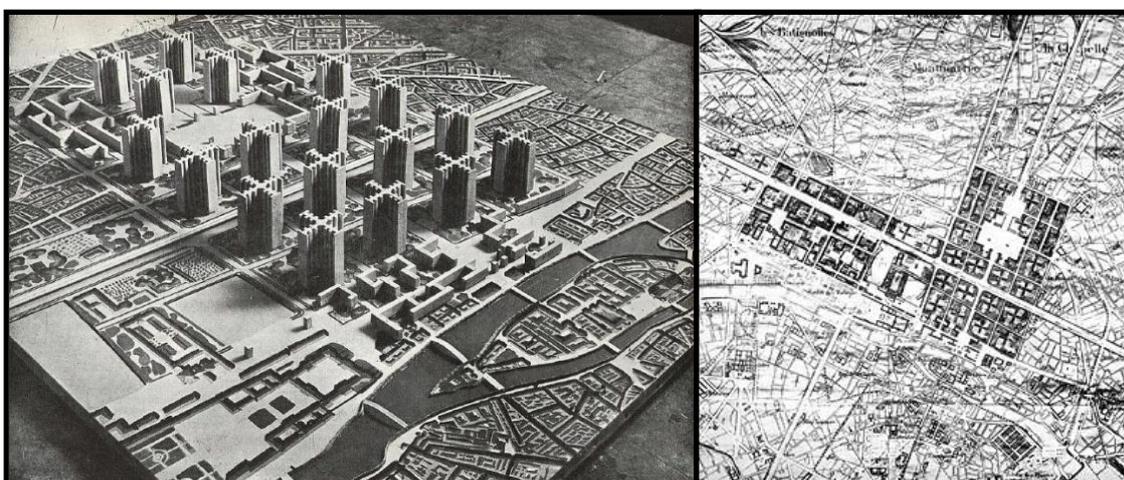


Figura 39 – Plano Voisin para Paris, 1925, Le Corbusier – Fonte: [www.nyu.edu](http://www.nyu.edu)

A máxima corbusieriana – “Demolir sem remorso” – era menos uma postura vanguardista inconseqüente do que uma bem pesada atitude puritana de depuração drasticamente modernista do espaço, expurgando-o de todas as tradições e outras velharias, de modo a viabilizar uma “ordem” social, cujos traços autoritários, aliás, não tardariam em vir à tona. Não é por acaso que para concretizar um tal programa Le Corbusier tenha se dirigido sistematicamente às “autoridades” – fossem elas quais fossem. Ao mesmo

tempo, talvez por se tratar de arquitetura, nunca os laços de família com as “vanguardas” do capital se mostraram tão visíveis; afinal, mais do que as outras artes, não há como isolá-la em uma esfera distinta daquela governada pela lógica do mundo da produção (ARANTES, 2001: 96).



Figura 40 – Plano Voisin para Paris, 1925, Le Corbusier – Fonte: [www.anxo.org](http://www.anxo.org)

Essa arquitetura positivista, tecnológica e racionalista aliada a um urbanismo controlador e funcionalista, aspirava “*reconduzir o capitalismo para o bom caminho, através de uma reordenação que o traçado regulador da cidade deveria tornar visível*” (ARANTES, 1995: 54), assim como pretendia frear o avanço e a difusão dos ideais revolucionários comunistas após a vitória bolchevique na Revolução de 1917<sup>8</sup>, e foi a partir desse momento que a ambigüidade inerente à arquitetura moderna tornou-se ainda mais visível. Ao mesmo tempo em que se apresentava como uma ferramenta revolucionária, buscando romper com as tradições e instaurar uma nova ordem social a partir da reformulação da arquitetura e do urbanismo das cidades, possuía um caráter altamente reacionário. “*Arquitetura ou Revolução. Podemos evitar a revolução*”, conclamara Le Corbusier em seu livro *Por uma arquitetura*, com o intuito deliberado de evitar uma possível revolução social através da implementação de um urbanismo funcional e controlador associado à re-construção *standartizada* e massificada de habitações.

O capitalismo moderno, a sociedade burocrática de consumo, começa a modelar em toda a parte seu próprio cenário. Essa sociedade constrói, com as novas cidades, o terreno que a representa exatamente, que reúne as condições mais apropriadas a seu bom funcionamento; ao mesmo tempo, ela traduz no espaço, na linguagem clara da organização cotidiana, seu princípio fundamental de alienação e de imposição (...). Os que falam sobre os poderes do urbanismo tentam fazer esquecer que eles só fazem o urbanismo do poder. Os urbanistas, que se apresentam como educadores da população, tiveram

<sup>8</sup> “Uma das ironias deste século é que o resultado mais duradouro da Revolução de Outubro, cujo objetivo era a derrubada global do capitalismo, foi salvar seu antagonista, tanto na guerra quanto na paz, fornecendo-lhe o incentivo – o medo – para reformar-se após a Segunda Guerra Mundial e, ao estabelecer a popularidade do planejamento econômico, oferecendo-lhe alguns procedimentos para sua reforma” (HOBSBAWN, 1995: 17).

também de ser educados – por esse mundo de alienação que eles reproduzem e aperfeiçoam ao máximo.<sup>9</sup>

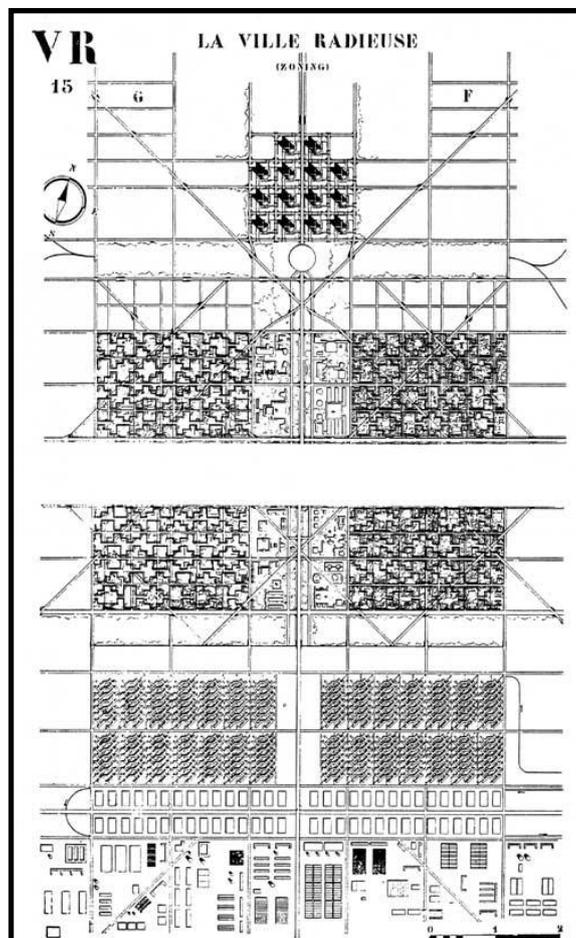


Figura 41 – Cidade Radiosa, 1930, Le Corbusier –  
Fonte: [www.kosmograph.com](http://www.kosmograph.com)

Tendo como justificativa a necessária e urgente reconstrução das cidades europeias arrasadas pela guerra, assim como a construção de moradias em larga escala a um custo reduzido, a arquitetura e o urbanismo modernos foram responsáveis por implantar uma espécie de “*educação capitalista do espaço*”<sup>10</sup>. “*Sem recorrer à indelicadeza das metralhadoras*”<sup>11</sup>, em nome da eficiência, da modernização e da funcionalidade, iniciaram a concepção daquilo que viria a se tornar o cenário ideal ao estabelecimento de um sistema capitalista baseado na produção em série, no consumo de massa e em um total e absoluto controle social.

<sup>9</sup> Internacional Situacionista., “Crítica ao Urbanismo”. In: JACQUES, 2003, pág. 134-137.

<sup>10</sup> VANEIGEM, Raoul e KOTANYI, Attila., “VANEIGEM, Raoul, KOTANYI, Attila., “Programa elementar do bureau de urbanismo unitário”. In: JACQUES, 2003, pág. 139.

<sup>11</sup> VANEIGEM, Raoul., “Comentários contra o Urbanismo”. In: JACQUES, 2003, pág. 153-154.

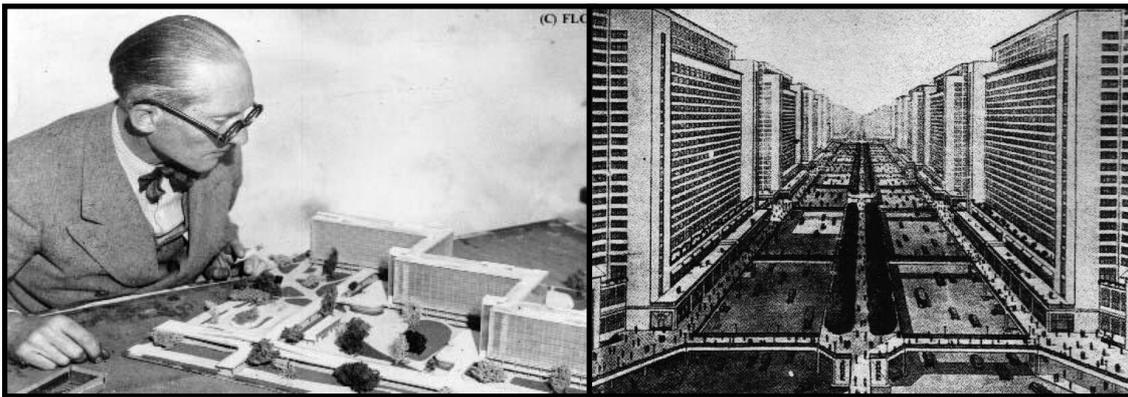


Figura 42 – Cidade Radiosa, 1930, Le Corbusier – Fonte: [www.texnikanea.gr](http://www.texnikanea.gr)

O que é preciso ter em mente é que essa arquitetura, por mais extraordinária que possa ter sido, trazia uma ambigüidade básica de nascença, ela não estava apenas rompendo com o mundo à volta, ela ajudou a lhe dar forma – ela não foi portanto apenas crítica, mas também *integradora* (como aliás o próprio capitalismo: a um tempo subversivo – afinal ele é a própria vanguarda – e normalizador, disciplinador etc.). O discurso da funcionalidade social alardeado estava inchado de ideologia: ajustadas aos princípios da linha de montagem, como células que vão se ordenando no tecido urbano, as edificações obedecem antes ao consumo de massa, ou seja, à lógica da produção em série, do que as necessidades reais dos indivíduos a que se destinam. Trata-se assim mais de funcionalidade sistêmica do que outra coisa. A utopia universalista da “ordem” foi progressivamente se transformando no seu contrário, ou melhor, na sua verdade, ao se ater no elementarismo das formas simples, ao traçado regulador e à organização das funções na cidade. Mais precisamente: foi cedendo ao *formalismo* integral das soluções padronizadas pela produção industrial, que aparece portanto não como uma aberração mas como a sua realização natural – do purismo corbusieriano à arquitetura de Mies van der Rohe, que é apenas o capítulo conclusivo desse processo (ARANTES, 2001: 100-101).

Os preceitos dessa nova arquitetura foram amplamente desenvolvidos e debatidos nos chamados CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, classificados por Frampton (1997: 328-329) em três etapas de desenvolvimento: a primeira, de 1928 a 1933, com os CIAM de Frankfurt 1929 e de Bruxelas 1930, foi a mais doutrinária, onde os congressos voltaram-se para os problemas dos padrões mínimos de vida.

Em sua primeira declaração de princípios (1928), os CIAM – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (...) referem explicitamente o “vínculo da arquitetura e do sistema econômico geral”; trocando em miúdos a Utopia técnica do Trabalho, estabelecem como norma a “eficiência técnica”, isto é, a “racionalização e estandarização”, além do mais seria exigido do consumidor (*sic*) uma revisão de suas demandas, tendo em vista o ajustamento às novas condições econômicas (ARANTES, 1995: 55).



Figura 43 – Cenas do Filme *Play Time*, 1967, Jacques Tati – Fonte: [www.spaceandculture.org](http://www.spaceandculture.org)

O modernismo, “obra de uma elite de vanguarda formada por planejadores, artistas, arquitetos, críticos e outros guardiães do gosto refinado” (HARVEY, 1992: 42), além de impor uma nova forma de construir e habitar a cidade em função da economia industrial capitalista, passou também a exigir uma revisão das demandas e necessidades individuais de seus usuários que, mais do que nunca, viam seu papel de cidadão ser sobrepujado pela função de simples consumidor de mercadorias.

Os CIAM afirmaram, de modo explícito, que a arquitetura estava inevitavelmente sujeita às necessidades mais amplas da política e da economia, e que, longe de estar distante das realidades do mundo industrializado, teria que depender, em termos de seu nível geral de qualidade, não do trabalho artesanal, mas da adoção universal de métodos racionais de produção. (...) os CIAM enfatizaram a necessidade da economia e da industrialização planejadas, denunciando, ao fazê-lo, a eficiência como um meio de maximizar os lucros (FRAMPTON, 1997: 327-328).



Figura 44 – Cenas do filme *Meu Tio*, 1958, Jacques Tati – Fonte: [www.pushpullbar.com](http://www.pushpullbar.com)

Nesse período, a arquitetura moderna funcionou como uma espécie de fábrica de pseudo-necessidades, tendo a função de criar um novo estilo de vida para um novo homem<sup>12</sup>, um homem ideal, capaz de adaptar-se a novos padrões de sociabilidade, consumir em atacado quinquilharias modernas (de automóveis a eletrodomésticos) e se adequar, com obediência, às necessidades da economia de mercado.

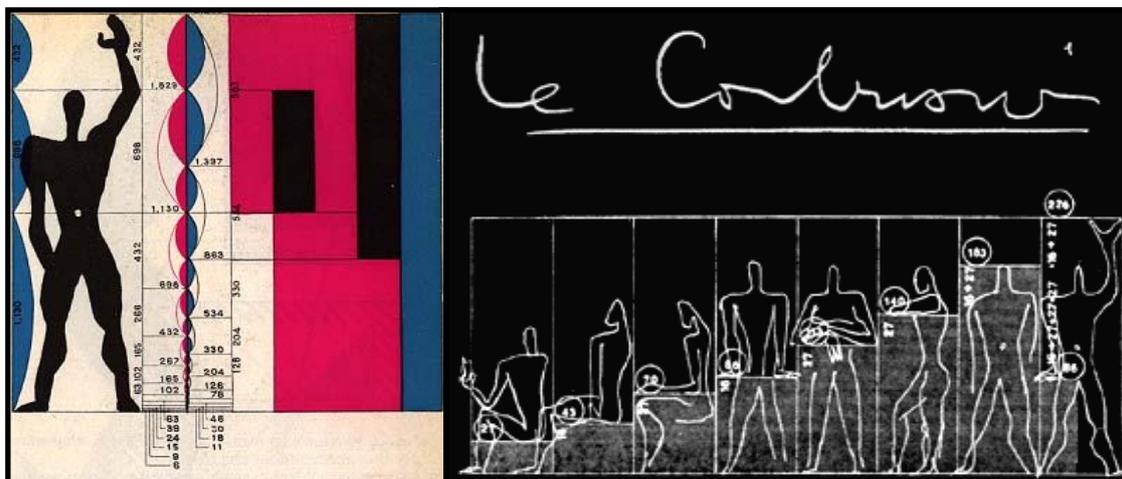


Figura 45 – O Modulor, 1942, Le Corbusier – Fonte: [www.ionone.com](http://www.ionone.com)

Pela primeira vez uma arquitetura nova, que em cada época anterior era reservada à satisfação das classes dominantes, acha-se diretamente destinada aos pobres. A miséria formal e a extensão gigantesca dessa nova experiência de habitat provém ambas de seu caráter de massa, implícito tanto por sua destinação quanto pelas condições modernas de construção. (...) O momento presente já é o da autodestruição do meio urbano. O transbordamento das cidades para um meio rural cheio de “massas informes de tecidos urbanos” (Lewis Mumford) é diretamente regido pelos imperativos do consumo. A ditadura do automóvel, produto-piloto da primeira fase da abundância

<sup>12</sup> O Movimento Moderno havia pensado sua arquitetura em função de um homem ideal, capaz de viver em espaços totalmente racionalizados, transparentes, configurados segundo formas simples. O *Modulor* (1942) de Le Corbusier constituiu uma explicação desse usuário idealizado.

mercantil, se enraizou no terreno com a dominação da auto-estrada, que desloca os centros antigos e comanda uma dispersão sempre mais pronunciada. Ao mesmo tempo, os momentos de reorganização inacabada do tecido urbano se polarizam passageiramente em torno das “fábricas de distribuição” que são os hipermercados construídos em áreas afastadas, sustentados por um estacionamento (...). Mas a organização técnica do consumo está no primeiro plano da dissolução geral que levou a cidade a se consumir a si mesma (DEBORD, 1997: Teses nº 172 a 174).

Em sua segunda etapa, de 1933 a 1947, o CIAM foi dominado pela personalidade de Le Corbusier, que alterou a ênfase predominante, fazendo-a incidir sobre a questão urbana. O CIAM IV, de 1933, foi o congresso mais abrangente do ponto de vista urbanístico, dele surgiram os artigos da Carta de Atenas, publicada alguns anos mais tarde.

Os princípios da Carta de Atenas (...) facilitam o controle, a fragmentação, a segregação, a produção em série e a pré-fabricação. Em definitivo, permite que a produção da cidade entre dentro dos objetivos e métodos da empresa capitalista. A idéia de zoneamento impulsionada pelo Movimento Moderno teria uma lógica intrínseca: se controla melhor cada área de uma cidade se esta está formada por zonas mono-funcionais (MONTANER, 1993: 28).



**Figura 46 – Paris, Place des Fêtes, 1975, Robert Doisneau –  
Fonte: [www.saisdeprata-e-pixels.blogspot](http://www.saisdeprata-e-pixels.blogspot)**

Morar, trabalhar, recrear-se, locomover-se, o princípio básico de uma cidade funcional defendida na Carta de Atenas “*é a projeção, no espaço, da hierarquia social em conflitos. Estradas, gramados, flores naturais e florestas artificiais lubrificam as engrenagens da sujeição e a tornam amável*”<sup>13</sup>. Esse urbanismo que fragmenta a cidade também estabelece a “*pacífica coexistência de espaço*” (DEBORD, 1997: Teses nº 170), facilita um tranqüilo fluxo de automóveis e mercadorias através da setorização espacial e, em contra partida, impossibilita o encontro, a troca e, por conseguinte, a livre circulação de idéias que possam perturbar o bom funcionamento do espetáculo. Como diria Debord, o urbanismo modernista do CIAM e da Carta de Atenas foi a definitiva “*tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário*” (DEBORD, 1997: Tese nº 169).

As dimensões efetivas do que apenas ontem era as utopias do amanhã são, por si mesmas, suficientemente eloqüentes nos próprios programas urbanísticos do neoplasticismo, de Hilbersheimer ou Le Corbusier. As cidades realmente construídas de acordo com esses princípios, e que hoje se estendem nas periferias de todas as megalópoles industriais, são testemunhos do caráter normativo total da nova arquitetura sobre a vida humana. Nada nelas, da vida privada ao trabalho, da comunicação intersubjetiva às próprias imagens de felicidade, escapa ao princípio compositivo de um cenário em escala maciça e em conformidade com um critério formal de racionalidade funcional. São obras de arte plenamente integradas à sociedade, concebida como material humano de sua programação absoluta da vida. Sem dúvida nenhuma, as vanguardas artísticas e arquitetônicas conceberam o novo papel normativo, organizador e sobredeterminante da nova estética como uma utopia social de signo emancipador. No contexto da sociedade européia do entre-guerras, destruída moral e materialmente pelos efeitos da guerra e dos abalos dos movimentos revolucionários, a organização tecnológica e racional da vida abria as portas do futuro histórico sob um signo esperançoso. Nesse sentido, as grandes utopias, ao mesmo tempo arquitetônicas, estilísticas e civilizatórias, que pioneiros da cultura moderna como Gropius, Hilbersheimer ou Le Corbusier desenvolveram, podem ser concebidas como psicodramas em grande escala, em que a vida humana paga sua programada felicidade funcional ao preço da sua transformação em marionete de uma fabulosa quimera artístico-total. No entanto, só o contexto histórico da crise da sociedade industrial do começo do século podia conferir-lhes esse significado positivo de felicidade consumada numa ordem definitivamente racionalizada, não os princípios intrínsecos à utopia total da obra de arte como princípio programador da sociedade (SUBIRATS, 1989: 95-96).

Durante as décadas de 1930 e 1940 as formulações modernistas começaram a ser incorporadas pela Academia, entrou-se em um novo período, de assentamento da arquitetura moderna e de sua aceitação como um novo “estilo internacional”, uma

---

<sup>13</sup> VANEIGEM, Raoul., “Comentários contra o Urbanismo”. In: JACQUES, 2003, pág. 154.

arquitetura que as leis de produção dos países avançados foram aceitando gradativamente como novo método e imagem<sup>14</sup>.

Foi também nesse período que uma grave crise se estabeleceu na Europa. As condições políticas que haviam oferecido campo livre para a experimentação das vanguardas artísticas européias, em especial a social democracia alemã, entraram em colapso e sucumbiram diante da ascensão de regimes totalitários (como veremos no Capítulo 3.2). Esse novo contexto político, que de certa forma anunciou a chegada da Segunda Guerra Mundial, também foi responsável por deslocar as possibilidades de crescimento e desenvolvimento da arquitetura moderna para novos “ares”, principalmente “ares” norte-americanos<sup>15</sup>.



**Figura 47 – Rockefeller Center, Nova York, 1932-39, Reinhard & Hofmeister, Corbett Harrison & Macmurray, e Hood & Foulhoux – Fonte: [www.ou.edu](http://www.ou.edu)**

---

<sup>14</sup> Vale ressaltar que o grupo que representava as idéias modernistas, segundo Ghirardo, era “*relativamente marginal e socialmente homogêneo*”, e a quantidade de obras produzidas era bem modesta. Foi somente após a Segunda Guerra Mundial, com a explosão de construções por consequência da destruição de grande parte da Europa e pelo exílio dos maiores expoentes modernistas alemães, como Mies van der Rohe e Gropius, que o “*movimento moderno adquiriu um significado mítico muito maior que suas realizações concretas de antes da Segunda Guerra Mundial.*”

<sup>15</sup> Com a ascensão do nazismo na Alemanha e o fascismo na Itália, muitos artistas e intelectuais de vanguarda, naturais ou residentes nesses países, migraram para outros Estados, em especial, para os EUA, México e URSS.

A partir da Segunda Guerra Mundial e da instauração museológica dos valores formais das vanguardas como um “estilo internacional”, a estética da abstração que as definia se confundiu com um ideal simples de progresso em sua formulação técnico-científica, vagamente ligado ao bem-estar econômico das democracias dos países industrializados, e vagamente contraposto às concepções autoritárias que, no decorrer do século XX, se cristalizaram em torno da social-democracia e do nacional-socialismo europeus (SUBIRATS, 1993: 13).

Com o fim da Segunda Guerra Mundial a arquitetura moderna adquiriu vida nova. A terceira etapa dos CIAM, de 1947 a 1956, foi onde o liberalismo triunfou sobre o materialismo do período anterior. Seus membros defendiam que a criação de um ambiente físico que satisfizesse as necessidades materiais e emocionais do homem, dando maior ênfase ao lugar e ao seu contexto (como veremos no Capítulo 3.3). Mas ao mesmo tempo em que nos anos 1950 acontecia uma eclosão de novas propostas formais, a idéia que ainda predominava entre os especialistas era a de continuidade da arquitetura moderna e do estilo internacional<sup>16</sup>.

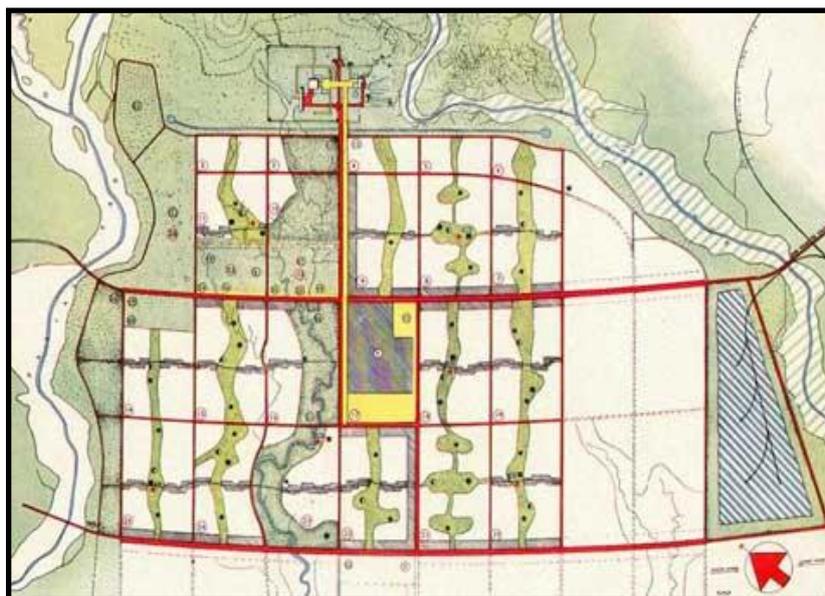
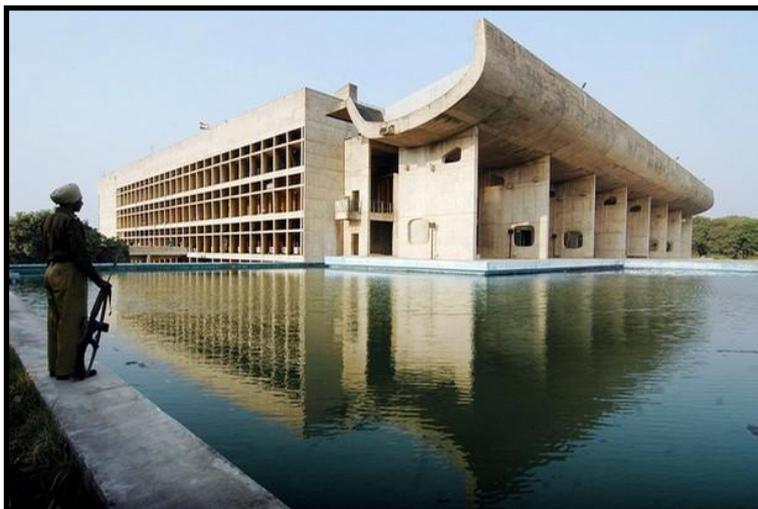


Figura 48 – Plano de Chandigarh, 1953, Le Corbusier – Fonte: [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)

<sup>16</sup> “Antes da Segunda Guerra Mundial predomina o desenvolvimento do estilo internacional, de uma arquitetura racionalista. Isso se manifesta tanto na produção mais qualificada dos mestres da arquitetura moderna como na produção quantitativa dos países desenvolvidos: França, Alemanha, Inglaterra, Holanda, Japão e EUA” (MONTANER, 1993: 19).



**Figura 49 – Assembléia de Chandigarh, 1957-65, Le Corbusier5 – Fonte: [www.daylife.com](http://www.daylife.com)**

As idéias do CIAM, de Le Corbusier e de Mies van der Rohe tinham a primazia na luta para revitalizar cidades envelhecidas ou arrasadas pela guerra (reconstrução e renovação urbana), reorganizar sistemas de transportes, construir fábricas, hospitais, escolas, obras públicas de todos os tipos e, por último, mas não menos importante, construir habitações para uma classe trabalhadora potencialmente inquieta. É, em retrospecto, argumentar que a arquitetura resultante apenas produziria impecáveis imagens de poder e prestígio para corporações e governos conscientes da publicidade, enquanto desenvolvia projetos modernistas de habitação popular que se tornaram “símbolos de alienação e de desumanização”. Mas também é possível dizer que, se se desejavam encontrar soluções capitalistas para os dilemas do desenvolvimento e da estabilização político-econômica pós-guerra, era necessário algum tipo de planejamento e industrialização em larga escala na indústria da construção, aliado à exploração de técnicas de transporte de alta velocidade e de desenvolvimento de alta densidade. Em muitos desses aspectos, o alto modernismo teve bastante sucesso (HARVEY, 1992: 42).



**Figura 50 – Unidade de Habitação de Marselha, 1947-52, Le Corbusier – Fonte: [www.arquitectura.pt](http://www.arquitectura.pt)**

Por mais aterrorizante que possa parecer a afirmação, a arquitetura moderna, defensora da relação entre arte e indústria, da produção em série, da *standartização* e da *tábula rasa*, encontrou em uma Europa devastada pela guerra o cenário ideal para o desenvolvimento, a experimentação e a comprovação de que suas propostas arquitetônicas e urbanísticas eram perfeitamente realizáveis e compatíveis com as necessidades do homem do século XX. A necessária reconstrução das cidades e a crescente demanda de novos empreendimentos por parte de grandes corporações privadas internacionais forneceram ao movimento moderno uma oportunidade para a aplicação de suas idéias.

A procura de oportunidade é uma nota constante na atividade dos mestres do movimento moderno; existe uma espécie de pressa em inserir os pensamentos na realidade que, por vezes, os leva além dos limites da prudência. Le Corbusier aceita trabalhar para qualquer comitente, desde o Exército da Salvação aos Sovietes, sem preocupar-se muito com a incidência que isso terá sobre o produto arquitetônico, e também Gropius e Mies van der Rohe, os mais engajados socialmente, subestimam as implicações políticas de seu trabalho, apesar de terem contato com as forças econômicas (BENEVOLO, 1998: 453).

Desse modo, projetos como a *Ville Radieuse*, desenhada entre os anos de 1929 e 1930 por Le Corbusier, e caracterizada por sua apologia à *tabula rasa*, facilidade de adaptação aos mais diferentes ambientes e por seus critérios construtivos econômicos ligados aos padrões quantitativos da produção em série, ganharam enorme destaque na reconstrução das cidades européias.

A arquitetura de Mies van der Rohe, que a partir de 1933 sofreu uma grande transformação, passando “*da assimetria informal à monumentalidade simétrica, (...) culminou no desenvolvimento de um método construtivo extremamente racional, que foi amplamente adotado nos anos 1950*” (FRAMPTON, 1997: 281). Assim como as idéias urbanísticas de Le Corbusier, a lógica construtiva, a racionalidade e o rigor técnico da obra de Mies influenciaram toda a construção arquitetônica depois da Segunda Guerra Mundial, em especial nos Estados Unidos, onde ele vivia desde 1938.



**Figura 51 – Casa Farnsworth, Illinois, 1946-50, Mies van der Rohe –  
Fonte: [www.gropius.org](http://www.gropius.org)**

A abordagem de Mies oferecia ao cliente dotado de consciência pública uma impecável imagem de poder e prestígio. (...) em 1951, ele começou a trabalhar cada vez mais intensamente para o *establishment* imobiliário e institucional. A “ruptura” final veio em 1958, quando a Phyllis Lambert o encarregou do projeto de um edifício de trinta e nove andares em Nova York, o Seagram Building (FRAMPTON, 1997: 288).



**Figura 52 – Edifício Seagram, Nova York, 1958,  
Mies van der Rohe e Johnson – Fonte:  
[www.web.library.emory.edu](http://www.web.library.emory.edu)**

E não foi por acaso que nos Estados Unidos a continuidade das propostas do movimento moderno, com todas as suas atribuições racionalistas e tecnológicas, obtiveram maiores possibilidades de desenvolvimento. A construção rápida e o efeito espetacular dos projetos modernistas tornavam seus edifícios muito atraentes aos construtores e administradores urbanos, possibilitando assim, a disseminação e a adoção desse estilo como suas marcas. A política desenvolvida pelo *New Deal* do presidente norte americano Roosevelt, realizada através de grandes programas de previdência e reforma social, também adotou o modernismo como sua estética oficial, desde a concepção arquitetônica de universidades e museus até o planejamento urbano das *New Towns*.

Enquanto o modernismo dos anos entre-guerras era “heróico” mas acossado pelo desastre, o modernismo “universal” ou “alto” que conseguiu hegemonia depois de 1945 exibia uma relação muito mais confortável com os centros de poder dominantes da sociedade. A contestada busca de um mito apropriado pareceu receder em parte, suspeito eu, porque o sistema de poder internacional – organizado, (...) ao longo de linhas fordistas-keynesianas, sob os olhos vigilantes da hegemonia norte-americana – se tornou relativamente estável. A arte, a arquitetura, a literatura, etc. do alto modernismo tornaram-se artes e práticas do *establishment* numa sociedade em que uma versão capitalista corporativa do projeto iluminista de desenvolvimento para o progresso e a emancipação humana assumira o papel de dominante político-econômica (HARVEY, 2007: 42).



**Figura 53 – Edifício Sede da PanAm, Nova Iorque, 1963, Walter Gropius – Fonte: [www.nyc-architecture.com](http://www.nyc-architecture.com)**



**Figura 54 – Casa de Vidro, Connecticut, 1949, Philip Johnson – Fonte: [www.columbia.edu](http://www.columbia.edu)**

O modernismo inaugurou um tempo de significativas transformações em uma velocidade nunca antes experimentada, gerou grandes avanços e enormes impactos na

forma de produzir e ocupar a cidade. Sua produção funcionalista e racionalizada do espaço urbano, em contrapartida, configurou-se como instrumento de poder e “antídoto revolucionário”, transformando a cidade moderna no cenário ideal à representação de um espetáculo de controle e dominação, onde o homem, de forma pacífica, deveria sujeitar-se ao simples papel de espectador.



Figura 55 – Brasília, 1956-63, Lucio Costa e Oscar Niemeyer – Fonte: [www.laputan.org](http://www.laputan.org)

A cena foi representada inúmeras vezes: um interior de apartamento urbano de classe média; ou então, os espaços desgraciosos de uma favela habitada por despojos do proletariado urbano. Nesses ambientes, encontramos um repertório único: móveis, utensílios, a desolação estética dos objetos em série da produção industrial. Flores de plástico numa jarra isenta de atributos, o eletrodoméstico, a fotografia familiar numa rutilante moldura niquelada e um crucifixo moldado, podem completar esse ambiente cotidiano da privacidade estatisticamente uniformizada. Algo de atmosfera asfíxica, de vida angustiada pela repetição e pelo tédio se respira nesses ambientes da moderna interioridade. Adivinham-se as horas infinitamente vazias de um tempo programado e morto, definido pelo ritmo de trabalho, o consumo e a reposição das forças orgânicas de produção. A surda inexpressividade do tédio campeia por esse mundo de objetos sem aura e das vidas vazias que o povoam não é uma referência isolada. Do outro lado das paredes dessas células industriais de moradia se estende a paisagem monótona e infinitamente repetitiva das favelas metropolitanas, as que são construídas pelo rigor arquitetônico do concreto e pelos obsessivos traçados ortogonais do urbanismo funcional, espaços programados para a liquidação de quaisquer identidades históricas, sociais e paisagísticas, e, em outros casos, o mísero mas multicor formigar de seres sem nome, descampados e ruínas suburbanas e condições infra-humanas de moradia, nascido espontaneamente no ponto de encontro da fantasia da pobreza com os escombros do industrialismo (SUBIRATS, 1989: 69).

O movimento moderno em arquitetura deu o “pontapé inicial” ao estabelecimento da fragmentação social tão característica à sociedade contemporânea,

sua ruptura com o passado trouxe como consequência a perda de consciência histórica e o aumento da vulnerabilidade a quaisquer dominações ideológicas; seu urbanismo setorizado e mono-funcional, que dificulta, quando não impede por completo o diálogo, a troca e a participação efetiva, possibilitou a manipulação e o controle, assim como sua apologia ao sistema capitalista de produção em série e consumo de massa promoveu o isolamento e a alienação, transformando cidades em espaços ideais à difusão e dominação do espetáculo.

### 3.2 Nos regimes totalitários

No período de 1930 a 1945, ao mesmo tempo em que a arquitetura moderna se consolidava no cenário internacional, surgia em alguns países da Europa uma reação antimoderna de tendência conservadora. Muitos arquitetos, a partir das posições políticas assumidas pelos seus países, se colocaram contra os ideais vanguardistas do movimento moderno, iniciando assim, a recuperação e a construção em larga escala de uma arquitetura classicista, monumental e palaciana.

Na Rússia, a Revolução de 1917 derrubou as instituições burguesas e instituiu as diretrizes de organização social do novo Estado comunista soviético. Em 1922, já abolida a propriedade particular do solo e das construções e constituído o serviço de planificação das cidades, novas políticas de desenvolvimento para a arquitetura e o urbanismo na URSS foram estabelecidas de forma totalmente independentes da especulação privada. A partir daí, iniciou-se um amplo debate entre “inovadores” e “tradicionalistas” sobre os possíveis estilos da nova arquitetura proletária soviética.

O que caracteriza antes de tudo a arquitetura soviética dos anos vinte é a tentativa de criar um quadro de vida total conforme o projeto de sociedade que a Revolução de Outubro de 1917 proclamara querer colocar em ação; é a correlação entre projeto arquitetônico e projeto social o principal interesse das pesquisas dessa época; é essa correlação que fez dessa arquitetura uma causa social e política ao mesmo tempo que um movimento arquitetônico de vanguarda. (...) Em certo momento na URSS acreditou-se que as coisas seriam diferentes, pois o partido no poder e o governo proclamavam desejar construir essa sociedade nova no país todo. Foi também nessa escola que foram concebidas as pesquisas arquitetônicas e urbanísticas dos que se proclamavam “Construtivistas” e para os quais o produto dessas pesquisas deveria contribuir para a edificação dessa nova sociedade, da qual a URSS seria o canteiro de obras e o campo das experiências (KOPP, 1990: 74).

Durante a década de 1920 as autoridades soviéticas ainda concederam um espaço considerável às experiências dos arquitetos modernistas. Em 1923, com a instituição da NEP – Nova Política Econômica, a construção civil foi retomada, os arquitetos de vanguarda organizaram-se então em uma associação, a ASNOVA – Associação dos Novos Arquitetos, que depois se subdividiu originando a criação de uma outra, a OSA – União dos Arquitetos Contemporâneos. Essas duas organizações sistematizaram os princípios teóricos do movimento e desenvolveram aquilo que ficou conhecido como a “nova arquitetura” soviética, uma arquitetura inovadora que buscava a construção de uma estética que representasse o espírito do novo regime.

Os famosos PROUNs construtivistas de El Lissitzky, “projetos para a afirmação do novo”, apresentavam tamanha inovação construtiva e ousadia estrutural que, muitas vezes, sua realização tornava-se impossível somente com a tecnologia disponível na época. Um dos projetos mais emblemáticos dessa “nova arquitetura soviética” foi o monumento à Terceira Internacional Comunista, de Wladimir Tatlin. Essa torre, com mais de 400 metros de altura, nunca chegou a ser projetada, diferentemente da obra de um dos arquitetos construtivistas mais destacados da URSS, Konstantin Melnikov, responsável por projetar o pavilhão soviético das Artes Decorativas de Paris em 1925 (construído em madeira devido a falta de tecnologia na época para construí-lo em aço) e o clube Rusakov em Moscou, dois dos exemplares mais importantes da arquitetura construtivista soviética.



Figura 56 – Projeto da Tribuna Lênin, 1924, El Lissitzky – Fonte: [www.t1s12008.blogspot.com](http://www.t1s12008.blogspot.com)



Figura 57 – Maquete do Monumento à Terceira Internacional Comunista, 1919-1920, Wladimir Tatlin – Fonte: [www.union.edu](http://www.union.edu)

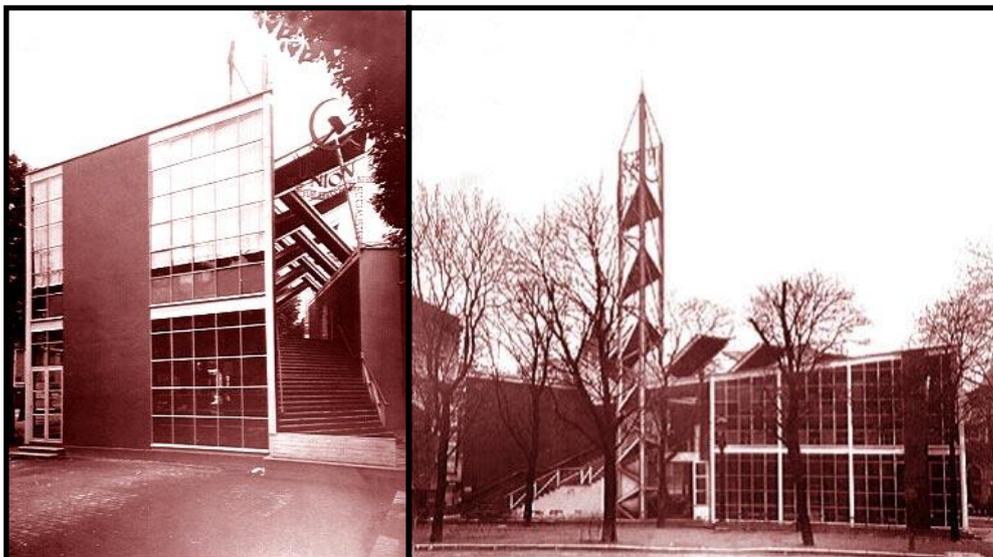


Figura 58 – Pavilhão da URSS, Exposição de Artes Decorativas, Paris, 1925, Konstantin Melnikov – Fonte: [www.vivercidades.org.br](http://www.vivercidades.org.br)

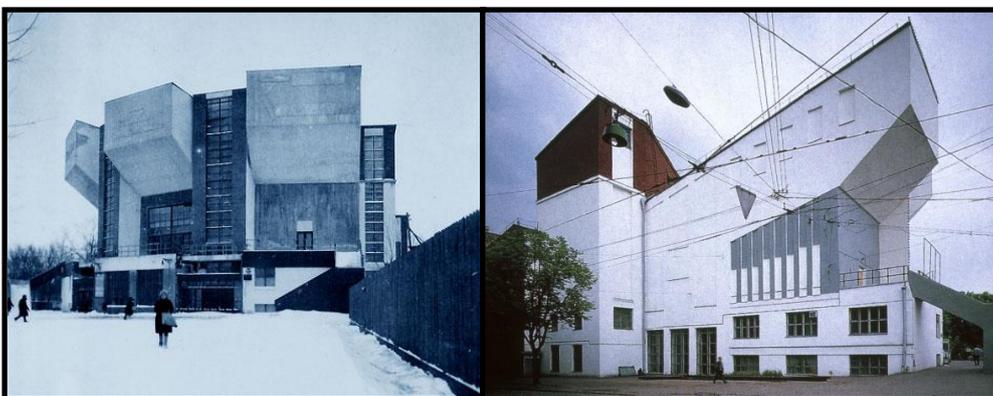


Figura 59 – Clube Rusakov, Moscou, 1927-29, Konstantin Melnikov – Fonte: [www.vivercidades.org.br](http://www.vivercidades.org.br)

Porém, com a morte de Lênin em 1927 e o recrudescimento do regime a partir da concentração do poder nas mãos de Stálin, o frutífero campo de experimentação da “nova arquitetura” soviética foi interrompido. O regime passou a adotar, ainda não oficialmente até 1932, uma arquitetura tradicional e palaciana, repleta de colunatas e ornamentos clássicos. A arquitetura construtivista passou a ser rotulada de arte capitalista e estética burguesa, e seus defensores, perseguidos e marginalizados.

Por esse processo inevitável, além de pela reviravolta do stalinismo, o regime soviético limita e anula a margem de liberdade dos arquitetos modernos. 1930 é o ano crucial, em que surgem as propostas mais importantes sobre a cidade socialista, mas em que terminam as esperanças da vanguarda, e “despedaça-se a barca do amor contra a vida de todo dia”; o mais brilhante de todos os arquitetos da OSA, Leonidov – que exatamente em 1930 apresenta seu melhor projeto, o palácio da Cultura, publicado por revistas de todo o mundo – é atacado violentamente pelos arquitetos rivais da VOPRA (Associação dos Arquitetos Proletários de toda a Rússia), é renegado pelas autoridades, e

termina, com menos de trinta anos, sua rapidíssima carreira. Logo depois, as associações livres de arquitetura são reunidas na VANO e, em 1932, dissolvidas; seus membros são incorporados em uma federação do Estado, a SSA, que dirige toda a atividade de construção do país. Em 1933, o concurso do Palácio dos Sovietes termina com a vitória dos tradicionalistas Jofan, Schouko e Helfreich (...), e, a partir desse momento, a Rússia se povoa de colunatas, arranha-céus com cúspides, e até mesmo as construções mais modestas são revestidas com decorações anacrônicas. (...) Em 1935, é aprovado o plano regulador de Moscou, tecnicamente notável pelo zoneamento perspicaz e pela abundância de zonas verdes, mas afligido por formalismos acadêmicos. A construção oficial é dirigida, como na Alemanha, por velhos sobreviventes do velho regime ou por jovens oportunistas, e é interessante observar a desenvoltura de muitos deles em seguir as diretivas oficiais, até mesmo em suas variações mais sutis. (...) O evento russo contém todos os motivos dos desencontros políticos que ocorrem depois de 1930 nos outros países. O conflito é evidente já em 1930, embora só se torne irremediável sob a ditadura de Stálin, e ocorre no terreno das escolhas urbanísticas antes do que naquele do estilo arquitetônico; na Rússia, destrói uma das pesquisas mais extraordinárias e audaciosas para definir o caráter da cidade moderna em antítese com a tradicional; no Ocidente, não vale nem mesmo como advertência e pode ser estudado somente agora como desilusão retrospectiva (BENEVOLO, 1998: 526-528).

No transcorrer da década de 1930 os “tradicionalistas” conseguiram uma vitória definitiva na URSS. Apoiados na máxima de que “só os proletários poderiam criar uma cultura proletária”, os defensores da tradição derrubaram as últimas esperanças dos construtivistas em estabelecer essa “nova arquitetura” como representante oficial da cultura soviética. *“O fato de Stalin não ter afinidade alguma com o Internacionalismo elitista foi oficialmente confirmado pelo slogan cultural nacionalista-populista lançado por Anatole Lunacharsky em 1932, seus famosos ‘pilares para o povo’”* (FRAMPTON, 1997: 213). Com isso, as encomendas oficiais aos arquitetos construtivistas pararam de ser realizadas e os projetos notadamente modernistas apresentados em concursos eram sumariamente rejeitados pelos julgadores.



**Figura 60 – Projeto vencedor do concurso para o Palácio dos Sovietes, 1934, B. Iofan, O. Gelfreich, V. Schuko, – Fonte: [www.urbalis.files.wordpress.com](http://www.urbalis.files.wordpress.com)**



Figura 61 – Casa do livro, 1934, I. Golosov, P. Antonov, A. Zhuravlev –  
Fonte: [www.urbalis.files.wordpress.com](http://www.urbalis.files.wordpress.com)

O partido comunista, convencido de que o povo não assimilava a estética abstrata da arquitetura moderna também teve papel fundamental para a consagração do Realismo Socialista, adotado como estética oficial do regime pelo Comitê Central do Partido em 1932. A partir de então, acadêmicos que haviam se estabelecido antes da revolução, e que na década de 1920 estavam à margem da produção arquitetônica nacional, “começaram a construir um monumento pseudoneoclássico atrás do outro” (FRAMPTON, 1997: 259).



Figura 62 – Universidade Lomonosov, Moscou, 1940 – Fonte:  
[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)

Na Itália, o movimento moderno iniciou-se tardiamente em relação aos outros países da Europa, e quando isso ocorreu, a ditadura antiliberal de Benito Mussolini já se encontrava estabelecida. Assim como a Rússia comunista e a Alemanha nazista, a Itália fascista também controlava todos os aspectos culturais, econômicos e sociais, porém, a pressão política exercida pelo governo italiano nunca foi tão contundente como a nazista, e sim caracterizada por exercer “*sobre a cultura arquitetônica uma pressão descontínua e volúvel*” (BENEVOLO, 1998: 540), permitindo que a arquitetura vivesse um conflito permanente entre modernidade e tradição. “*O fascismo italiano foi, e por um longo tempo continuou sendo, uma anomalia entre movimentos da direita radical em sua tolerância e mesmo certo gosto pelo ‘modernismo’ de vanguarda*” (HOSBAWN, 1995: 132).



**Figura 63 – A carga dos lanceiros, 1914, Umberto Boccioni – Fonte: [www.digilander.libero.it](http://www.digilander.libero.it)**



**Figura 64 – Formas Únicas de Continuidade no Espaço, 1913, Umberto Boccioni – Fonte: [www.moma.org](http://www.moma.org)**

O desenvolvimento da ideologia fascista logo após a Primeira Guerra Mundial foi marcado pelos ideais futuristas de culto à guerra e à velocidade e adoração à máquina, assim como pela preocupação com a “*defesa contra a agitação revolucionária do pós-guerra*” e a reestruturação da sociedade calcada “*nos interesses das velhas classes dominantes*” (HOSBAWN, 1995: 131) que, ainda abalada pelas recentes lembranças de destruição e incertezas trazidas pela guerra, aspirava por uma nova realidade mais estável e tranqüila.

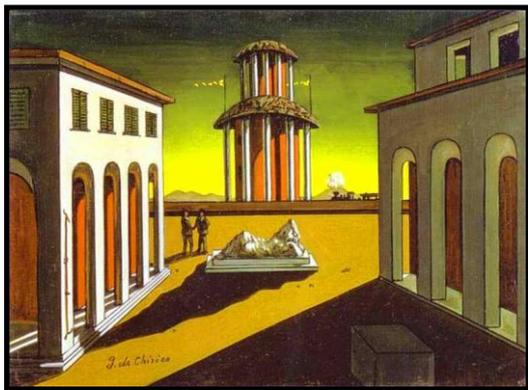


Figura 65 – Piazza d'Italia, 1913, Giorgio de Chirico – Fonte: [www.abcgallery.com](http://www.abcgallery.com)

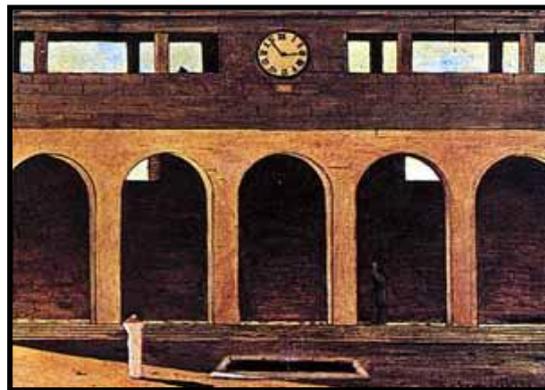


Figura 66 – O enigma da hora, 1911, Giorgio de Chirico – Fonte: [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)

A expressão clássica e onírica que emergiu na Itália depois de terminada a Primeira Guerra Mundial – primeiro em pintura, no *Valori Plastici*, movimento extremamente metafísico liderado por Giorgio de Chirico, e depois em arquitetura, como o movimento Novecento clássico, iniciado pelo arquiteto Giovanni Muzio – foi ao mesmo tempo o complexo ponto de partida do desenvolvimento do racionalismo italiano e o legado da polêmica futurista do pré-guerra. O racionalista Gruppo 7, cujos membros se manifestaram pela primeira vez, depois de formados pela Politécnica de Milão, na *Rossegna Italiana*, era constituído pelos arquitetos Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlos Enrico Rava, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini e Giuseppe Terragni. Todos procuravam alcançar uma síntese nova e mais racional do Classicismo italiano e a lógica estrutural da era da máquina (FRAMPTON, 1997: 247).

Essa busca por uma estabilidade que pudesse apagar da memória o recente período de escassez e violência e assegurar um novo período de serenidade, acabou por gerar uma espécie de repúdio aos ideais tecnológicos e belicistas defendidos pelo futurismo no início do século e, por conseguinte, motivaram uma invocação à ordem e uma exacerbada exaltação à tradição.

Os futuristas tinham tanto fascínio pela velocidade e pelo poder que acolheram a destruição criativa e o militarismo violento a tal ponto que Mussolini pôde tornar-se seu herói. De Chirico perdeu o interesse pela experimentação modernista depois da Primeira Guerra, e procurou uma arte comercial com raízes na beleza clássica combinada com vigoros cavalos e desenhos narcisistas de si mesmo vestido em roupas históricas (tendo todas as suas obras desse tipo merecido a aprovação de Mussolini). Também Pound, com sua afeição por conferir à linguagem a eficiência da máquina e com admiração pelo poeta guerreiro vanguardista capaz de dominar uma “multidão incapaz”, tornou-se profundamente ligado a um regime político (o de Mussolini) que pudesse garantir a pontualidade dos trens (HARVEY, 1992: 39-40).

Esse conflito entre modernidade e tradição acabou sendo interrompido a partir de 1932, quando as diretrizes arquitetônicas de Marcello Piacentini para a nova Universidade de Roma “estabeleceram, através da repetição de elementos simples, os

*rudimentos do estilo fascista oficial*” (FRAMPTON, 1997: 249). A abordagem modernista dos arquitetos do MIAR – Movimento Italiano pela Arquitetura Racional, foi considerada extremamente intelectualizada e de difícil interpretação pela “massa”, desse modo, o racionalismo de Giuseppe Terragni, emblematicamente representado em sua Casa del Fascio, de 1932, perdeu, em definitivo, a disputa pelo posto de arquitetura oficial do regime para uma arquitetura de *“estilo clássico simplificado e facilmente reprodutível cuja apoteose surgiu com o malfadado EUR de 1942”* (FRAMPTON, 1997: 261-262).



Figura 67 – Casa Del Fascio, 1932, Giuseppe Terragni – Fonte: [www.sapere.it](http://www.sapere.it)



Figura 68 – Universidade de Roma, 1932, Marcello Piacentini – Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

Em 1933 Mussolini idealizou a EUR – Exposição Universal de Roma, que deveria ser realizada em 1942, o que acabou não acontecendo em virtude da Segunda Guerra Mundial, mas alguns edifícios, que formariam o conjunto de uma nova capital fora dos limites da cidade antiga, foram construídos dentro das novas diretrizes estéticas estabelecidas pelo regime fascista, uma arquitetura historicista, de orientações acadêmicas e formas clássicas e monumentais.

No final, mesmo o fascismo (na Itália), tal como os demais regimes totalitários, impõe um retorno ao neoclassicismo e impede pela força o desenvolvimento do movimento moderno (BENEVOLO, 1998: 542).

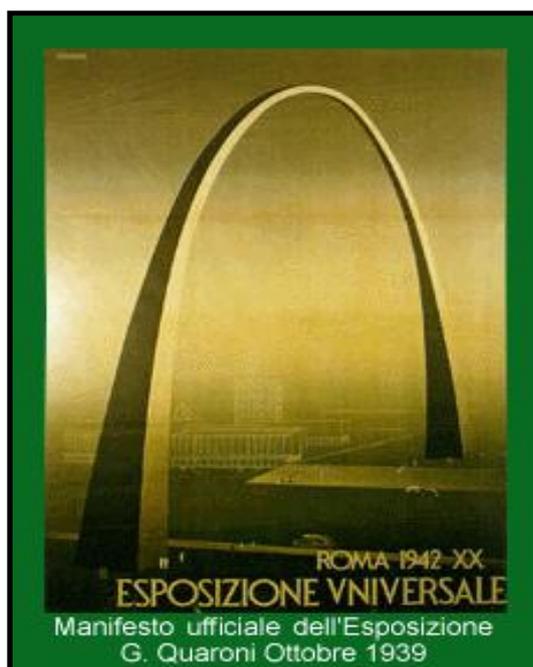


Figura 69 – Cartaz da EUR – Fonte: [www.bp2.blogger.com](http://www.bp2.blogger.com)

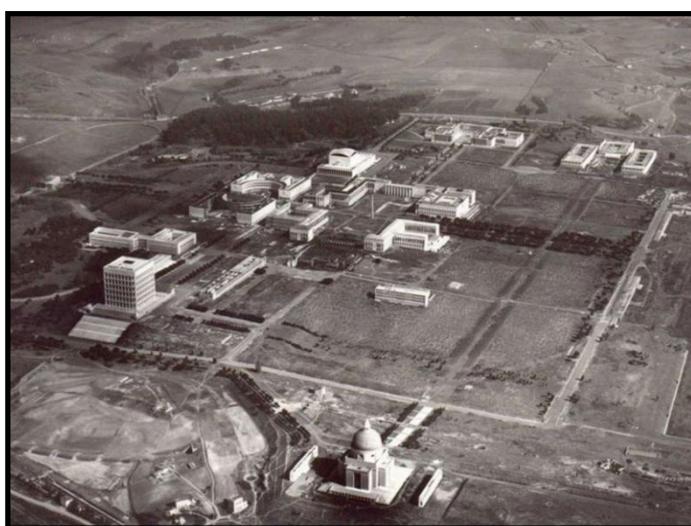


Figura 70 – Foto aérea do local da construção da EUR – Fonte: [www.bp2.blogger.com](http://www.bp2.blogger.com)



Figura 71 – Museo della Civiltà Romana, EUR, 1942 – Fonte: [www.nyc-architecture.com](http://www.nyc-architecture.com)



Figura 72 – Palazzo dei Congressi, EUR, 1942 – Fonte: [www.allaboutrome.googlepages.com](http://www.allaboutrome.googlepages.com)



Figura 73 – Palazzo della Civiltà Italiana, EUR, 1942, Guerrini, La Padula e Romano – Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

Na Alemanha, nas primeiras décadas do século XX, o movimento moderno vivenciou um período de grande progresso e enorme liberdade de experimentação. Desfrutando de enorme aceitação do poder público, os arquitetos representantes das vanguardas arquitetônicas encontraram no país ótimas condições políticas para o desenvolvimento de seus trabalhos até o período imediato à derrota alemã na Primeira Guerra Mundial.

De 1900 em diante, a Alemanha está no centro da cultura arquitetônica européia. As razões dessa situação são complexas: com efeito, na Alemanha, essa cultura não possui por trás de si mesma uma tradição comparável à francesa ou inglesa, a industrialização é a data recente e as estruturas sociais estão ligadas mais fortemente ao passado; mas é exatamente a relativa ausência de precedentes que permitiu a constituição de uma minoria de operadores econômicos, de políticos e de artistas de mentalidade aberta e progressista, e colocou-os, não em posição polêmica contra os poderes constituídos – como ocorre em quase todos os demais Estados europeus – mas em condições de ocupar alguns pontos diretivos na sociedade em vias de transformação; assim, os teóricos e os artistas de vanguarda chegam com relativa facilidade a ensinar nas escolas estatais, encontram-se dirigindo as revistas mais importantes, orientando as grandes editoras, organizando as exposições, influenciando em grande escala a produção industrial e também em certa medida influenciando na política cultural do governo (BENEVOLO, 1998: 374).

Entre os anos de 1924 e 1932, período marcado pelo enfrentamento de uma grave crise econômica e pela ascensão do nazismo<sup>1</sup>, esse quadro favorável começou a se modificar. Com a ascensão de Hitler ao poder em 1933 todas as experimentações das vanguardas foram interrompidas, a Bauhaus, obrigada a fechar suas portas, viu seus fundadores e idealizadores: Klee, Moholy-Nagy, Breur, Gropius, Mies van der Rohe, entre outros, serem constrangidos a abandonar o país.

A luta italiana entre duas interpretações alternativas da tradição clássica – racionalista *versus* historicista – não aconteceu na Alemanha, onde a linha racional do Movimento Moderno passou por um eclipse imediato depois que o nacional-socialismo tomou o poder em janeiro de 1933. A arquitetura moderna foi rejeitada como cosmopolita e degenerada, exceto nas ocasiões em que a eficiente produção industrial e as boas instalações fabris exigiam uma abordagem funcionalista; mas a questão do estilo apropriado para a “revolução social” de Hitler não pôde ser resolvida, como na Itália ou na Rússia, por um

---

<sup>1</sup> “O nazismo sem dúvida tinha, e em parte realizou, um programa social para as massas: férias; esportes; o planejado “carro do povo”, que o mundo veio a conhecer após a Segunda Guerra Mundial como o “fusca” Volkswagen. Sua principal realização, porém, foi acabar com a Grande Depressão mais efetivamente do que qualquer outro governo, pois o antiliberalismo dos nazistas tinha o lado positivo de não comprometerlos com uma crença *a priori* no livre mercado. Apesar disso, o nazismo era mais um velho regime recauchutado e revitalizado do que um regime basicamente novo e diferente. Como o Japão militarista e imperial da década de 1930 (que ninguém diria ser um sistema revolucionário), era uma economia capitalista não liberal que conseguiu uma impressionante dinamização de seu sistema industrial” (HOBBSBAWN, 1995: 131).

conflito aberto terminando na adoção de um único estilo a ser usado em quase todas as ocasiões. As sutis políticas ideológicas do Terceiro Reich eram avessas a tais soluções gerais. Enquanto se empenhavam, em nível público, para representar o nacional-socialismo como a efetivação heróica do destino germânico, os nazistas também desejavam satisfazer o desejo popular de uma arquitetura de segurança psicológica e compensar por um mundo em que a industrialização da guerra, a inflação e as convulsões políticas já haviam minado a sociedade tradicional (FRAMPTON, 1997: 262).



Figura 74 – O fim da Bauhaus, 1932, colagem de Yamawaki –  
Fonte: [www.scriptoriumciberico.blogspot](http://www.scriptoriumciberico.blogspot).

Com o nazismo, iniciou-se um novo período da arquitetura alemã, que “*depois de ter dado uma contribuição determinante à cultura arquitetônica moderna (...) tornou-se palco da mais grotesca experiência de exumação estilística*” (BENEVOLO, 1998: 540). Ludwig Troost e Albert Speer, sucessivamente arquitetos pessoais de Hitler de 1933 a 1940, foram responsáveis por da forma ao novo estilo representativo do Estado nazista – onde a arquitetura deveria ser uma arquitetura de celebração, monumental e classicista, ao mesmo tempo em que deveria respeitar e atender ao gosto popular e a cultura vernacular.

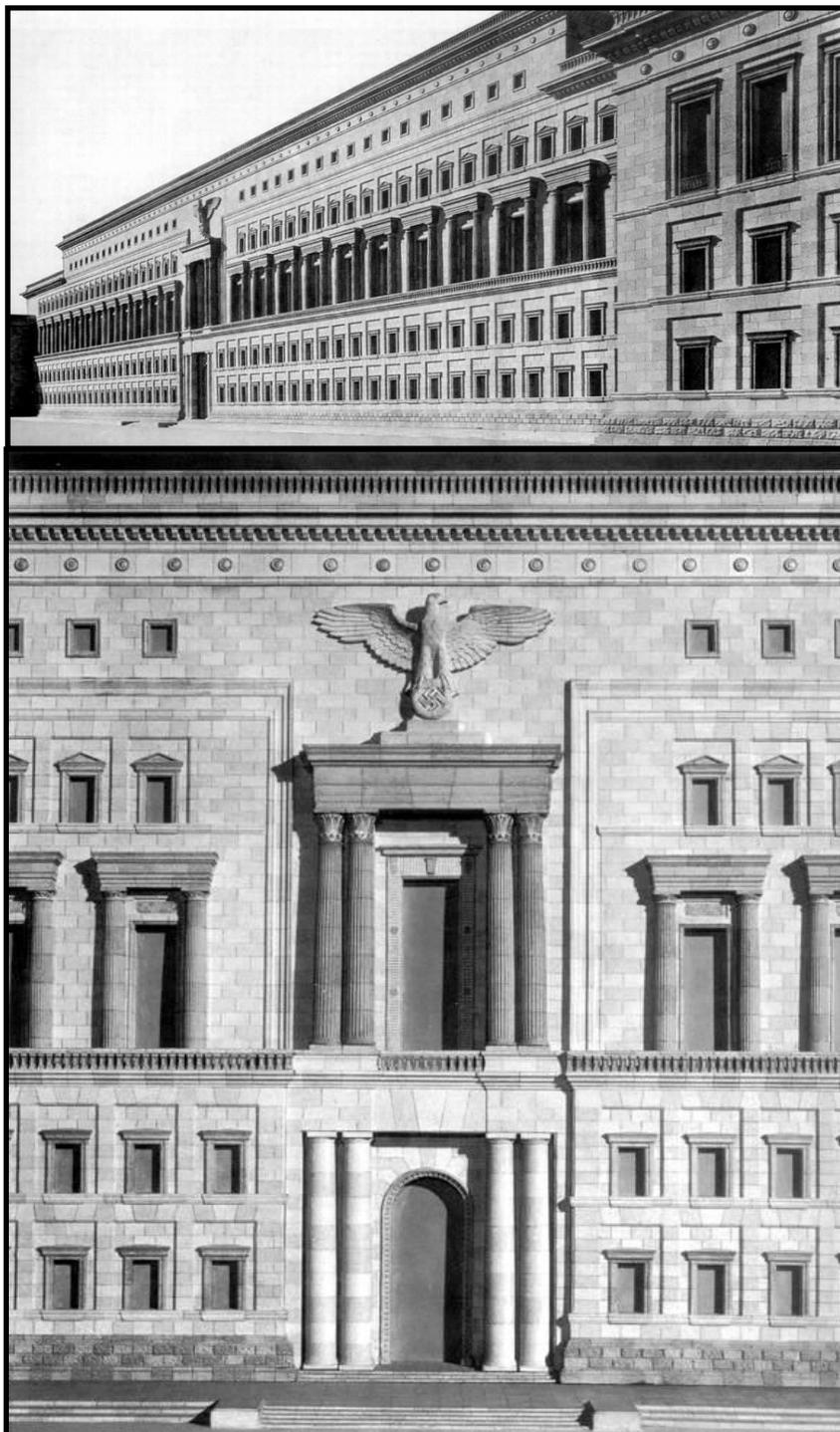


Figura 75 – Nova Chancelaria do Reich, Berlim, 1938-39, Albert Speer – Fonte: [www.cyburbia.org](http://www.cyburbia.org)

*“Essa esquizofrenia estilística fazia com que partes diferentes de uma mesma obra fossem tratadas de modo totalmente diverso”* (FRAMPTON, 1997: 263), até mesmo as técnicas modernistas, atacadas em seus princípios estéticos, foram amplamente utilizadas pela arquitetura nazista, desde a concepção de palácios até a construção de campos de concentração.



Figura 76 – Nova Chancelaria do Reich, Berlim, 1938-39, Albert Speer – Fonte: [www.cyburbia.org](http://www.cyburbia.org)

Albert Speer, o arquiteto de Hitler, pode ter atacado ativamente os princípios estéticos do modernismo em sua ressurreição de temas clássicos, mas incorporaria muitas técnicas modernistas, pondo-as a serviço de fins nacionalistas, com a mesma energia que os engenheiros de Hitler mostraram ao usar as práticas dos projetos da Bauhaus na construção dos campos de concentração. Revelou-se possível combinar práticas atualizadas da engenharia científica, tal como incorporadas nas formas mais extremas da racionalidade técnico-burocrática e da máquina, com um mito da superioridade ariana e do sangue e do solo da Terra-Pai. Foi exatamente assim que uma forma virulenta de “modernismo reacionário” veio a ter o encanto que teve na Alemanha nazista, sugerindo que todo esse episódio, embora modernista em certos aspectos, devia mais à fraqueza do pensamento iluminista do que a alguma reversão ou progressão dialética para uma conclusão “natural” (HARVEY, 1992: 40).

Um resumo do ideal arquitetônico nazista foi materializado na maquete de Germania, um gigantesco projeto de reforma urbana para a capital alemã. Hitler deseja transformar Berlim na grandiosa capital de um novo mundo. Seu principal projeto arquitetônico, o Domo de Berlim, teria 200 metros de altura e, em seu interior, seria possível abrigar os mais de 130 mil membros do partido nacional-socialista alemão. Tal projeto, que acabou não sendo executado, foi sem dúvida a maior revelação da megalomania inerente ao projeto político nazista que, além de idealizar uma estética tradicionalista que combatesse a arte moderna, considerada por eles judaica, decadente e bolchevique, buscava uma total transformação de toda a estrutura social da época a partir da concepção de um novo homem: ariano, disciplinado e vencedor.

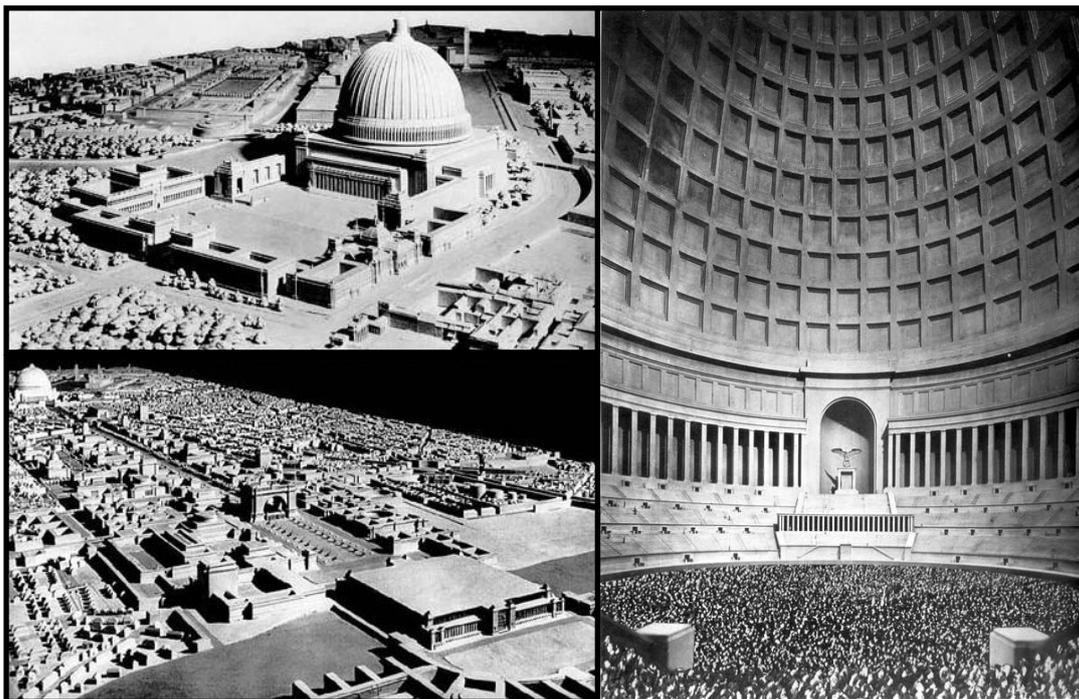


Figura 77 – Projeto de Reforma Urbana de Berlim, 1938, Albert Speer – Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

O maior projeto de arquitetura executado pelo regime nazista foi o Zeppelinfeld de Nuremberg. Com capacidade para mais de 450 mil pessoas o monumental estádio era um gigantesco teatro a céu aberto, funcionando como palco principal dos comícios de Hitler. Sua arquitetura classicista e suntuosa resgatava a grandiosidade dos antigos impérios e detinha, de forma explícita, uma vontade de reconstruir aquela realidade.



Figura 78 – Zeppelinfeld de Nuremberg, 1933-38, Albert Speer – Fonte: [www.cyburbia.org](http://www.cyburbia.org)

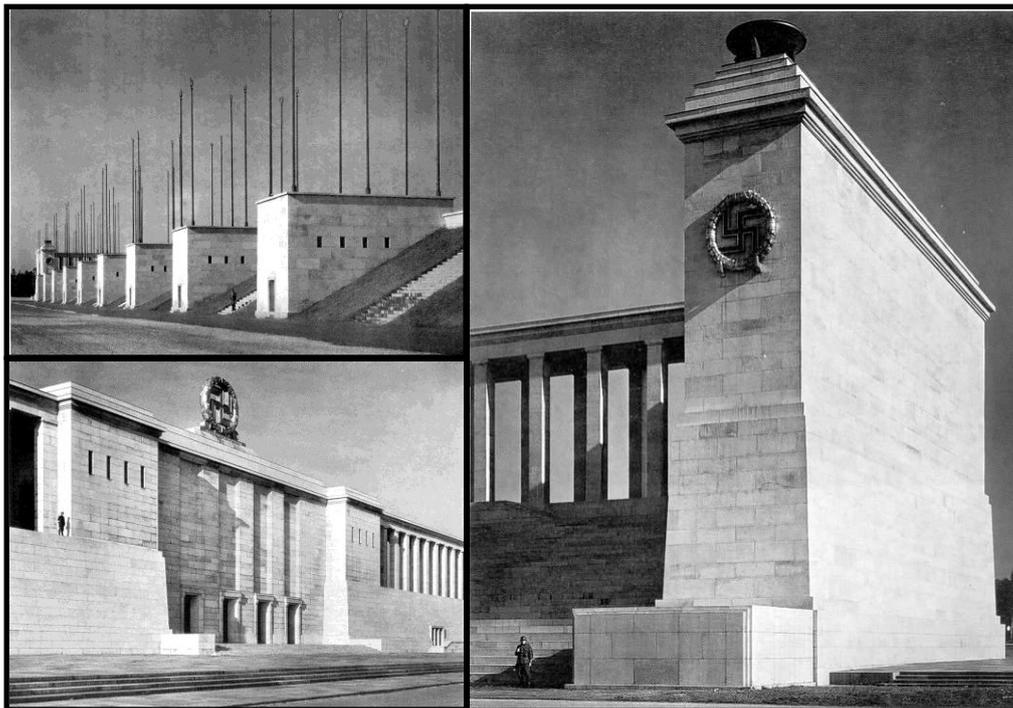


Figura 79 – Zeppelinfeld de Nuremberg, 1933-38, Albert Speer – Fonte: [www.cyburbia.org](http://www.cyburbia.org)

A arquitetura nazista também deveria funcionar como instrumento de dominação e veículo de propaganda ideológica do nacional-socialismo na construção de uma nova cultura política global, e, desse modo, a obra de Albert Speer e seus espetáculos noturnos de uma arquitetura luminosa e virtual anunciariam, “*com os signos espetaculares da fascinação estética e o entusiasmo do sublime*” (SUBIRATS, 1993: 44), o despertar de uma nova era, concebida como uma obra de arte total.



Figura 80 – Espetáculo noturno no Zeppelinfeld de Nuremberg – Fonte: [www.brynmawr.edu](http://www.brynmawr.edu)



Figura 81 – Detalhe dos pilares de luz no espetáculo noturno no Zeppelinfeld de Nuremberg –  
Fonte: [www.photobucket.com](http://www.photobucket.com)

O nacional-socialismo, através de obras tão representativas e tão atuais como as do arquiteto Speer, formulou o projeto de um sistema de dominação política e social cujo instrumento era, precisamente, a construção total da sociedade, desde a organização industrial das massas através da arquitetura e do urbanismo, até a mobilização midiática dos símbolos e, com eles, das fibras mais íntimas da sensibilidade subjetiva, como uma monumental obra de arte ou uma obra de arte real. (...) As arquiteturas noturnas das paradas militares constituíram espetáculos em grande escala nunca superados, embora esquecidos, nos quais a engenharia, a arquitetura, a música e a disciplina militar, os mitos e a vida humana se concertavam numa unidade estética que projetava efetivamente o poder político e industrial na escala infinita e sublime de uma civilização de dimensões cósmicas. A concepção daquelas efemérides obedecia ao ideal clássico de uma composição artística fechada, realizada a partir do material humano e do mundo, em que nada, nem as emoções mais secretas, nem os destinos de uma história milenar escapavam à unidade formal de um estilo, que era, ao mesmo tempo, uma linguagem simbólica, um princípio formal da organização da vida e um projeto total de dominação tecnológica e política (SUBIRATS, 1989: 94-95).

Como vimos, apesar do stalinismo, do fascismo e do nazismo terem experimentado processos diferentes na construção de seus princípios estéticos “oficiais” e de não possuírem exatamente os mesmos objetivos e discursos políticos, a “*necessidade de controlar estritamente cada aspecto da vida e do costume nacional*” (BENEVOLO, 1998: 556) e a desconfiança “*da corrosiva influência da cultura moderna, sobretudo das artes modernistas*” (HOBBSAWN, 1995: 121), foram algumas das principais características que unificaram esses regimes totalitários de governo em sua escolha de um repertório arquitetônico anacrônico, esvaziado de conteúdo crítico e, portanto, não

representando perigo algum ao bom funcionamento do regime e ao correto cumprimento de seus desígnios.

O repertório neoclássico, deteriorado pelas contínuas repetições, perdeu, por seu lado, qualquer significado ideológico intrínseco e é valorizado exatamente porque tornou-se uma forma vazia dentro da qual pode ser colocado qualquer conteúdo. Adotando as colunas, os frontões, a simetria e o ponto de fuga, os Estados autoritários dispõem de uma regra muito cômoda, que não oferece resistência e não oferece surpresas, que serve, portanto, egregiamente para imprimir um caráter conhecido desde o ponto de partida à construção civil e à urbanística do Estado, evitando qualquer conflito com as diretrizes oficiais e com as variações dessas diretrizes (BENEVOLO, 1998: 556).



Figura 82 – Exposição Internacional, Paris, 1937 – Pavilhão alemão, Speer; Pavilhão italiano; Pavilhão soviético, Iofan – Fonte: fulltable.com; wikipédia.com; cyburbia.org e wikimedia.org

Esses regimes deram nome ao que Debord chamou de *espetáculo concentrado*. Apoiados na incessante renovação tecnológica, na fusão econômico-estatal e guiados por um líder forte e carismático, controlavam todos os aspectos da vida humana e ditavam o curso da história amparados pela ideologia absoluta de um poder totalitário.



Figura 83 – Comoção de uma senhora alemã ao saudar seu Führer, Adolf Hitler – Fonte: [www.catedral.weblog.com.pt](http://www.catedral.weblog.com.pt)

### 3.3 No pós-modernismo

A crise do urbanismo se agrava. A construção de bairros, antigos e modernos, está em evidente desacordo com os modos de comportamento estabelecidos e, mais ainda, com os novos modos de vida que buscamos. O resultado é a ambiência morna e estéril que nos cerca. Nos bairros antigos, as ruas transformaram-se em auto-estradas, os lazeres são comercializados e deturpados pelo turismo. O relacionamento social torna-se impossível. Os bairros recém-construídos apresentam dois temas dominantes: o trânsito de carros e o conforto residencial. São a minguada expressão da felicidade burguesa, esvaziada de qualquer preocupação lúdica. Diante da necessidade de construir rapidamente cidades inteiras, erguem-se cemitérios de cimento armado onde grande parte da população está condenada a levar uma vida muito enfadonha. Ora, para que servem as incríveis invenções técnicas do mundo atual se faltam condições para delas tirar proveito, se não conduzem ao lazer, se há carência de imaginação?<sup>1</sup>

Durante os anos 1940<sup>2</sup> “*evidenciou-se uma desilusão radical a respeito de uma confiança, em outro momento desmedida, na razão*” (MONTANER, 2001: 72-73). A partir desse período, com a chamada terceira geração de arquitetos modernistas<sup>3</sup>, uma busca por renovação foi iniciada. A ideologia maquinista, racionalista e estritamente funcional foi sendo cada vez mais questionada e confrontada com a idéia de valorização do contexto, da natureza, do vernáculo e da expressividade das formas orgânicas e escultóricas.

---

<sup>1</sup> CONSTANT, Nieuwenhuys. **Outra cidade para outra vida**. Texto de 1959. In: JACQUES, Paola Berenstein, (Org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista**. Rio de Janeiro: Casa as Palavra, 2003, pág. 114.

<sup>2</sup> Já no final da década de 1930 e início da década de 1940, algumas tentativas de ampliação e alteração de questões centrais do movimento moderno haviam sido iniciadas. “Alfred Roth, no livro *The New Architecture* (1939), propõe as primeiras tímidas defesas do valor da história, da importância do contexto e da necessidade de atender a escala humana. (...) Josep Lluís Sert, Fernand Léger e Sigfried Giedion propõem em 1943 a recuperação da idéia de monumentalidade, sustentando que as pessoas querem edifícios que representem, além de verificações funcionais, sua vida social e comunitária” (MONTANER, 1993: 14-15).

<sup>3</sup> Geração formada por arquitetos nascidos por volta de 1915, que começaram sua atividade profissional nos anos 1945-1950. A característica essencial da terceira geração foi a tentativa de conciliar uma continuidade em respeito às propostas dos grandes mestres do Movimento Moderno e a realização de uma necessária renovação.



**Figura 84 – Terminal da TWA, Aeroporto de Nova Iorque, 1956-62, Eero Saarinen – Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)**



**Figura 85 – Pavilhão nórdico da Bienal de Veneza, 1958-62, Sverre Fehn – Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)**

O Team X, grupo de arquitetos modernistas formado por Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jacob Bakema, Georges Candilis, Shadrach Woods, Giancarlo de Carlo, Ralph Erskine, entre outros, e reconhecido por seu impulso crítico em encontrar uma relação mais precisa entre a forma física e a necessidade sócio-psicológica do usuário, teve grande responsabilidade no surgimento desse movimento de transformação justamente por questionar a ortodoxia do movimento moderno dentro do seu próprio território, os CIAM – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. O grupo recebeu esse nome por ter sido responsável em organizar o décimo e último CIAM, no ano de 1956.



**Figura 86 - O Magistério, Faculdade de Ciências da Educação, Universidade Livre de Urbino, 1968-76, Giancarlo De Carlo – Fonte: [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)**



**Figura 87 – The Byker Wall Housing, Newcastle, 1969-82, Ralph Erskine – Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)**

Mas como dito anteriormente, apesar de todo esse princípio de mudança, a década de 1950 acabou sendo marcada pela absorção da estética modernista “*pela ideologia oficial e estabelecida*” (HARVEY, 1992: 44). O chamado *international style* tornou-se a expressão dos interesses das grandes potências capitalistas, sendo a Grã-Bretanha e principalmente os Estados Unidos os dois contextos nacionais mais importantes do subsequente desenvolvimento dessa arquitetura.



**Figura 88 – Escola de Artilharia Naval, Illinois, 1954, Skidmore, Owings e Merrill – Fonte: [www.z.about.com](http://www.z.about.com)**



**Figura 89 – Sainsbury Center for Visual Arts, Norwich, 1974, Norman Foster – Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)**

O modernismo perdeu seu atrativo de antídoto revolucionário para uma ideologia reacionária e “tradicionalista”. A arte e a alta cultura se tornaram uma reserva tão exclusiva de uma elite dominante que a experimentação no seu âmbito (com, por exemplo, novas formas de perspectivismo) ficou cada vez mais difícil, exceto em campos estéticos relativamente novos como o cinema (onde obras modernistas como *Cidadão Kane*, de Orson Welles, transformaram-se em clássicos). Pior ainda, parecia que essa arte e essa cultura não podiam senão monumentalizar o poder corporativo ou estatal, ou o “sonho americano”, como mitos auto-referenciais, projetando um certo vazio de sensibilidade no lado da formulação de Baudelaire que se apoiava nas aspirações humanas e nas verdades eternas (HARVEY, 1992: 44).

Todo esse processo de “assimilação” do modernismo pelo *establishment*<sup>4</sup> político-cultural acabou por suscitar, em meados da década de 1960, um grande movimento contracultural e antimodernista<sup>5</sup>. Considerada por seus críticos uma arquitetura positivista e crédula em um planejamento racional de ordens sociais ideais e verdades absolutas, a arquitetura moderna passou a ser sistematicamente rechaçada por novas correntes que buscavam novas experimentações.

O sonho de padronização que animara alguns segmentos do movimento moderno realizou-se bem mais do que o esperado nas construções comerciais, e em meados da década de 60 começou a formar-se uma reação. A tarefa de repetir estruturas de paredes de vidro mostrou-se pouquíssimo exigente, sobretudo em termos de criatividade. Enquanto grandes firmas como Skidmore, Owings & Merrill e C. F. Murphy Associates seguiam a direção indicada por Mies van der Rohe e produziam prédios de alta qualidade, apesar de sóbrios e imitativos, outros grupos buscavam variantes do movimento moderno de tipo bem diferente, hipercelebrações das possibilidades supostamente libertadoras do infindável desenvolvimento tecnológico. Buckminster Fuller nos Estados Unidos, o grupo Archigram na Inglaterra, o Superstudio na Itália e os Metabolistas japoneses foram os exemplos mais importantes. As pesquisas pessoais de Fuller com projetos utilitários de tecnologia sofisticada, de preferência para serem produzidos em massa, datavam do final da década de 1920. Ele mantinha um senso de realidade em seus projetos e reconhecia a necessidade de propor soluções viáveis para os problemas sociais reais. Archigram, Superstudio e, em menor grau, os Metabolistas puseram fim a qualquer conexão tediosa com a realidade. Com uma série de publicações vistosas e imagens de quadinhos e ficção científica, deixaram sua marca sem levar a sério questões de como as coisas seriam construídas, como suportariam a ação do tempo e quais seriam as consequências sociais para as pessoas destinadas a ocupar suas cidades fantásticas. Quase ninguém levou a sério Superstudio e Archigram, menos

---

<sup>4</sup> “Não é somente o fato de que Picasso e Joyce não são mais considerados feios; agora eles nos parecem bastante realistas e isso é resultado da canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno, processo que remonta aos fins dos anos 50. Essa é, certamente, uma das explicações mais plausíveis para o aparecimento do pós-modernismo, uma vez que a nova geração dos anos 60 vai confrontar com o movimento moderno, que tinha sido um movimento oposicionista, como um conjunto de velhos clássicos, que ‘pesam na cabeça dos vivos como um pesadelo’” (JAMESON, 2000: 30).

<sup>5</sup> “Antagônicas às qualidades opressivas da racionalidade técnico-burocrática de base científica manifesta nas formas corporativas e estatais monolíticas e em outras formas de poder institucionalizado (incluindo as dos partidos políticos e sindicatos burocratizados), as contraculturas exploram os domínios da auto-realização individualizada por meio de uma política distintivamente “neo-esquerdista” da incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas (na música no vestuário, na linguagem e no estilo de vida) e da crítica da vida cotidiana. Centrado nas universidades, institutos de arte e nas margens culturais da vida na cidade grande, o movimento se espalhou pras ruas e culminou numa vasta onda de rebelião que chegou ao auge em Chicago, Paris, Praga, Cidade do México, Madrid, Tóquio e Berlim na turbulência geral de 1968. Foi quase como se as pretensões universais de modernidade tivessem, quando combinadas com o capitalismo liberal e o imperialismo, tido um sucesso tão grande que fornecessem um fundamento material e político para um movimento de resistência cosmopolita, transnacional e, portanto, global, à hegemonia da alta cultura modernista. Embora fracassado, ao menos a partir dos seus próprios termos, o movimento de 1968 tem de ser considerado, no entanto, o arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo. Em algum ponto entre 1968 e 1972, portanto, vemos o pós-modernismo emergir como um movimento maduro, embora ainda incoerente, a partir da crisálida do movimento antimoderno dos anos 60” (HARVEY, 1992: 44).

ainda os incorporadores e banqueiros responsáveis pela encomenda e pelo financiamento de projetos em estilo modernista. Ainda assim, em conjunto eles assinalaram o fim do encanto do modernismo racionalista, a reação a um estilo de construção que passou a ser visto como tedioso, indiferente às cercanias e também à própria tradição da disciplina (GHIRARDO, 2002: 08).

O designer norte-americano Buckminster Fuller, durante o período do New Deal, buscou em seus primeiros experimentos aliar dinamismo, eficiência e uma postura radical. Em 1927 projetou a primeira versão do protótipo de uma casa independente para produção em série, a *Dymaxion*. No ano de 1932 propôs a conversão de estruturas abandonadas de edifícios comerciais em moradias provisórias para os desabrigados da grande depressão de 1929. Na década de 1960, Fuller alcançou enorme notoriedade ao projetar estruturas arquitetônicas monumentais, como os projetos de uma enorme cúpula em Manhattan, em 1962, que deveria funcionar como uma barreira contra a poluição e contra possíveis ataques radioativos. Em 1967 projetou uma gigantesca geodésica para o Pavilhão dos EUA na Exposição Mundial de Montreal.



Figura 90 – Cúpula sobre Manhattan, 1962, Buckminster Fuller – Fonte: [www.archnewsnow.com](http://www.archnewsnow.com)

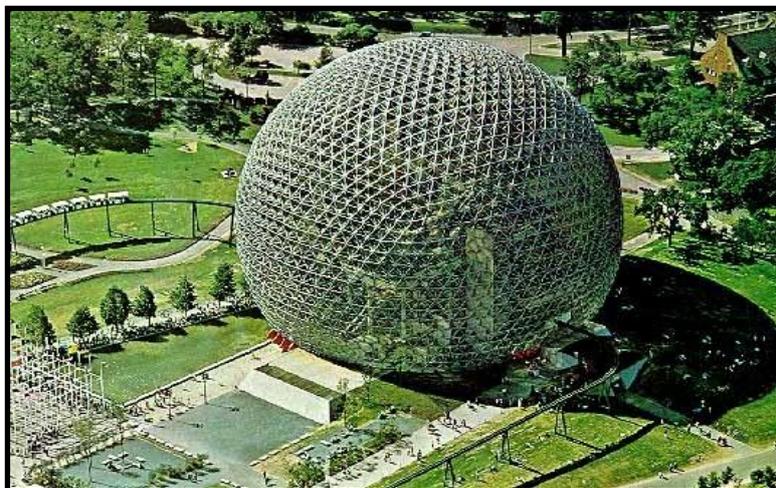


Figura 91 – Cúpula geodésica, Pavilhão dos EUA na Exposição Mundial de Montreal, 1967, Buckminster Fuller – Fonte: [www.simplydifferently.org](http://www.simplydifferently.org)

O grupo Archigram<sup>6</sup>, surgido na Inglaterra no ano de 1961, confiante na capacidade da ciência e da tecnologia em superar as dificuldades arquitetônicas, realizou inicialmente uma abordagem arquitetônica infra-estrutural, leve e *high-tech*. Através de formas críticas e irônicas de ficção científica, aliadas a fantasias hedonistas e sonhos tecnológicos de consumo, transformar-se-iam em referência para muitos arquitetos pós-modernistas interessados em desenvolver uma arquitetura tecnológica, monumental e, ao mesmo tempo, de grande apelo popular.

Os projetos de Archigram, portanto, se baseiam em identificar liberdade de escolha com capacidade de consumo de todo tipo de produtos. Incluída a arquitetura se converte em kit, elemento substituível, peça transportável. As propostas de Archigram constituem uma curiosa síntese entre a cultura do pop inglês e a assimilação otimista dos progressos tecnológicos; uma irônica aliança entre as técnicas de comunicação e as utopias tecnocráticas. Mas ao mesmo tempo significam a continuidade de propostas radicais desenvolvidas desde finais dos anos 1920 por Richard Buckminster Fuller (MONTANER, 1993: 113).

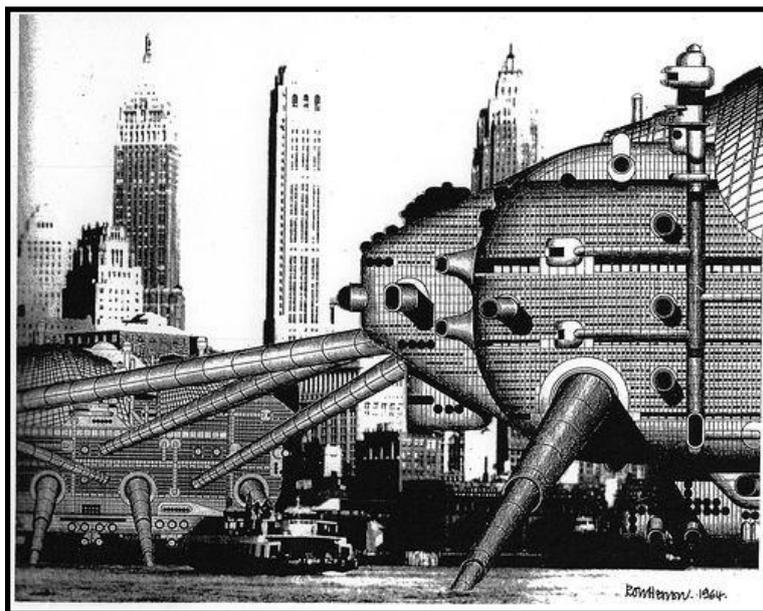


Figura 92 – Walking Cities, 1964, Ron Herron, Archigram – Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

---

<sup>6</sup> As proposições formais do Archigram foram em grande parte consequência do ambiente inovador desenvolvido na cidade de Londres nos anos 1950, tendo como grande influência a Escola *Architectural Association* e as propostas *pop* do *Independent Group*.

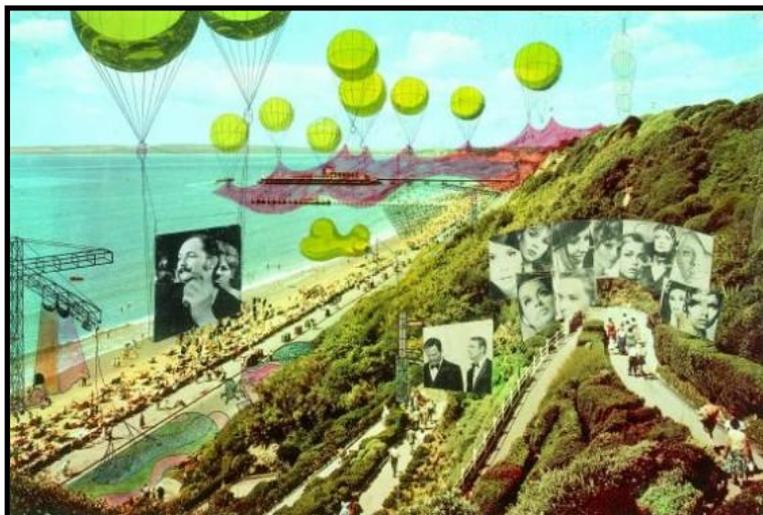


Figura 93 – Instant City visits Bornemouth, 1968, Peter Cook, Archigram – Fonte: [www.transindividualidade.blogspot.com](http://www.transindividualidade.blogspot.com)

A obra do Archigram apresentava grandes afinidades com a obra de um grupo de arquitetos japoneses denominados *Metabolistas*, que em resposta às pressões da superpopulação de seu país, começaram, no final dos anos 1950, a propor o desenvolvimento e a adaptação de estruturas pré-fabricadas presas a enormes arranha-céus helicoidais, sendo um de seus projetos mais famosos, desenvolvido pelo arquiteto Kenzo Tange para a Baía de Tóquio em 1960, uma grande cidade marítima construída como expansão da cidade terrestre, suspensa sobre as águas por um grande eixo cívico e por núcleos residenciais verticais autônomos, uma resposta fantasiosa à necessidade de uma maior área territorial que suportasse a crescente população de Tóquio.

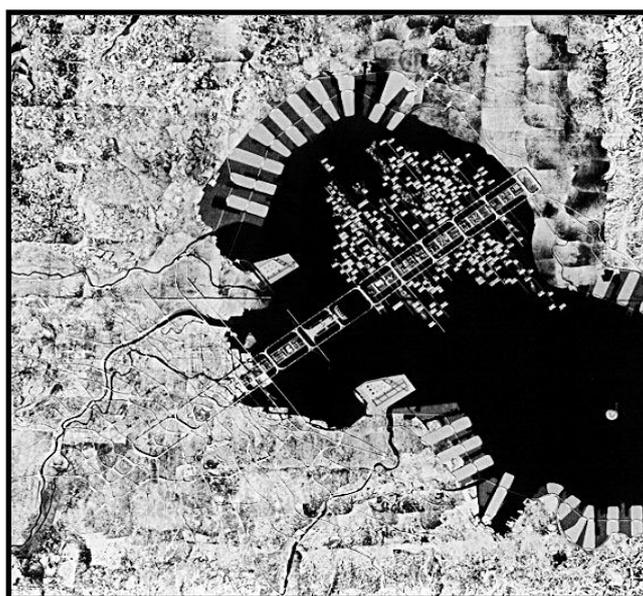
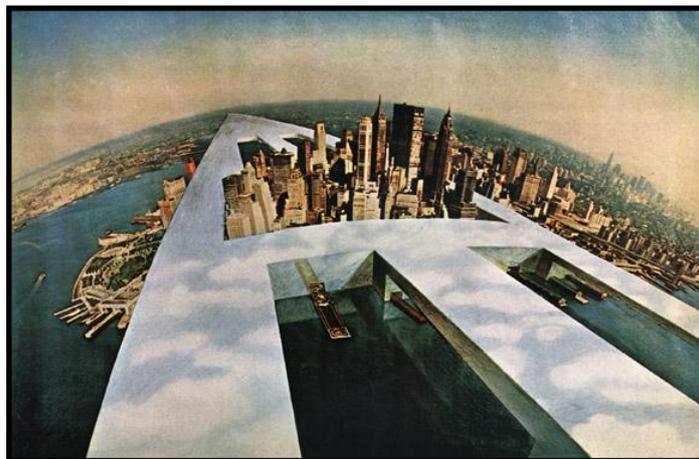


Figura 94 – Plano para a Baía de Tóquio, 1960, Kenzo Tange – Fonte: [www.cat2.mit.edu](http://www.cat2.mit.edu)

Outro grupo nascido nessa mesma época, o italiano *Superstudio*, caracterizava-se por uma forte orientação política e espírito crítico diante das novas tecnologias. Bastante influenciado pelo urbanismo unitário<sup>7</sup>, “*projetava uma utopia silenciosa, anti-futurista e tecnologicamente otimista*” (FRAMPTON, 1997: 351). O grupo destacava-se na luta contra a cultura mercadológica e consumista, enxergando a arquitetura, antes de mais nada, como um instrumento a servir às paixões dos homens.



**Figura 95 – Fotomontagem da série Movimento Contínuo, 1969, Superstudio – Fonte: [www.interactive.usc.edu](http://www.interactive.usc.edu)**

O grupo italiano Superstudio, que, nesse aspecto, estava entre as mais poéticas. Influenciado pelo conceito de “planejamento urbano unitário” da Internacional Situacionista. Constant Nieuwenhuys, que, em sua Nova Babilônia de 1960, havia postulado uma malha urbana em constante mutação, capaz de atender a tendência “lúdica” do homem, o Superstudio, liderado por Adolf Natalini, começou em 1966 a produzir um conjunto de obras mais ou menos divididas entre a representação da forma de um Monumento Contínuo, como um signo urbano mudo, e a produção de uma série de vinhetas que ilustravam um mundo do qual os bens de consumo haviam sido eliminados. Sua obra ia da produção de vastos megalitos impenetráveis, revestidos de vidro espelhado, à reprodução de uma paisagem de ficção científica na qual a natureza se torna benévola – em resumo, a quintessência da utopia arquitetônica (FRAMPTON, 1997: 350).

Todos esses projetos utópicos citados, além de outros exemplos como a cidade espacial sobre pilotis do grupo GEAM – Grupo de Estudo da Arquitetura Móvel, fundado por Yona Friedman, e que estudava sistemas estruturais que pudessem desenvolver as cidades para atender aos princípios sociais de mobilidade, assim como a cidade utópica de Nova Babilônia, desenvolvida por Constant Nieuwenhuys, e que

<sup>7</sup> O Urbanismo Unitário, idealizado pelos membros da Internacional Situacionista (IS), e que recebera esse nome justamente por ser contra a separação de funções modernistas, buscava romper com a banalização da vida cotidiana, constituindo-se um meio de resistência a um urbanismo disciplinador e inibidor dos desejos humanos.

pretendia materializar o pensamento urbano situacionista em uma espécie de habitação temporária constantemente remodelada, capaz de atender as necessidades de um novo homem, transformador e recriador de seu próprio ambiente, parecem cada vez mais distantes e inaplicáveis, infelizmente, a força crítica de suas propostas foi diluída, apenas suas propostas formais, baseadas em mega-estruturas, continuaram “*mais fortemente presente para as novas gerações de arquitetos e urbanistas – em sua maioria ávidos somente por imagens e formas inovadoras*” (JACQUES, 2003: 29).



Figura 96 – Cidade Espacial, 1959-60, Yona Friedman, Grupo GEAM – Fonte: [www.byfiles.storage.live.com](http://www.byfiles.storage.live.com)



Figura 97 – Nova Babilônia, 1961, Constant Nieuwenhuys, IS – Fonte: [www.luxflux.org](http://www.luxflux.org)

As mega-estruturas de Buckminster Fuller, Archigram e os Metabolistas, assim como as propostas declaradamente utópicas do Superstudio, Nova Babilônia e do Grupo GEAM, influenciaram toda uma geração de arquitetos que, com um viés técnico e pragmático, passaram a dominar o mercado com uma arquitetura “*tremendamente impositiva e intolerante em respeito ao meio, continuando a prepotência da arquitetura do movimento moderno*” (MONTANER, 1993: 118). Arquitetos como Norman Foster, Renzo Piano, Richard Rogers, entre outros, aliaram a herança formal desses grupos utópicos às infinitas possibilidades plásticas e tecnológicas dos novos materiais, inscrevendo definitivamente suas marcas em um mundo marcadamente dominado por uma arquitetura de espetáculo.

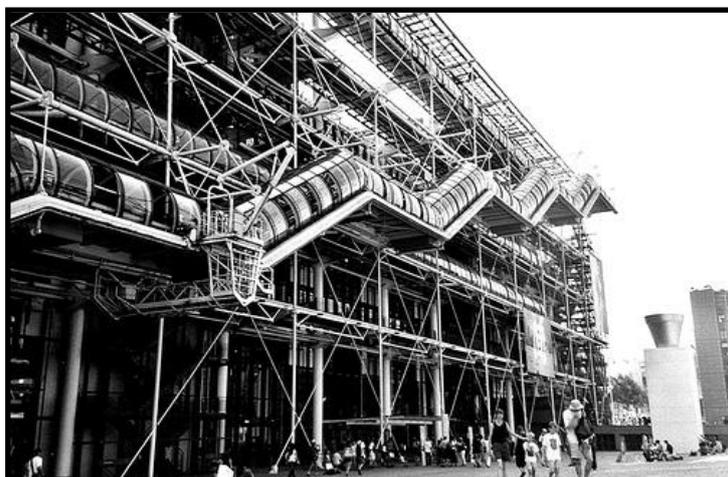


Figura 98 – Centro Pompidou, 1972-77, Paris, Richard Rogers e Renzo Piano – Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)



Figura 99 – Lloyds Building, 1978-86, Londres, Richard Rogers – Fonte: [www.essential-architecture.com](http://www.essential-architecture.com)

Nesse mesmo período, os chamados 5 arquitetos de Nova Iorque: Peter Eisenman, Richard Meier, John Hejduk, Michael Graves e Charles Gwathmey, buscaram desenvolver uma produção teórica e artística tão rigorosa quanto a alcançada pela vanguardas artísticas européias. Enquanto Eisenman e Hejduk fundamentavam sua obra na estética vanguardista, os outros três: Michael Graves (que gradativamente foi abandonando grupo), Charles Gwathmey e Richard Meier, assumiram o princípio purista de Le Corbusier como ponto de partida.



**Figura 100 – The Douglas House, 1971-74, Richard Meier – Fonte: [www.cubeme.com](http://www.cubeme.com)**

Os 5 de Nova Iorque não foram os únicos arquitetos em fins dos anos 1960 a construírem suas obras em cima dos postulados estéticos e ideológicos da vanguarda do início do século, essa idéia também atingiu Londres, na obra do OMA (Office of Metropolitan Architecture), do qual faziam parte Rem Koolhaas, Elia e Zoe Zenghelis e Madelon Vriesendor. Também nessa época, e sob influência de pesquisas antropológicas, filosóficas e literárias voltadas para os problemas da linguagem, dois movimentos tomaram forma e tiveram um grande impacto na discussão arquitetônica subsequente: o pós-estruturalismo e a desconstrução. Os estruturalistas buscavam entender como se produz o significado, “*o que importava era investir o arquiteto da responsabilidade de criar edifícios que irradiassem forte significado*” (GHIRARDO, 2002: 32-34). Os desconstrutivistas, liderados por Peter Eisenman e apoiado nas teorias do filósofo francês Jacques Derrida, tentaram reproduzir uma metodologia de projeto

baseada na desconstrução do objeto arquitetônico, objetivando materializar o caos e a fragmentação características de sua época. Diferente das vanguardas do início do século, as preocupações dessas neovanguardas se limitavam às questões estritamente formais e simbólicas, não apresentando nenhuma ambição de transformação social, buscavam apenas criar uma estética representativa de toda a desordem contemporânea.

O desconstrutivismo procura recuperar os altos padrões de elite e de prática arquitetônica vanguardista através da desconstrução do modernismo dos construtivistas russos dos anos 30. Parte do interesse que o movimento desperta se deve ao seu esforço deliberado de fundir o pensamento desconstrucionista advindo da teoria literária com práticas arquitetônicas pós-modernas que muitas vezes parecem ter se desenvolvido segundo uma lógica toda própria. Ele compartilha com o modernismo a preocupação de explorar a forma e o espaço puros, mas o faz de uma maneira que concebe o prédio não como um todo unificado, mas como “textos’ e partes disparatados que permanecem distintos e não alinhados, sem adquirir sentido de unidade”, e que são, portanto, suscetíveis de várias leituras “assimétricas e irreconciliáveis”. O que o desconstrutivismo tem com boa parte do pós-modernismo é, porém, sua tentativa de refletir “um mundo desgovernado sujeito a um sistema econômico, político e moral desorganizado”. Mas ele o faz de modo a ser “desorientador, e até promotor da confusão”, para assim produzir uma ruptura nas “nossas maneiras habituais de perceber a forma e o espaço”. A fragmentação, o caos, a desordem, mesmo dentro de uma ordem aparente, permanecem como temas centrais (HARVEY, 1992: 95-96).

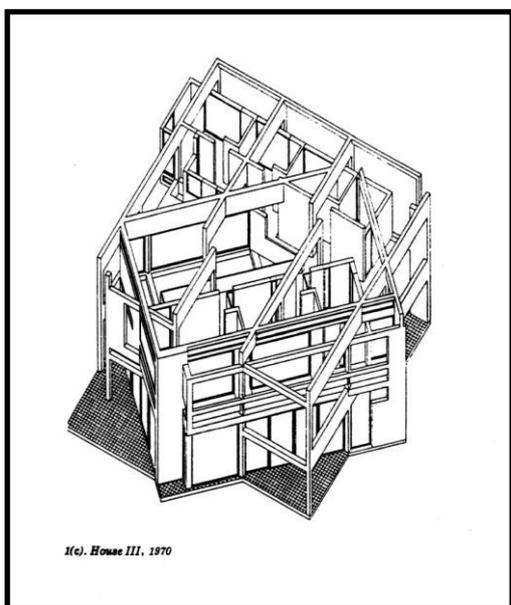


Figura 101 – Casa III, 1970, Peter Eisenman – Fonte: [www.dkolb.org](http://www.dkolb.org)

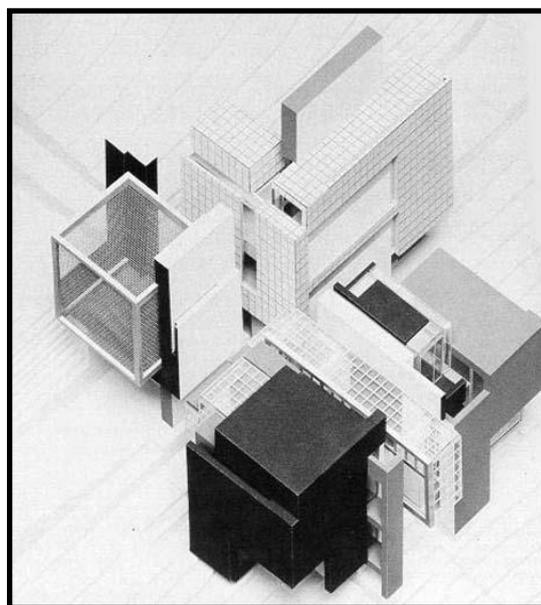


Figura 102 – Casa X, 1976, Peter Eisenman – Fonte: [www.blog.miragestudio7.com](http://www.blog.miragestudio7.com)

Além das propostas utópicas mais radicais e dos projetos que buscavam resgatar de alguma forma o espírito das vanguardas artísticas do início do século, outros sérios ataques aos preceitos básicos do movimento moderno foram realizados, causando

profundo impacto na produção arquitetônica e definindo a inexorável transformação que estava por vir. Em 1961 Jane Jacobs lançou o livro *Morte e vida das grandes cidades*, onde criticou, de forma contundente, a reconstrução do cenário urbano internacional dentro de diretrizes racionalistas e funcionalistas. Para Jacobs, as cidades contemporâneas não deveriam sofrer novas e devastadoras renovações urbanas seguindo os princípios do movimento moderno, mas serem alimentadas como espaços vivos que são, através do respeito à sua escala e da valorização de sua heterogeneidade.

Conjuntos habitacionais de baixa renda que se tornaram núcleos de delinquência, vandalismo e desesperança social generalizada, piores do que os cortiços que pretendiam substituir, conjuntos habitacionais de renda média que são verdadeiros monumentos à monotonia e à padronização, fechados a qualquer tipo de exuberância e vivacidade da vida urbana; conjuntos habitacionais de luxo que atenuam sua vacuidade, ou tentam atenuá-la, com uma vulgaridade insípida, centros culturais incapazes de comportar uma boa livraria; centros cívicos evitados por todos, exceto desocupados, que têm menos opção de lazer do que as outras pessoas, centros comerciais que são fracas imitações das lojas de rede suburbanas padronizadas; passeios públicos que vão do nada a lugar nenhum e nos quais não há gente passeando; vias expressas que evisceram as grandes cidades. Isto não é urbanizar as cidades, é saqueá-las. Sob as aparências, essas façanhas mostram-se ainda mais pobres que suas pobres pretensões. Raramente favorecem as áreas urbanas à sua volta, como teoricamente deveriam. Essas áreas amputadas são normalmente acometidas de gangrena fulminante. Para alojar pessoas desse modo planejado, pregam-se etiquetas de preço na população, e cada coletividade etiquetada e segregada passa a viver com suspeição e tensão crescentes em relação à cidade circundante. Quando duas ou mais dessas ilhas hostis são justapostas, denominam-se o resultado “bairro-equilibrado”. Os *shopping centers* monopolistas e os monumentais centros culturais, com o espalhamento das relações públicas, encobrem a exclusão do comércio – e também da cultura – da vida íntima e cotidiana das cidades. Para que tais maravilhas sejam executadas, as pessoas estigmatizadas pelos planejadores são intimidadas, expropriadas e desenraizadas, como se eles fossem o poder dominante. Milhares e milhares de pequenos negócios são destruídos, e seus proprietários, arruinados, e dificilmente recebem qualquer compensação. Comunidades inteiras são arrasadas e lançadas ao vento, colhendo um cinismo, um ressentimento e um desespero difíceis de acreditar (JACOBS, 2003: 02-03).

Gradativamente os argumentos de Jacobs começaram a ser aceitos e a influenciar arquitetos e urbanistas descrentes da rigidez construtiva e da eficiência do planejamento urbano moderno. Iniciou-se assim um processo de valorização das peculiaridades locais, da diversidade visual de cada paisagem e dos elementos urbanos pré-existentes, substituindo-se a ideologia do plano, fundamentado em um discurso racional, mono-funcional e ordenador, pela ideologia do projeto e da requalificação urbana, apoiadas em uma flexibilização de funções.

Em 1966, o arquiteto e teórico italiano Aldo Rossi publicou *A arquitetura da cidade*, onde buscou revalorizar a arquitetura relacionada à cidade, aos prédios, à história, às formas urbanas, à memória e ao traçado. Depois de estudar as cidades, Rossi propôs um novo modo de análise e uma nova abordagem da habitação urbana, estruturada a partir de elementos arquitetônicos históricos e em análises minuciosas de cada cidade, buscando evitar a lógica positivista e a fé cega no progresso através do retorno à tipologia arquitetônica e às formas de construção da segunda metade do século XIX, que ele via como elementos enraizados nos costumes e hábitos de cada cidade e não como construções abstratas e independentes de condições históricas. Tal como Jacobs, Rossi rejeitava aquilo que denominou de “funcionalismo ingênuo” por parte de alguns arquitetos modernistas, que exaltavam o determinismo tecnológico e desprezavam a complexidade das cidades.

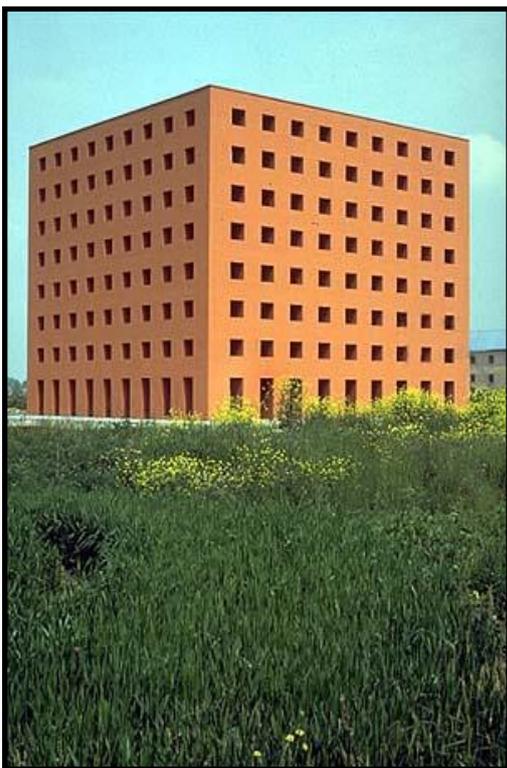


Figura 103 – Cemitério de Modena, 1971-84, Aldo Rossi – Fonte: [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)

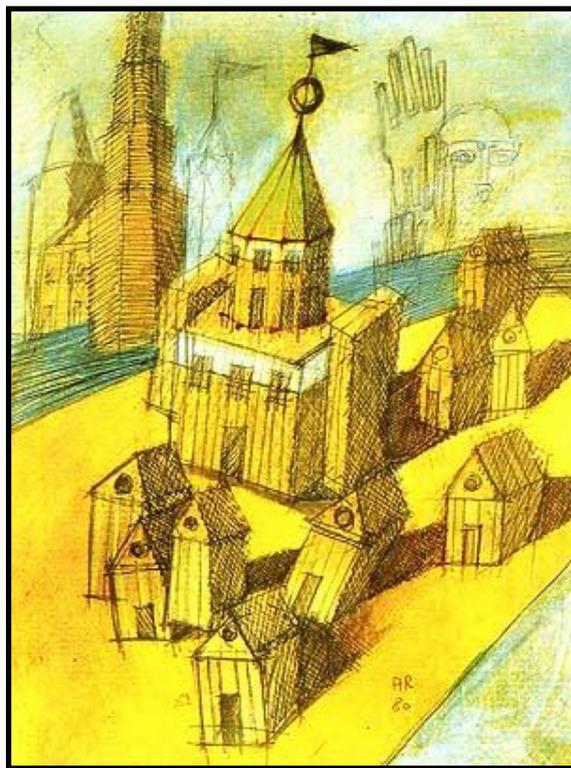


Figura 104 – Desenho do Teatro do Mundo, 1979, Aldo Rossi – Fonte: [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)

A arquitetura é a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de fatos novos e antigos. O elemento coletivo e o elemento privado, sociedade e indivíduo, contrapõem-se e confundem-se na cidade, que é feita de inúmeros pequenos seres que procuram uma acomodação e, junto com ela, formando um todo com ela, um seu pequeno ambiente mais adequado ao ambiente geral (ROSSI, 2001: 03).

Assim como Aldo Rossi, o arquiteto norte-americano Robert Venturi publicou, em 1966, *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. Opondo-se à ortodoxia moderna, Venturi valorizava em seu texto o predomínio da vitalidade desordenada sobre a unidade óbvia, insistia no fato de que a complexidade da vida contemporânea não permitia programas arquitetônicos simplificados. Admirador da arquitetura clássica e vernacular, acreditava que os arquitetos deveriam valorizar as pré-existências, defendendo uma atitude contrária à simplificação e sustentando que frente à transparência perseguida pela arquitetura moderna a arquitetura deveria ser opaca e de significados justapostos.



Figura 105 – Guild House, Filadélfia, 1960-63, Robert Venturi – Fonte: [www.preservationalliance.com](http://www.preservationalliance.com)

Os arquitetos já não se podem deixar intimidar pela linguagem puritanamente moralista da arquitetura moderna ortodoxa. Gosto mais dos elementos híbridos do que dos “puros”, mais dos que são fruto de acomodações do que os “limpos”, distorcidos em vez dos “diretos”, ambíguos em vez dos “articulados”, perversos tanto quanto impessoais, enfadonhos tanto quanto interessantes”, mais dos convencionais do que dos “inventados”, acomodaticios em vez de excludentes, redundantes em vez de simples, tanto vestigiais quanto inovadores, inconsistentes e equívocos em vez de diretos e claros. Sou mais favorável à vitalidade desordenada do que à unidade óbvia (...) Sou mais pela riqueza de significado do que pela clareza de significado; pela função implícita, tanto quanto pela função explícita (...). Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de enfoques: o espaço arquitetônico e seus elementos tornam-se legíveis e viáveis de muitas maneiras ao mesmo tempo (VENTURI, 2004: 01-02).



Figura 106 – Casa Vanna Venturi, Chestnut, 1962-64, Robert Venturi – Fonte: [www.mx.geocities.com](http://www.mx.geocities.com)

Em 1972, com a publicação de *Aprendendo com Las Vegas*, a avaliação feita por Venturi, Brown e Izenour das realidades práticas em confronto com o cotidiano modificou-se, “*passando da aceitação do odioso até a sua glorificação*” (FRAMPTON, 1997: 353). Defendendo que o arquiteto tinha como tarefa essencial a transmissão de significado ao público em geral, a valorização do simbólico atingiu o ponto máximo em sua teoria<sup>8</sup>, transformando referências históricas em imagens esvaziadas de significado e refletindo fielmente uma cultura de comunicação caracteristicamente norte-americana: comercial e publicitária<sup>9</sup>.

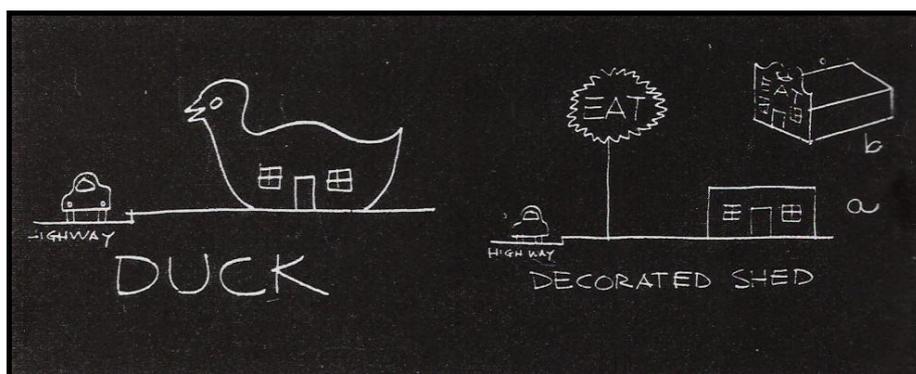


Figura 107 – O pato e o hangar decorado, Robert Venturi – Fonte: Livro *Teoria da Arquitetura*

<sup>8</sup> Por confundir, na visão de muitos críticos, as formas pseudo-comunicativas da sociedade de consumo com as formas autenticamente populares, Venturi adquiriu, ainda na década de 1970, a fama de arquiteto “populista”.

<sup>9</sup> Duas “figuras” emblemáticas foram utilizadas para exemplificar suas teorias: a primeira é o “pato” gigante, que abriga uma loja de *fast-food* especializada em carne de aves, onde o símbolo, ou a forma simbólica, apropriou-se totalmente da arquitetura; o segundo, apresentado como antítese do “pato”, é o “hangar decorado”, uma construção funcional destacada de sua “decoração-indicação” de função, um imenso *outdoor* publicitário.

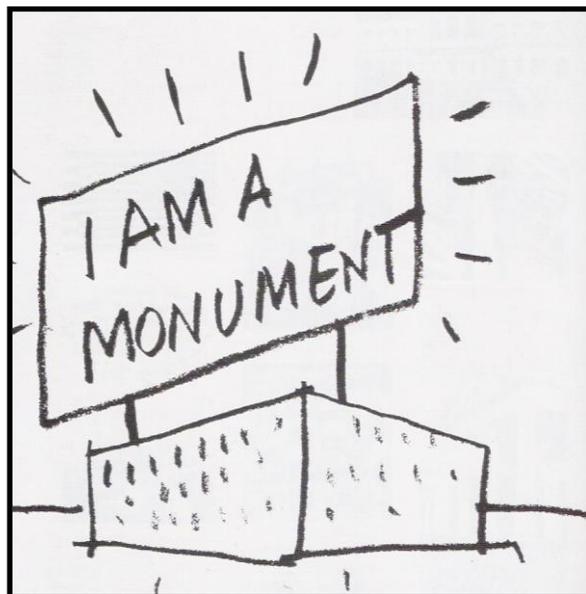


Figura 108 – A concepção de monumento de Venturi refere-se a si própria por meio de um cartaz – Fonte: Livro *Teoria da Arquitetura*

Após Charles Jencks ter “decretado” a morte da arquitetura moderna<sup>10</sup> às 15 horas e 32 minutos do dia 15 de julho de 1972 – momento exato da implosão do conjunto habitacional modernista Pruitt-Igoe, construído no ano de 1951 e premiado pelo Instituto dos Arquitetos Americanos – a Bienal de Veneza de 1980, com a Mostra “Presença do Passado”<sup>11</sup>, mas precisamente sua *Strada Novissima*<sup>12</sup>, marcaria definitivamente o “fim” da arquitetura moderna e a ascensão e disseminação internacionais da arquitetura pós-moderna.



Figura 109 – Implosão do Pruitt-Igoe no ano de 1972 – Fonte: [www.kustace.com](http://www.kustace.com)

<sup>10</sup> “Decreto” realizado em seu livro *A linguagem da arquitetura pós-moderna*, lançado no ano de 1977.

<sup>11</sup> A Mostra foi organizada pelo arquiteto, teórico e historiador italiano Paolo Portoghesi.

<sup>12</sup> Uma rua inutilizável, disposta como um grande cenário onde vinte arquitetos de renome internacional projetaram fachadas com “alusões mais ou menos diretas aos grandes símbolos e estereótipos da arquitetura de todos os tempos” (ARANTES, 1995: 29).

À obsolescência dos princípios que orientaram as pesquisas arquitetônicas por cinquenta anos, o mundo da cultura reagiu até agora com indiferença, admitindo, quando muito, a existência de uma revisão teórica marginal. Só os anglo-saxões, menos provincianos e conformistas, procuraram definir o alcance e a profundidade dessa crise falando da arquitetura pós-moderna e da “falência da arquitetura moderna”. Talvez a atitude mais razoável seja aceitar que a “arquitetura moderna”, como estilo de uma época, como expressão de uma civilização tecnológica emergente, está morta, e que o título cabe agora a uma arquitetura diversa, tanto quanto aquela o foi de um ecletismo que a precedeu (PORTOGHESI, 2002: 39).

Propostas arquitetônicas “hedonistas”, ou como denominou Otília Arantes, “obscenas”, multiplicaram-se nos Estados Unidos, na Europa e no Japão, fundamentadas – de uma forma geral – em “*uma mistura eclética de estilos*” (HARVEY, 1992: 92), na colagem e na composição de fachadas com ênfase na textura e na policromia, assim como na utilização direta de elementos simbólicos e históricos com o intuito de transmitir sensações e referências, enfim, o pastiche de um passado estereotipado construído como “*cópia idêntica de um original inexistente*” (ARANTES, 1995: 50).

A *St. Joseph’s Fountain* na *Piazza d’Italia* (1975-1978), em Nova Orleans, projetada pelo arquiteto Charles Moore; o *Edifício da AT&T* (1978-1984), em Nova Iorque, de Philip Johnson; e o *Edifício Portland* (1980-1983), de Michael Graves, certamente são três dos exemplos arquitetônicos mais emblemáticos dessa “nova” arquitetura, onde o “*construtor/empreendedor determina a carcaça e a substância essencial da obra, enquanto o arquiteto se vê reduzido a dar sua contribuição em forma de uma máscara convenientemente sedutora*” (FRAMPTON, 1997: 372).

O exemplo do espetáculo sugere certas dimensões de sentido social, e a *Piazza d’Italia* de Moore dificilmente é inocente no que procura dizer e na maneira como diz. Vemos ali o gosto pela fragmentação, o ecletismo de estilos, os tratamentos peculiares do espaço e do tempo (“a história como um contínuo de acessórios portáteis”). Há alienação compreendida (ocamente) em termos de emigração e formação de bairros pobres, que o arquiteto tenta recuperar por meio da construção de um lugar onde a identidade possa ser reclamada mesmo em meio ao comercialismo, à pop art e a todos os atavios da vida moderna. A teatralidade do efeito, o esforço de alcançar *jouissance* e o efeito esquizofrênico estão conscientemente presentes ali. A arquitetura e o projeto urbano dessa espécie transmitem sobretudo um sentido de alguma busca de um mundo de fantasia, da “viagem” ilusória que nos tire da realidade corrente e nos leve à imaginação pura (HARVEY, 1992: 95).

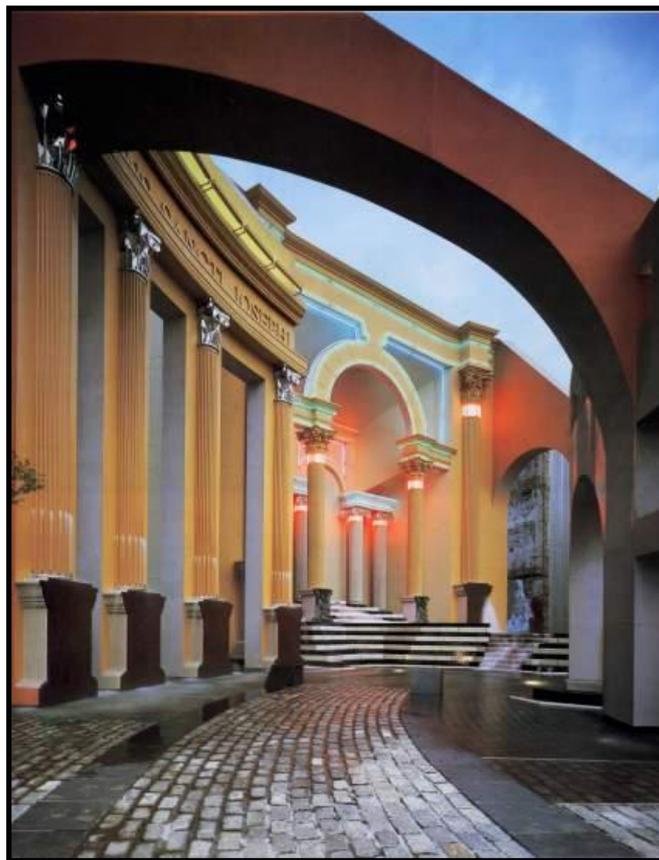


Figura 110 – Piazza d'Italia, Nova Orleans, 1975-78, Charles Moore – Fonte: [www.garten-landschaft.de](http://www.garten-landschaft.de)

Essa apologia à tradição, ao eclético, ao “histórico”, enfim, toda essa mudança de paradigma – incluída a substituição da racionalidade e da funcionalidade pela flexibilidade e a valorização das pré-existências – foi responsável por realizar “*uma espécie de estetização do heterogêneo*” (ARANTES, 2001: 177), tanto na produção arquitetônica quanto na recuperação de centros urbanos degradados.

No campo da arquitetura e do projeto urbano, considero o pós-modernismo no sentido amplo como uma ruptura com a idéia modernista de que o planejamento e o desenvolvimento devem concentrar-se em *planos* urbanos de larga escala, de alcance metropolitano, tecnologicamente racionais e eficientes, sustentados por uma arquitetura absolutamente despojada (as superfícies “funcionalistas” austeras do modernismo de “estilo internacional”). O pós-modernismo cultiva, em vez disso, um conceito do tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um “palimpsesto” de formas passadas e superpostas umas às outras e uma, “colagem” de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros. Como é impossível comandar a metrópole exceto aos pedaços, o *projeto* urbano (e observe-se que os pós-modernistas antes projetam do que planejam) deseja somente ser sensível às tradições vernáculas, às histórias locais, aos desejos, necessidades e fantasias particulares, gerando formas arquitetônicas especializadas, e até altamente sob medida, que podem variar dos espaços íntimos e personalizados ao esplendor do espetáculo, passando pela monumentalidade tradicional” (HARVEY, 1992: 69).



Figura 111 – Edifício da AT&T, Nova Iorque, 1978-84, Philip Johnson – Fonte: [www.garten-landschaft.de](http://www.garten-landschaft.de)

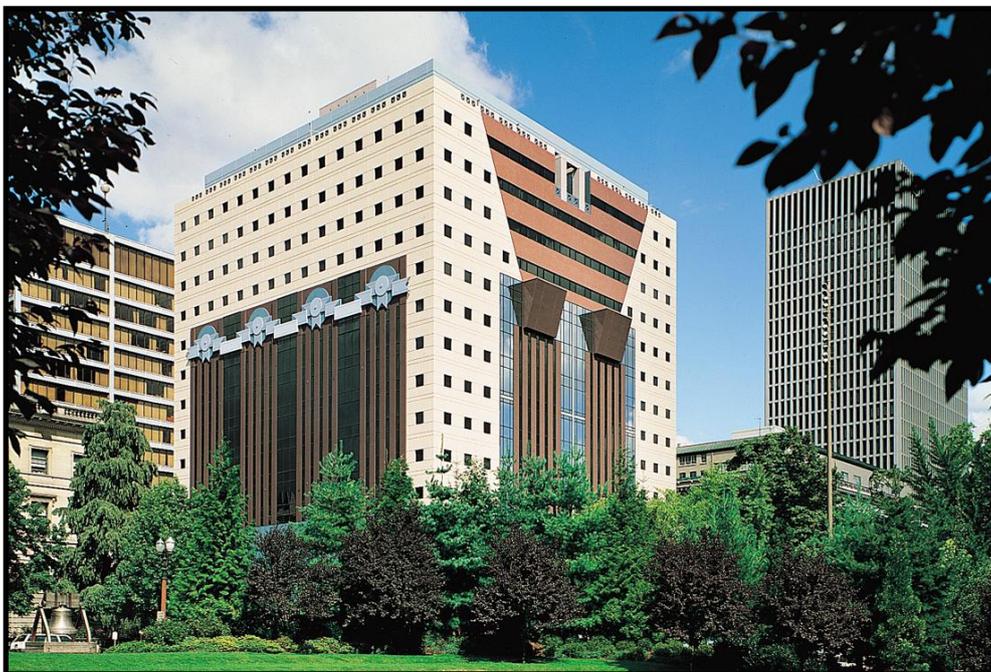


Figura 112 – Edifício Portland, Oregon, 1980-83, Michael Graves – Fonte: [www.plaidnet.greenwichacademy.org](http://www.plaidnet.greenwichacademy.org)

Desse modo, e à revelia de todos os processos negativos de gentrificação e intensificação da pobreza decorrentes de suas práticas, exemplos como Harbor Place em Baltimore, South Street Seaport em Nova Iorque e Covent Garden em Londres, transformaram-se em modelos de projetos urbanos bem sucedidos, um meio de frear distúrbios políticos que “ameaçavam a vitalidade do centro e a viabilidade dos investimentos” (HARVEY, 1992: 89-90), assim como uma nova fórmula para se “atrair capital e pessoas (do tipo certo) num período (que começou em 1973) de competição interurbana e de empreendimentismo urbano intensificados” (HARVEY, 1992: 92).



Figura 113 – Harbor Place, Baltimore – Fonte: [www.baltimore.to](http://www.baltimore.to)

Na renovação urbana de áreas centrais a “revitalização”, a mais usual representação que acompanha as práticas espaciais, não parece ser um termo apropriado para aquilo que de fato qualifica os processos atuais: a gentrificação, a definição de fronteiras de classe por meio da intervenção espacial. No plano da análise, se em algum sentido a revitalização procede, é para designar o que de fato ganha nova vitalidade: a valorização do solo em áreas centrais. Efetivamente, a gentrificação de algumas áreas da cidade é parte de processos mais abrangentes de reestruturação espacial e de reorganização das classes rentistas que reorientam suas estratégias para as áreas centrais “degradadas”. Nesse processo, muitos espaços vêm sendo transformados em “playgrounds da burguesia” onde convivem elegantes mercados, *shopping centers*, edifícios reciclados, boutiques, marinas, restaurantes de *griffe* e hotéis. Essas significativas mudanças de uso em antigas áreas de habitação de baixa renda e pequeno comércio não são acidentes ou efeitos colaterais de um período de transição econômica, mas estão enraizadas na reestruturação da sociedade capitalista (SÁNCHEZ, 2003: 515-516).

Toda essa nova visão, apoiada em um discurso “modesto” de valorização e resgate da diversidade e das identidades locais, orientadas por princípios como: “*consertar sem destruir, refazer sem desalojar, reciclar, restaurar, criar a partir do que está dado, respeitar a sedimentação dos tempos diferentes, reatando e rejuvenescendo os vínculos com a tradição*” (ARANTES, 2001: 124), não tardaria a transformar as cidades em “*cenários fascinantes de uma sociabilidade viva que há muito tempo deixou de existir*” (ARANTES, 2001: 122), paisagens dignas de uma propaganda de refrigerante, onde a preocupação direta com aparências superficiais oculta a perpetuação de uma ordem social existente baseada na alienação, na fragmentação e no controle social.

Tal esforço concentrado de salvação da cidade acabou se revelando uma forma, adotada inclusive pelo *establishment*, de administrar as contradições, camuflando os antagonismos e a miséria crescente. No mais das vezes tais iniciativas se resumiam a criar cenários destinados literalmente a fascinar, verdadeiras imagens publicitárias das administrações locais, sem nenhuma continuidade com práticas sociais que lhes desse conteúdo. Passo seguinte: recorrendo às mais avançadas técnicas de comunicação de massa forjaram-se identidades para todos os gostos – proliferação de imagens que por isso mesmo não informavam mais nada (ARANTES, 2001: 176-177).



Figura 114 – South Street Seaport, Nova Iorque – Fonte: [www.nymag.com](http://www.nymag.com)



Figura 115 – Covent Garden, Londres – Fonte: [www.math.ualberta.ca](http://www.math.ualberta.ca)

A valorização da vida cotidiana, das pré-existências, das formas comunicativas e do simbólico – antídoto pós-modernista para a cura das mazelas causadas pela rigidez cartesiana de um modernismo radical – funcionou como uma cortina de fumaça com a função de camuflar a radical transformação da economia capitalista: de um sistema “fordista”, baseado na produção e no consumo de massa regulamentados pelo Estado através de políticas de bem-estar social, para um sistema “multinacional”, de acumulação flexível de capital em diferentes núcleos de mercado<sup>13</sup>, enfim, “*uma nova ‘ordem’ mundial, em que a grande maioria das pessoas não tem mais nem mesmo a infelicidade de ser explorada*” (ARANTES, 2001: 128-129).

Aceito amplamente a visão de que o longo período de expansão de pós-guerra, que se estendeu de 1945 a 1973, teve como base um conjunto de práticas de controle do trabalho, tecnologias, hábitos de consumo e configurações de poder político-econômico, e de que esse conjunto pode com razão ser chamado de fordista-keynesiano. O colapso desse sistema a partir de 1973 iniciou um período de rápida mudança, de fluidez e incerteza. Não está claro se os novos sistemas de produção e de marketing, caracterizados por processos de trabalho e mercados mais flexíveis, de mobilidade

<sup>13</sup> “As teorias do pós-moderno – quer sejam celebratórias, que se apresentem na linguagem da repulsa moral ou da denúncia – têm uma grande semelhança com todas aquelas generalizações sociológicas mais ambiciosas que, mais ou menos na mesma época, nos trazem as novidades a respeito da chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente nova, cujo nome mais famoso é “sociedade pós-industrial” (Daniel Bell), mas que também é conhecida como sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high-tech* e similares. Tais teorias tem a óbvia missão ideológica de demonstrar, para seu próprio alívio, que a nova formação social em questão não mais obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, primado da produção industrial e a onipresença das lutas de classes (JAMESON, 200: 28-29).

geográfica e de rápidas mudanças práticas e consumo garantem ou não o título de um novo modo de regulamentação. Há sempre o perigo de confundir as mudanças transitórias e efêmeras com as transformações de natureza mais fundamental da vida político-econômica. Mas os contrastes entre as práticas político-econômicas da atualidade e as do período de expansão do pós-guerra são suficientemente significativos para tornar a hipótese de uma passagem do fordismo para o que poderia ser chamado regime de acumulação “flexível”, uma reveladora maneira de caracterizar a história recente (HARVEY, 1992: 119).

Desse modo, o pós-modernismo revelou-se “*reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo*” (JAMESON, 2000: 16), um renovado sistema de dominação onde prevalece “*a administração da consciência individual e as formas de valores da cultura como um espetáculo tecnicamente produzido e politicamente controlado*” (SUBIRATS, 1993: 31).

Até bem pouco tempo, a abordagem da cidade, tanto no plano prático das intervenções urbanas, quanto no âmbito do discurso teórico específico, se dava prioritariamente em termos de racionalidade, funcionalidade, salubridade, eficiência, ordenação de funções: em suma, falava-se e agia-se em nome da sociedade no seu conjunto; pelo menos era assim na imaginação a um tempo política e técnica das pessoas concernidas. Nos dias atuais, tudo parece obedecer ao princípio máximo da *flexibilização*. Daí o primado do desenho – do traçado urbano ao *design* dos microespaços – e do tipo de *representação simbólica* que lhe corresponde. Assim, fala-se cada vez menos em planejamento da cidade que, deste modo, estaria obrigada a obedecer a um modelo estável de otimização do seu funcionamento, e cada vez mais, em *requalificação*, mas em termos tais que a ênfase deixa de ser predominantemente técnica para recair no vasto domínio *passe-partout* do “cultural”. (...) Portanto, quem hoje em dia mexe com a arquitetura da cidade e demais tópicos adjacentes cuida menos de uma especialidade nova e batizada de *transdisciplinar* do que possivelmente do capítulo central do debate contemporâneo – um campo de forças técnicas, artísticas e políticas marcado pela ascendência incontestada do supracitado “cultural”. No momento em que as cidades passaram a ser encaradas como um repertório de símbolos, tudo virou cultura. Para ser mais específico, patrimônio a ser preservado.” (ARANTES, 2001: 136-138)

O entendimento das cidades como um repertório de símbolos, como patrimônio a ser preservado, transformou a cultura de coadjuvante em protagonista de toda a vida social, “*mola propulsora*” (ARANTES, 2001: 143) de um capitalismo reconhecidamente dinâmico, flexível e multinacional, elemento chave à manutenção de um sistema econômico fundado na produção e consumo não só de bens materiais, mas de um “estilo de vida”. Como previu Debord, a cultura tornada mercadoria se transformaria na “*mercadoria vedete da sociedade espetacular*” (DEBORD, 1997: Tese nº 192).

Uma idade em que a noção de cultura se expandiu a ponto de abarcar praticamente todas as dimensões da vida social. Não há experiência ou artefato que não se apresente investido de um significado cultural qualquer, que por isso mesmo passa por instância definidora de sua natureza. Tudo é passível de associações simbólicas, possui referências e práticas e tradições locais – valores esquecidos e reativados por essa nova voga cultural, que parece querer a todo custo devolver aos cidadãos cada vez mais diminuídos nos seus direitos, materialmente aviltados e socialmente divididos, sua “identidade” (ou algo similar que o console de um esbulho cotidiano), mediante o reconhecimento de suas *diferenças “imateriais”* (ARANTES, 2001: 142).

Vivenciamos assim um “refinamento” do velho fetichismo, “*porém em chave soft*” (ARANTES, 2001: 146), onde a forma-mercadoria transmutou-se à forma-publicidade, e a arquitetura, com toda sua capacidade comunicativa e midiática, transformou-se em uma arquitetura “grandiosa”, eminentemente simbólica e de fácil decodificação, reprodutora de “*imagens que não remetem a nada, salvo à publicidade delas mesmas*” (ARANTES, 2001: 176).

O postulado antiartístico que regula esse processo de desenho comunicativo realista mágico continua sendo moderno: eliminar as marcas do tempo e da experiência, os referenciais sociais e culturais, a programação multimídia do empobrecimento massivo da experiência humana, e a compensação de seu esvaziamento e frustração mediante a obsessiva ostentação hiper-real de um hedonismo comercial de constituição perfeitamente surrealista. O efeito do encantamento, a imersão do consumidor em um mundo de falácias de riqueza, fantasias fetichistas e trivializadas extravagâncias estiliza-se como o objetivo final de um *environment* totalitário. As categorias tradicionais da indústria do entretenimento e da distração somente definem uma das funções que essas instalações cumprem. Trata-se, certamente, de um desenho concebido como instrumento do consumo massivo. Porém a função do consumo eleva-o, ao mesmo tempo, ao modelo de conduta e paradigma cultural. O que aqui se define é o conceito industrial da cultura de consumo, da cultura do espetáculo. A característica dominante dessa quimera pós-industrial é a produção de realidades virtuais, de sucessões presenciais, de ausências hiper-reais: um princípio que rege num extremo os vídeo games, com o hiper-realismo que atravessa seu culto temático da violência, e no outro extremo os ritmos repetitivos e monótonos de excitação e frustração que regem todas as instalações automatizadas do jogo nos cassinos. O intelectualismo pós-modernista tem legitimado com uma vontade disfarçadamente publicitária esses produtos comerciais como expressão de uma autêntica *pop-culture*, esquecendo o princípio mercantil que lhes outorga seu valor jurídico e ontológico de autenticidade. E tem omitido assim mesmo seu princípio funcional: o esvaziamento da experiência, a colonização do sujeito, a generalização global do tédio (SUBIRATS, 2001).

Desse modo, a arquitetura pós-modernista representa a consagração definitiva da chamada sociedade de consumo. Uma arquitetura populista, comercial e espetacular que, associada a um urbanismo de resultado e apoiado na construção de grandes

equipamentos urbanos e em políticas culturais de reativação econômica e reabilitação de áreas degradadas, fez surgir as chamadas *ciudades-espetáculo*, lugares que buscam “*despertar o espírito cívico, o orgulho, a sensação de pertinência, ao mesmo tempo que se orientam à neutralização dos conflitos, das diferenças*” (SÁNCHEZ, 2003: 495). Cidades onde a comunicação de massa é responsável por produzir uma “*não-comunicação por meio do bloqueio à reação, à resposta*” (SÁNCHEZ, 2003: 495). Cidades que destroem o espírito crítico, questionador. Cidades que fragmentam, que isolam. Cidade que transformam “parques-cidade” e “cidades-parque” em paradigmas de cidade. Cidades onde a presença constante de imagens na vida cotidiana transforma a própria vida em uma imagem idealizada. Enfim, cidades de consumo, alienação e espetáculo.

Las Vegas é um grande cenário comercial. Uma não-arquitetura sistemática estendida. Suas grandiosas construções ilustram a ausência de um conceito de espaço, a renúncia arquitetônica à forma, a negação absoluta de uma vontade expressiva. Põe em cena uma concepção da construção da cidade como a engenharia de uma comunicação instrumentalizada para fins comerciais. Renúncia paradigmática à organização artística da existência, a qualquer experiência artística da realidade. Um princípio rege e compensa essa renúncia à construção expressiva e à criação arquitetônica: o realismo mágico que anima o universo polimorfo de signos. Chamo de realismo mágico o desenho de *environments* integrais como síntese literária, plástica e arquitetônica e musical de um objeto como signo, não como realidade expressiva. E a configuração desses signos como estímulos primários e banais do consumo. Sua função, como a dessas garrafas de Coca-Cola transformadas em espaços comerciais, é a de submergir o consumidor em seu meio total, como numa fantasia real, dissolver sua consciência reflexiva, e seus valores éticos e formais, e mobilizar suas frustrações libidinais, seus desejos parciais e suas construções simbólicas inconscientes fetichistas e perversas. (...) Las Vegas tem sido também o paradigma da cultura pós-moderna. Seus protocolos titulares: espaços descentralizados, fragmentários, caóticos e indecifráveis; transformação da arte em produção de signos sem referente; trivialização das linguagens; publicidade como cultura; ficcionalização da realidade; fim do sujeito; indução de um olhar vazio; negação do estilo, arte como entretenimento; sujeito de consumo sem atributos. Vanguarda populista que superou o elitismo modernista, seu rigor ascético e suas linguagens inacessíveis. Modelo de uma *Pop culture* programaticamente definida como banalidade democraticamente consentida de clichês estéticos. Apologia anti-intelectual do *déjà-vu*. Pastiches celebratórios. Reciclagens anti-estéticas. (...) Las Vegas ensina que se não podemos dar um sentido ao mundo, nem a nossa existência, ao menos podemos transformá-lo num delirante espetáculo. É a grande oportunidade que oferece o conceito pós-moderno de *Pop culture*: o êxtase de cores abstratas e sorrisos vazios; o entusiasmo que define as descargas de alegria nas mesas de jogos, as gigantescas performances de ballets mecânicos; a excitação multitudinária nas salas de jogos; sonhos triviais de poder e riqueza; produção massiva de adquiríveis sonhos plastificados. Apoteose do espetáculo (SUBIRATS, 2001).



Figura 116 – Disney World, Flórida – Fonte:www.fantom-xp.com



Figura 117 – Las Vegas, Nevada – Fonte: www.conteudoproibido.com

Ao final dos anos 1980 o debate sobre a arquitetura pós-moderna foi se esgotando, convertendo-se em algo ainda mais ambíguo e contraditório. Seus teóricos exaltaram o final dos grandes discursos<sup>14</sup>, celebrando “*com complacência mais ou menos irresponsável a liquidação das esperanças históricas de um passado recente. Para abrigar-se sob o signo de um arcaico pessimismo existencial pelos rumos*

---

<sup>14</sup> Ou a “*incredulidade diante das metanarrativas*”, como decretou Jean-François Lyotard.

*apocalípticos do fim da história*” (SUBIRATS, 1993: 27), ao mesmo tempo em que negavam uma *“metateoria capaz de apreender os processos político-econômicos (fluxos de dinheiro, divisões internacionais do trabalho, mercados financeiros etc.) que estão se tornando cada vez mais universalizantes em sua profundidade, intensidade, alcance e poder sobre a vida cotidiana”* (HARVEY, 1992: 112). Nesse momento, o pós-modernismo se tornou nada além de um estado de plena melancolia, onde o princípio de alienação foi sobrepujado pela fragmentação e *“morte do próprio sujeito”* (JAMESON, 2000: 42).

#### 4 Considerações Finais

Este trabalho teve por propósito analisar a produção da arquitetura do século XX como *Espetáculo*, como um instrumento programado de isolamento, controle e fragmentação a serviço de uma sociedade onde as relações sociais encontram-se completamente subjugadas por interesses econômicos que estruturam toda a vida humana sob o princípio da não-participação, da alienação e da passividade do indivíduo diante da vida.

Procurei demonstrar que toda a arquitetura produzida no século XX, desde os movimentos vanguardistas do início do século até o pós-modernismo de finais da década de 1980, de maneiras diferentes, porém complementares, contribuíram para a consumação do espetáculo, seja pela tentativa de destruição do passado e ocultação da história, seja pela tentativa de exercer um controle totalitário sobre cada aspecto da vida cotidiana, seja pela tentativa de manipulação da consciência individual e dos valores culturais.

Tanto a arquitetura do movimento moderno, como aquela defendida pelos regimes totalitários e pelo pós-modernismo, tiveram fundamental influência na transformação da sociedade contemporânea em uma era fundamentalmente individualista e hedonista, caracterizada pela completa debilitação do sujeito crítico, consciente e questionador. Uma era de dissimulação, onde “*a ideologia, tornada absoluta pela posse do poder absoluto, transformou-se de conhecimento parcelar em mentira totalitária*” (DEBORD, 1997: Tese nº 108), onde a arquitetura, a política e a cultura, construídas como espetáculo, converteram-se, por completo, em princípios ordenadores da realidade. Uma época onde a configuração do mundo como uma obra de arte total foi finalmente cumprida.

Hoje, as conseqüências banais e banalizadas desse sistema são efetivamente a crise do sujeito; a dissolução dos ideais de autonomia e de liberdade afirmados no iluminismo e nas lutas sociais e políticas pela independência, que, formalmente, ainda distinguem as constituições modernas de nossas sociedades civis; a liquidação da experiência individual de conhecimento da realidade, tal como havia sido firmada desde o humanismo e das ciências do Renascimento, o efetivo final do grande discurso do humanismo. (...) Não-ser como sujeito autônomo, responsável. Não-ser como existente numa comunidade solidária de indivíduos. Não-ser como portadores de uma civilização capaz de integrar em seu seio culturas, crenças, formas de vida, identidades diferenciadas e cheias de sentido em meio a um diálogo real. Não-ser como indivíduo biológico que geme, luta e estremece num posterior

esforço ao mesmo tempo por sua preservação como espécie e por sua integridade perante as agressões genéticas, informáticas ou ecológicas que o progresso, sob sua forma agressiva, lhe inflige hoje. Vivemos o vazio histórico de uma civilização que funda os seus esforços numa plenitude humana e social do amanhã e, ao mesmo tempo, está cada dia mais consciente de que não existe um amanhã melhor (SUBIRATS, 1993: 32-34).

Vivemos sim um processo histórico final, essa perspectiva negativa se apresenta carregada do mesmo pessimismo, do mesmo vazio que inunda as grandes cidades e as mergulha na miséria cotidiana, na pobreza urbana, na degradação ambiental, na banalização da violência e na desvalorização da vida. E nesse sentido, se faz necessário um real entendimento de que quaisquer que sejam as tentativas de se estabelecer mudanças de paradigma, sejam eles econômicos, políticos, culturais ou arquitetônicos, essas tentativas devem, sem ingenuidade ou falsas referências, restabelecer um verdadeiro e efetivo diálogo com o passado.

Como profetizou Debord, *“o primeiro intuito da dominação espetacular é fazer sumir o conhecimento histórico geral; e, em primeiro lugar, quase todas as informações e todos os comentários razoáveis sobre o passado recente”* (1997: 176-175). Desse modo, a preservação da memória e da história torna-se condição indispensável à preservação humana, caso contrário, estaremos ainda mais vulneráveis aos velhos e novos mecanismos de dominação, exploração e sujeição de toda a vida à lógica do espetáculo

Por final, àqueles que ainda possam enxergar nesse trabalho nada além de um pessimismo existencial, afirmo acreditar que *“devemos ser profunda e infatigavelmente pessimistas sobre esse sistema, (...) o otimismo, ainda que do tipo mais fraco, só pode ser recomendado para aqueles que não têm nada contra serem usados e manipulados”* (JAMESON, 1992: 234). Entretanto, deixo também a convicção de que o reconhecimento e a busca de entendimento de toda essa crise é o primeiro passo para a realização de uma necessária mudança.

## 5 Referência Bibliográficas

- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ARANTES, Otília. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Urbanismo em Fim de Linha e Outros Estudos sobre o Colapso da Modernização Arquitetônica**. São Paulo: Edusp, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. Tradução de Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.
- CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. Tradução de Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contra Ponto, 1997.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. 20. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GUIRARDO, Diane Yvonne. **Arquitetura contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitetura**. Tradução de J. Guinsgurg e Ingrid Dormieu. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna: Uma pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 16. ed. São Paulo: Loyola, 1992.
- HOBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades**. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva: Estudos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JAMESON, Fredric. **Conversas sobre a Nova Ordem Mundial**. In: BOBBIO, Norberto (Org.). **Depois da queda: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo**. Tradução de Maria Inês Rolin, Susan Semler, Luis Krausz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

- KOPP, Anatole. **Quando o Moderno não era um estilo e sim uma causa**. Tradução de Edi G. de Oliveira. São Paulo: Nobel, 1990.
- MARX, Karl. **O capital: Crítica da economia política**, Livro Primeiro: O processo de produção do capital, Volume I. Tradução de Reginaldo Sant'ana. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- MONTANER, Josep Maria. **Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A Modernidade Superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Tradução de Esther Pereira da Silva e Carlos Muñoz Gallego. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. Tradução de Ana Luiza Nobre. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. Tradução de Neil R. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SÁNCHEZ, Fernanda. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó: Argos, 2003.
- SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espetáculo**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Vanguarda, mídia, metrópoles**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Nobel, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Desaprendendo com Las Vegas**. Tradução de Flávio Arancibia Coddou. São Paulo: Portal Vitruvius, 2001. Disponível em: [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq012/arq012\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq012/arq012_01.asp) Acesso em: 17 jul. 2008.
- VANEIGEM, Raoul. **A Arte de Viver para as Novas Gerações**. Tradução de Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)