

Itinerário crítico

Entrevista a José Lira et al.

Otília Arantes

Itinerário crítico

Entrevista a José Lira et al.

2019

A coleção **Sentimento da Dialética** é copyleft.

A coleção é organizada em **sete categorias e três subcoleções**, com diferentes tipologias documentais e formatos de arquivos:

Categorias: Filosofia; Política; Estética; Arquitetura e Cidades; Artes Plásticas; Crítica da Cultura e Trajetórias. Cada categoria adota uma cor específica aplicada na capa do e-book.

Subcoleções:

E-books: livros, capítulos, prefácios, artigos e entrevistas (em formatos PDF, EPUB e MOBI/Kindle) – com obras em português, inglês, espanhol, italiano e francês.

Documentos: matérias de jornal, fotos e documentos históricos (em formatos PDF e JPEG)

Mídia: vídeos ou áudios de palestras, aulas e debates (em formatos MP3 e MP4) associados a um canal da coleção no YouTube.

Coordenação editorial: Pedro Fiori Arantes

Projeto Gráfico: Paula Astiz

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Arantes, Otilia Beatriz Fiori, 1940-

Itinerário crítico [livro eletrônico] : entrevista a José Lira et al. / Otilia Beatriz Fiori Arantes. -- São Paulo : [s.n], 2025.

ePUB. – (Coleção sentimento da dialética / coordenação Pedro Fiori Arantes)

ISBN 978-65-01-40425-7

1. Entrevistas. 2. Arquitetura moderna – Séc. XX. 3. Arquitetura e sociedade. I. Lira, José Tavares Correia de, 1967-. II. Título. III. Série.,

CDD 720.1

Elaborado por Cristiane de Melo Shirayama – CRB 8/7610

DOI: <https://doi.org/10.34024/9786501404257>



Esta obra tem licença Creative Commons internacional 4.0

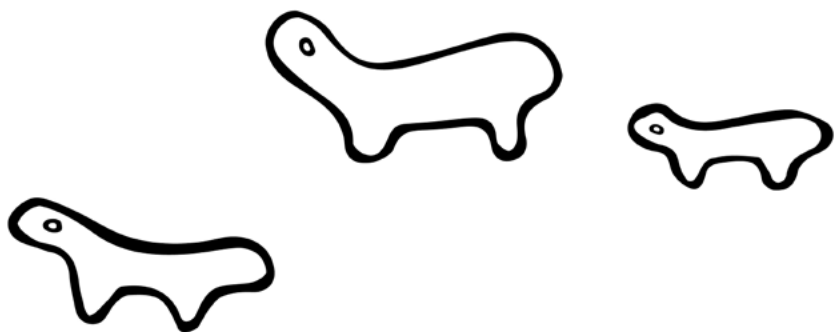
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Publicado originalmente em:

José Lira et al. (orgs.), *Arquitetura e Escrita. Relatos do Ofício*. São Paulo: Romano Guerra, 2023.

Sentimento da Dialética

UM ENCONTRO COM A OBRA DE OTÍLIA E PAULO ARANTES



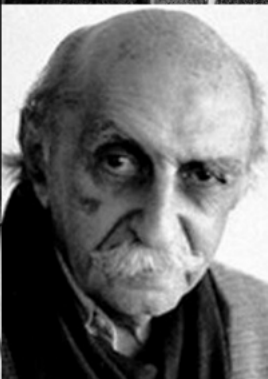
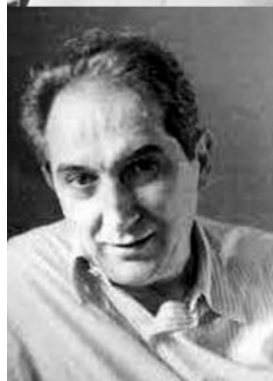
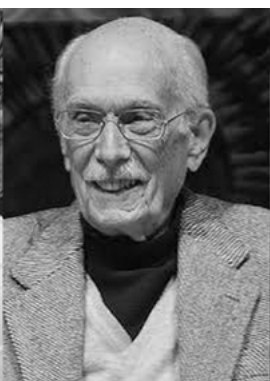


Tarsila do Amaral. *Paisagem antropofágica - I*, 1929 c – lápis s/ papel, 18,0 x 22,9 cm. Coleção Mário de Andrade. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP. Reprodução gentilmente cedida pela família e IEB USP.

O novo tempo do mundo exige dos intelectuais responsabilidades que lhes são intrínsecas: a de tornar a força das ideias parte do movimento de entendimento e transformação do mundo. Os filósofos Otília Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes cumprem, juntos, há mais de 50 anos, a tarefa da crítica como intelectuais públicos atuantes, transitando entre diversas áreas das humanidades e da cultura, em diferentes audiências e espaços de formação. A coleção [Sentimento da Dialética](#) é um lugar de encontro com a obra de Otília e Paulo Arantes e reafirma o sentido coletivo da sua produção intelectual, reunida e editada em livros digitais gratuitos. É um encontro da sua obra com um público cada vez mais amplo, plural e popular, formado por estudantes e novos intelectuais e ativistas brasileiros. É também um encontro da sua obra com o movimento contemporâneo em defesa do conhecimento livre e desmercantilizado, na produção do comum e de um outro mundo possível.

11 ITINERÁRIO CRÍTICO DE OTÍLIA ARANTES

**Entrevista a José Lira, Jonas Delecave, Paula
Dedecca e Victor Próspero**



ITINERÁRIO CRÍTICO DE OTÍLIA ARANTES*

Entrevista a José Lira, Jonas Delecave, Paula Dedecca e Victor Próspero

Qual o significado que você atribuiria em retrospecto a suas escolhas no campo acadêmico? Como a conjuntura turbulenta dos anos 1960/70, seja na arte ou na crítica, na universidade ou na política, tanto no Brasil como na França incidiu sobre tais preocupações e alinhamentos?

Escolhas e acasos, obviamente. Concluída minha graduação em Filosofia pela Universidade do Rio Grande do Sul, graças a uma bolsa prêmio fui complementar esta primeiríssima etapa de minha formação na Universidade de Paris: segui cursos de História da Filosofia, na Sorbonne e no Collège de France, mas me dediquei especialmente aos estudos de Estética e História da Arte, tendo obtido um Certificat d'Études Supérieures en Esthétique et Histoire de l'Art. Em 1966, tendo casado com Paulo Arantes, acabei vindo para São Paulo e me inscrevendo no recém-criado

* Entrevista concedida em novembro de 2019, publicada em José Lira et al. (orgs.), *Arquitetura e Escrita. Relatos do Ofício*. São Paulo: Romano Guerra, 2023.

curso de pós-graduação na USP, sob a orientação de Gilda de Mello e Souza. O que não representou para mim nenhuma ruptura de continuidade, seus cursos de Estética combinavam, com a maestria dos melhores professores franceses, teoria e história da arte. Assim, enquanto para sobreviver dava cursos regulares de Filosofia na PUCSP, retomava com Gilda meus estudos dos teóricos da pintura e ouvia suas aulas, que variavam ora sobre os pintores holandeses, ora sobre a clássica oposição entre Delacroix (objeto do curso que fiz na Sorbonne com André Chastel) e Ingres, ou ainda, e centralmente, sobre os Impressionistas (com os quais, uma estadia em Paris inevitavelmente nos torna familiares, acrescida do fato de ter seguido aulas de Jean Cassou sobre esses artistas, no Louvre). Num curso paralelo, dentro do programa de pós-graduação, seguia as aulas de Bento Prado sobre a Nouvelle Héloïse. Mais um passo na minha formação.

Minha tese sobre Baudelaire foi realmente fruto do acaso, ou melhor de uma sugestão de Gilda, que dizia ter sempre desejado escrever sobre sua Crítica de Arte – certamente a predileção de Baudelaire por Delacroix deve ter exercido alguma influência na minha aceitação, ariscando-me a escrever mais um texto dentre a vasta bibliografia a respeito do poeta francês, embora pouco se tenha escrito sobre Baudelaire crítico. Um pretexto também para repassar a história dos Salões de Arte dos Séculos XVIII e XIX. Mais tarde, em Paris, retomei o mesmo tema no doutorado, certa de que havia ainda muita leitura a fazer, além de poder “olhar” de perto algumas das obras analisadas por Baudelaire. Sem contar que, neste meio tempo, entre as primeiras aproximações ao assunto e meu doutorado, havia incorporado uma bibliografia que poderia me fazer descobrir outras dimensões na obra de Bau-

delaire. O próprio título, *Baudelaire, le lyrisme au seuil de la Modernité* pode já dar as pistas do viés que começava a se esboçar nas minhas novas incursões e não só na obra do autor. Aliás, certamente uma particularidade na minha formação, talvez tenha sido Baudelaire que tenha me levado à leitura de Walter Benjamin e não o inverso. Simultaneamente, e pelos mesmos motivos, me iniciei na teoria crítica do Adorno começando por sua interpretação da poesia lírica. E quem me deu tais sugestões de leitura, ainda enquanto preparava o mestrado, foi o meu amigo Roberto Schwarz.

Os acontecimentos da época, naqueles anos 1960, aqui e na França, evidentemente que mexeram com a cabeça de todos nós, mas nem sempre as escolhas teóricas, ou de leitura, tinham a ver diretamente com os fatos. De qualquer modo, não por acaso, em 1968, nos cursos livres durante o movimento pró paritárias, fiz conferências sobre a Escola de Frankfurt e sobre Marcuse (na PUCSP), ou sobre Benjamin leitor de Baudelaire (na USP). Mais tarde, quando de volta à França para fazer meu doutorado (1969-1973), li e assisti tudo o que estava ao meu alcance, portanto voltei encharcada de Filosofia Francesa, naquela altura já predominantemente pós-estruturalista. Assim meu primeiro texto ao retornar, “Klee, a utopia do movimento”, era fruto do esforço de combinar a fenomenologia da visão, de Merleau-Ponty, às recentes teorias do desejo. Tudo isso, obviamente, sem ter esquecido as lições dos mestres alemães — meu curso de estreia, na graduação do Departamento de Filosofia, foi sobre “O *a priori* tecnológico na arte moderna”, portanto, como é fácil adivinhar, uma reminiscência marcuseana. Certamente ainda não tinha encerrado minha formação, nem encontrado meu caminho, embora nunca me sentisse, nem antes, nem depois,

obrigada a ser inteiramente fiel a esta ou aquela corrente, mobilizava minhas leituras na medida dos desafios que o objeto em análise me lançava.

Quais foram as ressonâncias dessas suas escolhas sobre o tipo de trabalho que você viria a desenvolver dali pra frente sobre arte e crítica de arte no Brasil, ou sobre arquitetura e urbanismo moderno e contemporâneo?

Escolhas um tanto erráticas, como podem ver, e que me faziam andar tateando, inclusive porque para mim sempre os temas é que definiam o viés da abordagem. Além disso, ao optar, ao menos a partir de um certo momento, por assuntos muito atuais, as questões foram surgindo, e a bibliografia de apoio sendo mobilizada, pela pressão dos fatos, ou, mais precisamente, do contorno que o debate em torno desses temas ia desenhando. Muitas vezes, num embate frente a frente (literalmente) com os demais autores, por exemplo, Habermas ou Baudrillard, Jameson, Lyotard, Derrida, Eisenman, e outros tantos, Mike Davis, Harvey, Borja, Koolhaas etc.

Sobre arte e crítica de arte no Brasil, minhas incursões, nem tão numerosas assim, estiveram muito condicionadas ao programa de pesquisa e aos interesses dos participantes do Centro de Estudos de Arte Contemporânea, criado por mim e meus orientandos, em 1978, que veio a reunir alunos de diferentes cursos da USP, e cujo foco era a arte brasileira.

De qualquer modo, para não os deixar sem resposta: ao estudar Baudelaire e Paris do século XIX, no “limiar da modernidade”, num certo sentido me preparava para o capítulo final desse processo — e que vai dominar minha abordagem da arte ou da arquitetura posteriormente,

já como professora e, mais adiante, ensaísta —: o esgotamento do Moderno e seus desdobramentos até suas formas extremas e terminais, “ruínas do futuro”.

Seria possível pensar o CEAC e Arte em Revista como uma forma de retorno às esperanças truncadas dos anos 60, em meio ao processo de abertura, ou de revisão das vanguardas no Brasil em contexto de expansão da cultura de massas e do pós-moderno? Como você situaria nesse horizonte o número 4, dedicado a ideólogos e críticos da arquitetura moderna?

Posso garantir-lhes que era tudo menos uma “forma de retorno” aos anos 60, pois uma das motivações do grupo era justamente pôr em questão a retomada, por parte dos intelectuais que voltavam ao país com a anistia, do debate cultural (ou da produção intelectual e artística) nos termos em que se dera naquele período em que foram obrigados a interrompê-lo, como se nada tivesse ocorrido nos dez ou quinze anos que haviam transcorrido. Assim, o tema de pesquisa do grupo foi exatamente, desde logo, o da revisão crítica das neovanguardas daquela década e seus manifestos, portanto, já de uma perspectiva histórica e distanciada. Por isso mesmo, tanto as discussões no grupo quanto os números de Arte em Revista foram extravasando os anos 60, recuando e avançando em relação a eles, desde o número 3 sobre Cultura Popular, que retomou a questão lá atrás, em Mário de Andrade, embora o ponto de partida fosse os CPCs da década de 60. Foi neste contexto que publicamos o número a que se referem na pergunta, sobre Arquitetura, não por acaso denominada Arquitetura Nova, remetendo ao grupo da FAU-USP que, naquela década, para marcar sua diferença com a tradi-

ção moderna dominante na Escola, usava esta denominação. Do mesmo modo que o nº 7, sobre Pós-modernismo, que se inicia com o debate das neo ou pós vanguardas, que já adotavam, antes mesmo da voga pós-modernista, a expressão, introduzida em nosso meio artístico por Mário Pedrosa para designar toda a arte pós-pop. Minha própria pesquisa sobre a crítica de Mário tem origem nesse contexto de recapitulação crítica da nossa produção artística. Tendo surgido no final dos anos 70 e início dos 80, e tendo como alvo os 60, o CEAC foi, sem dúvida, obrigado a retomar alguns dos debates que foram mais agudos naquele período, como o da velha discussão sobre o “engajamento” da arte no Brasil da ditadura. Nisso vocês têm razão. Mas então os termos já eram outros. Não podemos esquecer que naquele momento se travava um debate acirrado sobre as “patrulhas ideológicas”, na expressão forjada por Cacá Diegues para desqualificar seus opositores. Tema de muitas discussões entre nós. Não pretendíamos defender a chamada “arte engajada”, nem embarcar na defesa de uma arte “popular sem ideologia” como propunha Cacá Diegues, em entrevista ao Estadão, em 1978, e que causou muita gritaria nas hostes de esquerda. De nossa parte, afinávamos mais com uma posição como a do Oiticica, que acabara de chegar dos Estados Unidos e não via sentido naquela polêmica; ou com Caetano, sobre quem o Celso Favaretto, que era uma das “lideranças” do nosso grupo, estava escrevendo a tese. Ao mesmo tempo líamos, desde o primeiro momento em que definimos os nossos temas e referências bibliográficas, quase como um catecismo para nós, o texto do Roberto Schwarz sobre “Cultura e Política”, o que já, de saída, nos obrigava a um distanciamento crítico em relação à década anterior. Essa, aparentemente ao menos, esdrúxula composição fica nítida no meu tex-

to “Depois das vanguardas” (na verdade uma conferência proferida por mim na FAU-USP, em 1981), que abre o n. 7 de *Arte em Revista*. Lembro que as discussões eram por vezes bastante acaloradas. Parte do grupo se dizia trotskista, era da LiBeLu e proclamava a liberdade na arte, manifesto em mão, “Por uma arte revolucionária independente”; outra parte tinha vínculos com o partidão, mas dadas as suas teses, e os artistas que estudavam, defendiam mais uma arte proletária, na acepção do Mário de Andrade ao falar do Grupo Santa Helena, do que algo como um “realismo socialista” a la Jdanov. Apesar de tudo, o clima era de muita camaradagem e, lembremos, eram todos ainda estudantes e em fase de formação, portanto, felizmente, ainda muito pouco dogmáticos.

Para mim o CEAC representou também um passo a mais na minha própria formação, já que é disto que estamos falando, ou seja, me obrigou a uma espécie de conversão brasileira — pois até então eu continuava muito voltada para a arte estrangeira, especialmente para a arte e a cultura francesa. Inevitável naquele “Departamento Francês de ultramar” — como Paulo o batizou em livro com esse título —, mas num viés muito próprio, sem Gueroult, Goldschmidt ou Granger, como mandava a cartilha. E uma redescoberta da Arquitetura, em parte induzida pelos alunos que frequentavam meu curso e o CEAC, e que acabaram motivando os professores do Departamento de História e Estética do Projeto a me convidarem como professora visitante da FAU, onde permaneci por 11 anos (até me aposentar), dividindo minha carga horária com a FFLCH.

Mário Pedrosa já estava presente em várias das coletâneas da Revista e você ainda dedicou uma biografia intelectual e organizou boa parte de seus escritos. O

que lhe despertou tamanho esforço intelectual a seu respeito?

Desnecessário justificar a escolha de Mário Pedrosa para quem quer entender a arte e a crítica no Brasil do século XX. Isso, sem falar na atualidade de sua crítica, no momento em que começávamos a nos debruçar sobre a virada que estava ocorrendo nas artes, quando de sua volta do exílio, em 1977 (após a revogação de seu mandado de prisão). Ao chegar ao Brasil, não houve crítico ou jornalista de arte que não quisesse entrevistá-lo para saber o que pensava dos novos rumos da arte e das relações (ainda uma vez...) desta com a política. Ora, sua grande lição de vida inteira fora ter sempre sabido aliar militância política radical e crítica de arte “avançada” sem no entanto “misturá-las” — como sempre gostou de afirmar e reafirmou em seu retorno —, embora, como velho trotskista, soubesse que Revolução Social e Arte de Vanguarda deviam andar juntas. Por isso mesmo, ao voltar de seu primeiro exílio (1937-1945), havia assumido, contra a resistência equivocada da crítica nacional, a defesa da arte abstrata que começava a despontar em nosso meio artístico. Do mesmo modo que, posteriormente, na década de 1960, será o primeiro a discernir a emergência do Pós-Moderno, embora questionando-lhe os componentes regressivos. Para ele, como dizíamos, era como deveria ser entendida a arte posterior à *pop art*. Esta, ao menos em sua versão original americana, não passaria de uma recuperação conformista das intenções das vanguardas, “transformando o insólito destas na redundância do mercado e da propaganda”, já a arte que a sucedia, acreditava Mário, estaria a exigir novas categorias para ser compreendida.

Mas, passados dez anos, o que mais surpreendia a todos naquele conturbado final dos anos 1970, era a aparente guinada de Mário Pedrosa, sempre tão cioso quanto à autonomia da arte, e otimista quanto ao seu papel emancipador, enquanto “exercício experimental da liberdade” (expressão muitas vezes utilizadas por Mário nos anos 60/70), quando então passou a uma posição bastante céptica em relação aos desdobramentos da arte pós ou ultramoderna, que, segundo avaliava, teria chegado a um “beco sem saída”, o que tornava, ao menos naquele momento, a crítica de arte desinteressante, ou melhor, a bem dizer, sem função. Ao comentar esse diagnóstico final de Mário, escrevi à época, que, se a marcha *real* da evolução da arte no Brasil, e no mundo, diga-se de passagem, frustrara suas expectativas utópicas, ela apenas teria passado, provisoriamente, para uma posição de retaguarda, na expectativa de chegada da “hora plástica”. Enquanto não viessem tempos melhores, a vanguarda ainda haveria de ser política (num certo sentido, era o velho militante dos anos 1930 que voltava a vislumbrar as mesmas nuvens negras no horizonte que entrevira daqui e do exílio, naquele pré-guerra).

No meu caso, na época a bem dizer uma neófito em relação à crítica brasileira, a escolha de Mário Pedrosa como tema de estudo se deve não só aos motivos óbvios, elencados acima, mas, ainda uma vez, graças à interferência da Profa. Gilda e também, neste caso, do Prof. Bento Prado. Quando saiu a primeira coletânea organizada pela Aracy Amaral, em 1976, o Bento me propôs estudar o Crítico que ele acabara de descobrir e achado que merecia uma atenção especial. Mais tarde (na verdade, passados 20 anos), ele próprio escreverá sobre Mário, numa resenha ao vol. 2 das coletâneas organizadas por mim para a EDUSP

— *Forma e Percepção Estética* —, extremamente elogiosa, onde destaca a inusitada aproximação, feita pela primeira vez por alguém no Brasil, entre Merleau Ponty e Wittgenstein. Naquele primeiro momento, anos 1970, pré-CEAC, não quis me arriscar a escrever sobre Mário. Dois anos mais tarde, a Profa. Gilda, voltando de uma de suas temporadas no Rio, me pôs nas mãos a tese de Mário de livre-docência, que, passados 30 anos, permanecia inédita, para que a publicasse. Resolvi então, finalmente, me impor a tarefa que os meus dois professores do Departamento de Filosofia me tinham proposto — pus-me a estudar a obra do Mário e a tratar da publicação da tese. Já então o CEAC estava começando suas atividades e logo a fazer “parceria” com o grupo da recém-criada editora Kairós, iniciando a publicação, por ela, de *Arte em Revista* e participando da edição de uma coleção de livros, que veio a se intitular “traços”. A editora se dispôs a publicá-la quase que imediatamente. No final de 1979, a tese de Mário enfim se tornava pública. Poucos meses depois, Aracy, como curadora da Bienal, prestava homenagem ao Mário, com uma mesa redonda por seus 80 anos, da qual participei, ao lado dele próprio, e do Ferreira Gullar, ao mesmo tempo que lançávamos o livro *Arte, forma e personalidade*. Tratava-se da tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, acrescida, a pedido do próprio Mário, do ensaio *Forma e Personalidade*. Sem dúvida, naquela década de 1940, ainda antes de voltar ao Brasil, era evidente uma certa inflexão na crítica de Mário: do elogio à arte proletária de Käthe Kollwitz e das ressalvas a um certo formalismo de Portinari, no início dos anos 30, aos ensaios sobre Calder e sobre o próprio Portinari, dos painéis de Washington, nos anos 40 (quando ainda morava nos Estados Unidos), a questão da forma na arte

— sem cair nos formalismos de qualquer natureza — passa a ser central nas suas análises estéticas. É neste contexto que se pode entender seu interesse pela Gestalt, ou melhor, pela “natureza afetiva da forma”. Já na tese, o recurso a vários outros teóricos, que não apenas os psicólogos da Gestalt, especialmente os teóricos da pintura da passagem de século, encaminha as suas conclusões para uma relativização do caráter objetivista ou cientificista da forma — o que o vai levar a escrever, dois anos depois (1951-2) o ensaio *Forma e Personalidade*, onde, ao discutir as posições de Roger Fry, tenta conciliar o impulso de ordenação da forma às pulsões inconscientes ou afetivas. Algo como um construtivismo com alma...

Era esse o arcabouço teórico de sua crítica à época e que o fazia, na contracorrente do discurso dominante, encampar a causa dos nossos artistas abstratos — já no pós-guerra, mas, mais especialmente, os artistas neo-concretos cariocas, nos anos 50-60. É quando o projeto modernista de Brasília desponta como o capítulo final e a grande síntese desse processo construtivo brasileiro, síntese que só a nova Arquitetura poderia de fato realizar, caso finalmente tomasse corpo a utopia totalizadora e internacionalista que a animava. Assim era pelo menos como ele a imaginara ao abraçar a causa da Nova Capital. Não por acaso o Congresso Internacional de Críticos de Arte, de 1959, no Brasil, teve como tema, por escolha do próprio Mário, “Brasília, síntese das artes”.

Salvo engano foi em seu livro sobre Mário Pedrosa que você efetivamente começou a trabalhar sobre arquitetura no Brasil. Uma ausência surpreendente nos ensaios que viriam a compor O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos. Quais as razões dessa distância ou

relativo silêncio em relação ao Brasil arquitetônico em seus escritos até então e mesmo depois?

Talvez vocês tenham razão, mas o livro sobre Mário Pedrosa foi meu primeiro livro publicado (1991), no entanto, na década de 1980, enquanto compilava os inúmeros textos de Mário (algo em torno de 800, reunidos por mim em 12 volumes), a pedido, após sua morte (1981), de sua esposa, Mary Huston, e de seu secretário particular, Darle Lara, eu já estava discutindo, em aulas, na FAU, e em meus primeiros escritos, o esgotamento da Arquitetura Moderna (aliás, nisto, em certo desacordo com Mário Pedrosa), e onde o “capítulo brasileiro” nunca deixou de estar presente. Tive orientandos escrevendo sobre a arquitetura brasileira e vários seminários da pós-graduação foram dedicados a ela. É verdade que os meus textos dizem mais respeito à arquitetura internacional, mas não me parece nada surpreendente que a etapa brasileira não esteja diretamente tematizada no livro que vocês citam, pois naquele momento (1992, editado em 1993), eu já havia publicado *Mário Pedrosa, itinerário crítico*, onde um alentado capítulo tentava dar conta do que fora a Arquitetura Moderna Brasileira (mesmo que através do ponto de vista do Crítico). Um ano depois *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas* (1992) deveria ter deixado claro que uma tal avaliação crítica perderia muito de sua força e pertinência se não decorresse de uma percepção peculiar, aliás a marca registrada de uma certa tradição crítica brasileira, o mundo visto ou revisto pelo prisma revelador da periferia, como de resto se esclarece no fecho “brasileiro” do livro, “Um ponto de vista”.

Na sequência, ainda nos anos 1990, escrevi alguns ensaios sobre Lucio Costa (na verdade um ensaio, em três

ou quatro versões diferentes, a mais completa, publicada na Argentina e incluída posteriormente na coletânea da Ana Luiza Nobre para a Cosac, *Lucio Costa, um modo de ser moderno*), de um ponto de vista que eu pretendia fosse inteiramente novo. Escritos que, em parte, dão continuidade à discussão sobre a Arquitetura Moderna e seu esgotamento, presente em vários de meus ensaios ou conferências, no Brasil e no exterior, mas introduzindo uma questão que esteve muito presente em meus textos daquela década — a da “formação”, na acepção adotada por Antonio Candido. Ou seja, brevemente: formação como o propósito *construtivo* deliberado das elites dirigentes e cultivadas, empenhadas em dotar o país de linhas evolutivas que culminassem no funcionamento coerente de um sistema cultural local, tendo por modelo e parâmetro crítico a relativa organicidade da vida cultural europeia. Supondo, portanto, o ideal de concatenação, continuidade, tradição, em contrapartida à “barafunda” de nossa vida mental, em que nada se segue de nada — ou seja, um sistema de referências recíprocas por oposição às manifestações avulsas e isoladas. Havendo então uma formação em andamento, e não surtos descontínuos, cedo ou tarde se apresentaria uma espécie de causalidade interna, cuja força, advinda da capacidade de pôr em “forma” o processo local, acabaria por redundar (este o voto de Antonio Candido, ao estudar a formação da nossa literatura) em superação da dependência cultural. No caso da Arquitetura Brasileira, o que procurei foi decifrar como e porque essa Arquitetura cumprira o seu ciclo, ou se “completara”, como disse Lucio Costa, referindo-se a Niemeyer, como o fecho *conclusivo*.

Resumo o meu argumento. A questão que me parecia ser necessário colocar era: afinal, num país onde ‘tudo

está a bem dizer por fazer’, como implantar uma arquitetura diretamente vinculada ao progresso técnico? Pergunta que já se fazia Lucio Costa, ainda no início dos anos 1930. Ora, o desencontro entre doutrina e pressuposto social é de fato a regra nesses casos de enxerto, à qual nem Lucio Costa nem o que se passará com a nossa arquitetura farão exceção. Só que nesse caso particular, não obstante a distância real entre centro avançado e periferia retardatária, deu-se uma notável inversão de papéis, convertendo o descompasso num grande acerto, pois foi a distorção da cópia que revelou, como vimos, a verdade profunda do original. O viés estético enaltecido como marca nacional denunciava afinal sob o prisma comprometedor da Margem o *formalismo integral* do Centro – a abstração mesma do espaço ordenado pelo Capital. O resultado é conhecido: o viés estetizante que se quis preservar na arquitetura brasileira, rebaixando o eixo social sempre alegado e nunca ativado materialmente, acabou numa espécie de exorcismo, em nome, é claro, da autonomia da arte. Brasília seria a expressão máxima dessa torção. Esse passo conclusivo, entretanto, ainda não havia sido nem sequer cogitado quando Lucio Costa montou o seu ‘esquema’, embora venha a ser um capítulo essencial dessa história.

Sem querer advogar demais em causa própria, defendendo-me do reproche de haver negligenciado a produção arquitetônica e urbanística nacional, preterida pelo similar estrangeiro. Outros motivos temáticos eleitos por mim, e que parece surpreendê-los, estão em perfeita linha de continuidade — simplesmente surgiram da necessidade de desvendar o significado daquela arquitetura que justamente se propunha como alternativa à AM e não apenas aliviá-la de sua “sobrecarga” funcional (nas palavras de

Habermas, com muito eco entre nós, diga-se de passagem, mas isso já é o tema da próxima pergunta).

O Lugar da Arquitetura Depois dos modernos foi recebido de maneira muito problemática nos anos 1990. Adeptos do modernismo brasileiro e entusiastas do pós-modernismo muitas vezes coincidiram em nele reconhecer concessões ao historicismo, ao pop, ao contextualismo, ao high-tech, ao desconstrutivismo, em um meio que resistia em situar-se ante os andamentos contemporâneos da disciplina. Qual era efetivamente o seu propósito ao reunir criticamente algumas das correntes arquitetônicas mais influentes naquele momento? Como você avalia a sua recepção e impacto na reflexão e na produção brasileira contemporânea?

Tendo a não acreditar que os ensaios desse livro tenham provocado tanta incompreensão ou que possam ter sido interpretados como simplesmente apologéticos, embora tenha havido sim, de minha parte, ressalvas positivas em relação a essa ou aquela obra ou mesmo tendência, por exemplo, em relação à arquitetura “modesta”, contextualista ou regionalista. Equívoco logo corrigido: naquele mesmo ano (1993, enquanto o livro ainda estava no prelo), na conferência “Urbanismo em fim de linha”; no ano seguinte, num encontro de PROURB, no Rio, em “Da cidade como lugar à cidade como não lugar”; em 1995 em Salvador, ao constatar que o Regionalismo se transformara numa “bandeira” nada crítica (por isso chamei-o de pós-crítico — aí sim gerando uma reação grande por parte de uma plateia, naquele momento convertida ao Regionalismo, mas isso já é outro assunto...).

Voltando ao livro e à pergunta do porquê dos temas ali reunidos. Eram os temas em voga. Alguém que quisesse entrar no debate arquitetônico da época não poderia se esquivar de enfrentá-los. Habermas, por exemplo, em seu texto “Modernidade – um projeto inacabado” (1980) ou em sua conferência, ao receber o prêmio Adorno, opondo “Arquitetura Moderna e pós-moderna” (publicada em *Der Architekt* n.2 de 1982), desqualifica boa parte da arquitetura que me proponho analisar cinco anos depois (inclusive partindo do mesmo exemplo: a *Strada Novissima*) em “Arquitetura Simulada” (o termo do Baudrillard já seria suficiente para se desconfiar que não seria um ensaio apologético!). Acreditando, como Habermas, numa mudança de paradigma, achava que se tratava de entender, e não apenas descartar, o que de fato ocorrera no plano da arquitetura dada essa mudança, mais ainda, o que havia de comum nessas manifestações arquitetônicas todas, mesmo as tidas como antagônicas: até onde um novo *a priori* epistemológico (na terminologia do Foucault), ou uma nova lógica cultural (Jameson) as aproximava, fazendo com que se assumissem, pela primeira vez na história, como uma arte de massa. Justamente quando o “paradigma da comunicação”, como diagnosticava Habermas, se impõe, quando o traço mais marcante dessa nova era “cultural” é a presença da mídia, a arquitetura, por sua visibilidade, passa *ipso facto* à centralidade da cultura e das atenções — ela se torna ao mesmo tempo protagonista e sintoma. Além disso, como é na cidade que se forma a disciplina “tátil” do olhar (nos termos da tipologia dos grandes historiadores da arte do fim do século XIX, reinterpretada por Benjamin na “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”), é a arquitetura que fornece a matriz dessa nova civilização. Tudo nessa produção faz assim parte de um mesmo sistema. É o que procuro

mostrar no primeiro ensaio — afastando-me nitidamente da definição de Jencks — e que dá em grande parte o tom do livro. A centralidade da cultura no “capitalismo avançado” (ficando na definição de Jameson, mas também de Marshall Berman, Harvey e tantos outros que discutem a pós-modernidade) também é responsável pela passagem a um primeiro plano dos grandes equipamentos culturais, o estopim: nada mais nada menos que o Beaubourg e logo os Grandes Projetos da Era Mitterrand. Como eles conviviam com a arquitetura modesta pregada por Bernard Huet? São os dois lados da arquitetura francesa que analiso. Os “Novos Museus” é o fecho do livro e talvez sua chave (não por acaso, um comentário ao texto do Adorno “Museu Valéry Proust”). No longo ensaio sobre “A ideologia do lugar público na Arquitetura Contemporânea” — novamente a questão da comunicação, mas para desmistificar sua correspondência a um suporte físico, especialmente em se tratando das metrópoles contemporâneas —, diálogo com a Escola de Veneza, especialmente com o Cacciari, mas ao mesmo tempo tento fazer um balanço de todo o debate sobre o assunto, de Simmel aos teóricos do lugar (com ênfase nos italianos). Deixo o Eisenman e a voga pós-estruturalista para a próxima pergunta.

Talvez tudo isso tenha sim causado espécie, por ser um assunto que a nossa crítica, como sugeri, preferia ignorar. Como disse no início, salvo uma ou outra ressalva (do que me penitencio, pois, apesar das boas intenções — por exemplo, do grupo *Tendenza* —, que sustentavam, elas acabaram arrastadas pela lógica implacável da história, ao menos no capitalismo), pretendi entrar no debate de uma forma bastante distanciada e crítica. Talvez tenha sido sim incômoda, não por ter sido mal-entendida, mas certamente por terem me entendido muito bem.

Seu ensaio sobre Peter Eisenman explora os efeitos da arquitetura como representação de si mesma. A radicalidade teórica dessa arquitetura pretensamente autônoma seria, ela mesma, testemunho dos limites disciplinares em um mundo dominado pela mídia. Como você vê esse mergulho da arquitetura no pós-estruturalismo naquele momento?

No ensaio “Margens da Arquitetura”, sobre a obra de Peter Eisenman, prefácio ao catálogo da exposição no MASP e republicado no livro de que falávamos (*O lugar da arquitetura...*), desloco um pouco a análise em relação à questão central do texto anterior, sobre a “Arquitetura Simulada”, ou seja, de sua dimensão midiática. O que pretendi foi explicar como, amparado pela filosofia pós-estruturalista, especialmente o desconstrucionismo derridiano, Eisenman tentou levar a arquitetura até ao seu limite, a bem dizer, ao seu grau zero, aprofundando o formalismo extremo a que chegara a AM uma vez extinta sua energia utópica, mergulhando no poço sem fundo (na expressão do Tafuri ao comentá-lo) da autonomia formal. Ao adotar uma intransitividade radical, a arquitetura do arquiteto nova-iorquino estaria se voltando sobre si mesma, ao mesmo tempo negando-se como realidade objetiva — desestabilizada por um “processo infinito” de decomposição, numa espécie de vertigem em que todos os significados, e mesmo toda a concretude do objeto, vão se desfazendo no vazio, no imaterial (lembro que meu texto abre com uma referência à exposição no Beaubourg, *Les immatériaux*, da qual fazia parte uma mostra das casas do Eisenman). Eisenman se defende das críticas, dizendo que sua “decomposição”, embora negativa ou desconstrutiva, em relação à construção clássica por exemplo, é também

uma instância positiva: é “a negação no próprio interior do objeto como uma positividade imanente” – “objeto e processo ocupam o mesmo tempo e o mesmo espaço”. Malabarismos retóricos e formais? Creio que o próprio Eisenman começou a duvidar dessa radicalidade. Em 1993, ao me agradecer e elogiar minha apresentação no catálogo, mas tendo entrevistado, nas entrelinhas, as minhas reticências, tentou se explicar: não me considero mais um desconstrucionista, disse, “cheguei à conclusão de que há um limite que é dado pela forma”, rendendo-se assim, tardiamente, ao argumento que, de início, o distanciava do próprio Derrida — então cético (antes de aderir ao programa de uma arquitetura desconstrucionista), dada a “concreteude” do objeto arquitetônico, como argumentava. Sabemos que Derrida acabou cedendo e inclusive projetando com Eisenman um espaço para o Parque de La Villette. No limite, do mesmo modo que fora obrigado a conceder que o filósofo desconstrucionista filosofa, haveria de perguntar-se: por que afinal o arquiteto desconstrucionista também não construiria? Contradição performativa inevitável? Naquele ano da exposição parece que Eisenman tinha decidido escapar dela. Acrescentou-me que o conceito central para ele passara a ser a “dobra” – ainda ficando, portanto, com o pós-estruturalismo francês, agora sob a égide de Deleuze.

Embora tomando distância de toda esta produção arquitetônica dita pós-moderna (não esquecer que o próprio Eisenman em disputa com Jencks reclamava para si a denominação), não faz sentido simplesmente desqualificá-la em bloco — em qualquer esforço de superação, mesmo que se mostre uma forma de acomodação (no caso, à sociedade de massa e ao capitalismo avançado), possivelmente sempre sobra um resíduo crítico, por exemplo ao romper com

as formas consagradas ou totalizadoras do discurso ou das obras de arte e arquitetônicas – porque não? Nunca neguei isto e, embora pouco me utilizasse dos pós-estruturalistas, me foram muito úteis na minha reflexão estética em geral, e não apenas naquele período histórico, as análises de Michel Foucault (muito distinto de um de um Derrida ou de um Deleuze, mas parte importante da chamada por alguns “ideologia francesa” da época – não cabem aqui, entretanto, as distinções e justificativas). Afinal, não há produção “verdadeira” que não tenha um resíduo ideológico, como não há negatividade, por mais radical que se queira, que não possua um resíduo de positividade — de realidade.

A leitura de autores como Argan e Tafuri foram semanais na revisão das interpretações disponíveis. Você mesma parece apoiar-se neles em sua leitura das vicissitudes do projeto moderno brasileiro enunciado por Lucio Costa e Mário Pedrosa. Como a crítica que você e Paulo Arantes haviam acabado de fazer ao “ponto cego” no discurso habermasiano em torno do projeto moderno, visto como apologia temporã, nostalgia iluminista ou aposta de reconciliação entre espírito utópico e razão instrumental, se relaciona com essa formulação?

Sem dúvida a leitura desses dois autores foi central na minha formação, como estudiosa da arquitetura e, evidentemente, nos meus cursos. Aliás, estreei na FAU, em 1981, sob o signo de ambos, abrindo o curso de Estética do Projeto daquele semestre tendo como referências bibliográficas básicas ambos os autores, sendo o tema: Ideologia (ou utopia) e Projeto, inspirada no livro de Manfredo Tafuri,

Progetto e Utopia: Architettura e Sviluppo Capitalistico, tanto quanto *Progetto e Destino*, do Argan. Portanto, quando comecei a discutir a Arquitetura Brasileira, foi dentro de um quadro de referências em que esses autores, especialmente Tafuri, e aliás toda a Escola de Veneza, tinham um lugar de destaque. Na contramão, diga-se de passagem, dos cursos tradicionais da FAU, especialmente no que diz respeito a Tafuri e à Escola de Veneza (ressalva feita a Gregotti, que tinha vindo, na década anterior, a convite da pós-graduação da FAU). Porém quando, em 1986, fui autorizada pelo Departamento a transmitir, em nome da Escola, um convite ao Tafuri para ministrar um curso sobre Arquitetura Contemporânea, interpretei que havia vencido a batalha. Infelizmente ele não aceitou, alegando não ter mais interesse na arquitetura atual, dizia-se totalmente voltado ao passado enquanto historiador. Posteriormente tive ocasião de, em diferentes circunstâncias e eventos, falar sobre a obra do Autor, mas me restrinjo aqui ao interesse imediato que ele passou a ter para mim desde que comecei a ler seus escritos. Como já disse aqui, reafirmando o que está em vários dos meus textos, minha crítica à Arquitetura Moderna nunca foi externa, fundava-se num ponto de vista privilegiado pela experiência local: o êxito e o subsequente esgotamento no Brasil dessa Arquitetura na periferia, de cuja modernização interrompida teria sido o comentário cultural mais acabado. Ou seja, o que aconteceu com a nossa arquitetura não teria resultado de idiosincrasias locais, mas a “racionalização” arquitetônica teria justamente cumprido entre nós o seu destino, e isto, quero crer, até de uma maneira privilegiada, de tal modo que se poderia até mesmo afirmar que a prova dos nove do Movimento Moderno acabou se verificando na periferia. Crítica que empreendi combinando,

evidentemente, a experiência local com uma bibliografia variada, mas na qual se destaca, de modo especial, a obra de Manfredo Tafuri. Confesso que nenhum texto me foi tão fundamental para entender o que ocorreu com a Arquitetura no século XX e empreender a crítica à cidade funcional moderna e à ideologia da síntese pretendida pela planificação global, as vicissitudes na realização destas metas e, portanto, a reversão do Movimento Moderno, quanto os seus textos. Num certo sentido, ao discutir os rumos da nossa Arquitetura, não faço outra coisa do que indiretamente comentá-lo e tentar extrair as consequências de tais pressupostos.

Além do que, talvez a nossa experiência com o modernismo tenha algo em comum com a de um italiano (apesar do descompasso histórico) — num país também um pouco periférico em relação aos centros mais avançados, mas, por isso mesmo, sem dúvida mais sensível aos ventos modernizantes que aí podiam soprar sem nenhuma forma de resistência e, portanto, deixando mais expostas as marcas autoritárias e predatórias da modernização arquitetônica, os seus compromissos institucionais, etc. A ideologia de um “novo mundo” se transforma, na nova cidade, em espaço institucional da sociedade burguesa, e a forma racionalmente ordenada, em utopia regressiva. Esta, a chave da interpretação de Tafuri: o processo de formação da ideologia urbana como superação das mitologias tardo românticas e a subsequente transformação da mesma na ideologia do Plano e do *design* cada vez mais profundamente ligado à cidade como estrutura produtiva, portanto reduzido a “mecanismo operativo”.

Vocês me perguntam: por que Habermas? Numa conferência na UNICAMP em 1988 — reproduzida em versão resumida na AU, anos depois em *Urbanismo em fim de*

linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica, e retomada e ampliada a 4 mãos com o Paulo, *Um ponto cego no projeto de Jürgen Habermas* —, pretendi questionar os argumentos do Filósofo, expostos na conferência “Arquitetura Moderna e Pós-Moderna”, visto que acabara de ser traduzida pela revista *Novos Estudos* do CEBRAP e começava a fazer eco entre os defensores incondicionais da sobrevida da Arquitetura Moderna Brasileira. Não só as leituras de Tafuri me levavam a desconfiar do seu diagnóstico, mas também tudo o que lera e discutira sobre Modernidade x Pós-Modernidade, nas aulas da Filosofia, da FAU ou no CEAC. Há mais de meia dúzia de anos que eu acompanhava esse debate e participava dele, inclusive minha ida à Paris, no inverno de 86/87, num intercâmbio do Governo francês com o Departamento de Filosofia, teve esse tema da pós-modernidade como objeto de pesquisa. Sem contar que a própria Teoria Crítica (incluída nela até mesmo o Habermas) me fornecia os recursos conceituais para rebatê-la.

Em resumo: A inegável crise da Arquitetura Moderna — um dos sintomas mais gritantes da modernidade cultural em pane — não decorreria, segundo Habermas, dela própria, mas de uma desmesurada ampliação do conceito de arquitetura. O que desde os tempos de William Morris sempre parecera uma promessa de redenção, permitindo à arquitetura ultrapassar as barreiras tradicionais que a isolavam da realidade cotidiana, revelou-se catastrófico. Malogro da Nova Construção? Apenas episódico se considerarmos, por exemplo, sua funesta tendência ao gigantismo, efeito de uma verdadeira, porém mal calibrada, vocação para a responsabilidade social. Assim, depois de enunciar os desastres perpetrados em nome dos ideais consagrados pelos CIAMs — o principal lugar-comum da

crítica especializada no inventário dos fiascos da Arquitetura Moderna —, Habermas não hesitará, por sua vez, em atribuí-los a deformações monstruosas que escondem a verdadeira face do projeto moderno enquanto tal. Falsificações que traem o espírito, conservando a letra morta... Habermas fará remontar esse desenlace injusto, porém remediável, até à suprema abstração de um amálgama conceitual indevido, nas suas palavras, um “erro categorial”. Assim sendo, se soubermos aliviá-la da sobrecarga decorrente de interpretações errôneas do funcionalismo e, por conseguinte, da responsabilidade pelas configurações urbanas teratológicas que ela engendrou, veremos que a arquitetura do MM é a única cuja validade permanece inquestionável: só ela soube resumir num projeto unitário todas as promessas da modernidade. Sobretudo é preciso não esquecer, continua Habermas, que a sobrevivência da tradição moderna depende de momentos como esse, a saber, daquele “momento feliz” em que a AM “permitiu que se unissem livremente o viés estético do construtivismo e a vinculação a finalidades de um funcionalismo estrito”. Seria o caso de se perguntar: quando mesmo? e como, exatamente?

Ora, a meu ver, ao tomar esse caminho, Habermas tende a separar, para melhor preservar a integridade das primeiras intenções, elementos que em boa análise histórica costumam se apresentar objetivamente imbricados. Após expor em detalhes os argumentos de Habermas, e de procurar em sua própria obra contra-argumentos, busquei apoio em outros autores, inclusive noutro mestre da Escola de Frankfurt, para mostrar que ele se escora numa (falsa) dicotomia, tematizada também por Adorno, e na qual a arquitetura não se encaixaria: justamente a “dialética do funcionalismo”, e que a argumentação meramente disso-

ciativa de Habermas deixou escapar. Num trecho da *Teoria Estética*, onde está em jogo o conceito capital de construção (o recurso à experimentação e à montagem pela arte de vanguarda), Adorno enfrenta exatamente o momento em que o princípio de construção se torna ideologia. Em duas palavras: a perda de tensão da arte construtiva não lhe advém de uma fraqueza qualquer, mas da própria ideia de construção, que é contraditória. Aspirando a se transformar em realidade *sui generis*, a arte construtiva deve, no entanto, a “pureza de seus princípios às formas funcionais técnicas externas”. Assim, mesmo quando Adorno parecia apostar no estado evolutivo dos materiais artísticos, não perdia de vista o fato de que, na ordenação lógica destes, a arte que se quer autônoma reflete no seu conjunto as condições de desenvolvimento total da sociedade. Infelizmente não parece ser esse o caso de Habermas que, ao perder de vista a determinação recíproca de forma e processo social, perde-se igualmente em abstrações (literalmente abstraídas, extraídas de um processo maior) tal como: fardo voluntário, porém indevido, erro categorial etc. A ilusão da sobrevida do Movimento Moderno estaria sim ligada à da permanência da utopia iluminista na obra de arte e, portanto também na arquitetura, quando ela assume a forma autônoma que Habermas pretende ter encontrado na AM — tema que será mais desenvolvido no livro a quatro mãos e em artigo que publicamos numa revista americana sobre “A estética iluminista de J. Habermas”.

As perguntas estão me forçando a fazer mini dissertações e a me repetir. Não sei dizer o que acrescenta (ou não) ao esquema tafuriano. Não se tratava disso, mas de discutir as questões postas pela fala (aliás falas) do Habermas a respeito de um problema que eu vinha trabalhando: o do esgotamento do Moderno.

Tendo em vista as mediações entre o cultural e o econômico na história da arquitetura, você diria que é impossível dissociá-los na prática de uma crítica imanente e, portanto, que vê na obra as condições de produção do mundo social? Pensando no caso nacional, a singularidade de algumas obras – salientadas no debate que você travou com Schwarz em sua Livre-docência – não nos forneceria mais que o testemunho da falência das vanguardas construtivas em um contexto de modernização conservadora?

Não se trata de descartar uma análise imanente da obra, mas justamente em saber adivinhar, na sua forma, a própria exigência de extravasá-la — o ser-para-o-outro presente nela mesma. Obviamente a crítica de arquitetura tem sua especificidade, ela não pode, sem mais, ser assimilada à crítica de arte, sobretudo no caso da Arquitetura Moderna que proíbe expressamente essa redução. Atravessada por intenções utilitárias evidentes, a arquitetura não se presta ou se presta mal à contemplação de quem se recolhe diante de uma obra devidamente mantida à distância (estética), pelo contrário, o uso coletivo a que se destina define uma recepção eminentemente “tátil” (nos termos que utilizei acima), geradora de hábitos e atitudes práticas que liberam a atenção, em lugar de concentrá-la, como exige a abordagem individualizante, característica da arte autônoma refugiada no espaço neutro dos museus, imaginários ou não.

Aliás, ao responder ao Roberto, lembrei que a crítica de Arquitetura era um gênero relativamente recente, nascera justamente com a Arquitetura Moderna. Voltando ao meu argumento: nos bons tempos do ecletismo burguês do século XIX, a arquitetura era sobretudo assunto de

historiador da arte, uma unidade arquitetônica resumia quando muito um estilo de época. A reviravolta, que daria origem ao gênero que nos interessa identificar, agora que se consumou a *debâcle* moderna, deu-se justamente com a entrada em cena da Nova Construção, quando então a arquitetura começou a abandonar o reino bolorento das Belas Artes — não sem ambiguidade, uma espécie de ambivalência congênita que até hoje nos acompanha como se pode perceber de saída no duplo registro que orientava a propaganda de Le Corbusier em favor dos novos cânones construtivos. Para vender à burguesia (que precisava ser convertida à sua própria modernidade) a nova “máquina de morar”, precisava subverter o pendor desta para os arremedos dos estilos históricos da arquitetura áulica e monumental, com os seus excessos ornamentais, em nome da eficiência técnica e funcional. Mas como afinal se tratava de Arquitetura e não apenas de Engenharia, era preciso buscar as motivações na própria História da Arte: a simplicidade virava preceito estético caucionado pela tradição das formas puras que remonta às pirâmides do Egito. Assim, cumprida a dieta funcional, a Nova Construção poderia entregar-se à emoção artística, assinalando o ingresso da arquitetura na esfera da arte autônoma, além do mais decididamente não-figurativa. Esta, a nova arquitetura que o crítico precisa aprender a ver: em que os requisitos de funcionalidade e honestidade construtiva, desentranhada das expectativas utilitárias do cidadão comum, se desdobram, na prosa crítica, em considerações sobre massa, linha, cor, espaço etc., como na percepção estética plenamente realizada. Resultado: a ideologia se transfere da obra, inevitavelmente inserida no plano positivo da intervenção, para o discurso sobre a mesma. Não surpreende então que voltem a repercutir

na tarefa do crítico as aporias que viram nascer, no limiar dos tempos modernos, uma esfera estética específica, a de um juízo estético desinteressado por definição sobre uma obra interessada, também por definição, devolvendo-a ao domínio privado do recolhimento estético, onde é mantida à distância, exatamente o que não faz o público real a quem ela se destina. E assim por diante. Talvez o Habermas também tenha caído nesta cilada.

O passo adiante da crítica, o reconhecimento da heteronomia da arte autônoma, que se expressa nos desdobramentos sistêmicos das finalidades práticas, já é contemporâneo dos primeiros sinais de esgotamento da Ideologia do Plano etc. O que torna ainda mais insustentável a persistência hoje, por parte de arquitetos e críticos, do ponto de vista de artista, que já não é mais do que a expressão do formalismo integral em que foi se convertendo a arquitetura moderna. Trata-se de uma nova “onda” esteticista (pós-moderna?) que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda etc. Recrudescimento do fetichismo portanto, porém noutra registro. A reificação das relações sociais toma agora forma de uma irrealização do mundo convertido em imagens, da publicidade às artes eletrônicas, passando pela arquitetura simulada, cenarística etc. — voltando às questões do meu livro: *A Arquitetura depois dos Modernos*.

Em seus estudos sobre as cidades globais fica clara a aliança entre cultura e economia na promoção de megaeventos e “renovações” de áreas degradadas, sempre inseridas em uma dinâmica internacional de competição por capital financeiro. Os megaeventos brasileiros seguiram à risca o roteiro observado anteriormente? A debacle carioca e a passagem do otimismo nacional

dos primeiros anos 2000 à crise social, econômica e política atual, poderia não só contribuir para desmontar o consenso sobre o Planejamento Estratégico, mas também para iluminar novas facetas da ideologia arquitetônica nos anos vindouros?

Meus assuntos têm, em geral, um disparador imediato, no caso da discussão que faço sobre o Planejamento Estratégico, foi a presença entre nós dos urbanistas catalães, suas aulas na FAU, sua assessoria à administração da prefeitura de Santo André e seus projetos para o Rio de Janeiro. Embora eu tivesse estado em Barcelona no período pré-Olímpico e até entrevistado o Busquets sobre o Plan Cap elaborado por ele para a cidade, foi só com a chegada ao Brasil do receituário e de seus operadores que me dispus a fazer a crítica ao “planejamento estratégico”, inicialmente num congresso internacional na FAU, em 1998, pouco depois, na Bienal de São Paulo, em debate com o próprio Borja. Motivada também pela inauguração do Museu Guggenheim de Bilbao em 1997 e a expo-98 de Lisboa, dando origem a um ensaio meu “Vendo cidades”, que foi publicado na revista *Veredas* (dez. de 1998), do Centro Cultural Banco do Brasil e traduzido para a *Punto de Vista*, na Argentina — na linha do que já vinha discutindo, como vocês mesmos lembram, sobre a centralidade da cultura nas novas estratégias urbanas, numa política de city-marketing, atraindo grandes negócios e gerando redesenhos urbanos que resultavam em inúmeros processos de *gentrification*, aos quais seus agentes costumam se referir utilizando o eufemismo “renovação”, num esforço desenfreado por alcançar “atratividade” global, no jargão complementar. Não há dúvida que Barcelona inovou ao incluir nessa estratégia de *image making*, e consequente

reconversão empresarial da cidade, o quesito megaevento internacional para desencadear uma resposta competitiva que a tornasse visível no circuito dos grandes negócios globais. No caso de Barcelona foi obviamente a Olimpíada de 92, mas a natureza do evento não viria muito ao caso, desde, é claro, que fosse em escala mega e global. Aliás, um dos pontos centrais em todas essas minhas discussões sempre foi a convergência entre a centralidade da cultura e o primado do econômico, mostrando como esses eventos mobilizavam o que os franceses chamavam *Le culturel*, de patrimônio cultural a grandes equipamentos, em especial museus, mas também prédios excepcionais, por sua forma e escala, sempre entregues ao *star system* da arquitetura mundial, para pôr em movimento as “máquinas urbanas de crescimento”.

Fiquemos no caso exemplar: Barcelona. Tratava-se sim de uma Olimpíada, mas como tive oportunidade de afirmar em diferentes ocasiões, esta era apenas o pretexto, a âncora, como se costumava dizer, para desenvolver uma imagem forte e positiva da cidade, explorando ao máximo o seu capital simbólico, de forma a reconquistar sua inserção privilegiada nos circuitos culturais internacionais e, com isso, estimular os negócios, a começar pelo turismo. Para tanto foram canalizados investimentos maciços para a área da cultura. Não vou me deter aqui na enumeração das inúmeras iniciativas culturais, que vão culminar, uma década mais adiante, no “Fórum das culturas” (2004), quando a Cultura ela mesma é assumida como a grande protagonista de mais um grande acontecimento invocado como responsável pela reabilitação, novamente, de uma extensa área urbana, incluído nela o distrito 22@ – um *cluster* de escolas e empresas de tecnologia de ponta, cujo projeto fora lançado em 2000. Apenas uma etapa a

mais na abordagem culturalista da cidade, então assumidamente empresarial. Num primeiro momento, à época das Olimpíadas, haviam sido “requalificados”, sobretudo, a orla e os bairros antigos, com evidente mudança de usos e população; 2004 transformava inteiramente o bairro operário de Poble Nou, a Diagonal e, no seu extremo, a área dos esgotos de Barcelona, transformada em sede do Fórum das Culturas. Além do mais, comprovação de que tais acontecimentos viraram uma fórmula mágica, batizada por alguns de “triângulo virtuoso”, segundo o qual um acontecimento gera desenvolvimento urbano, que impulsiona o crescimento econômico, que induz à organização de novos acontecimentos. Ou, em outros termos, um triângulo cujos vértices seriam: a cidade, o comércio e a cultura, como explica Luis Fernández-Galiano.

Como veem, meus textos não são exclusivamente sobre eventos esportivos, embora até possa atribuir a motivação em publicar *Berlim Barcelona*, às vésperas de duas grandes competições internacionais no Brasil — Copa e Olimpíada —, a esse fato, mas é bom não perder de vista que o que estava me interessando era, ante de mais nada, esclarecer o papel preponderante da gestão cultural nesse novo receituário de planificação urbana ostensivamente empresarial. Em princípio, não era para ser assim tão evidente que, sem investimentos de porte compatível na área cultural, as cidades teriam sua governabilidade posta em dúvida pela comunidade de negócios, mas tampouco a velha guarda liberal-burguesa e sua contraparte social-progressista poderiam prever que os templos urbanos da cultura só renasceriam, reforçados em sua legitimidade, caso pudessem alegar os grandes números de sucesso numa estratégia competitiva de inserção global. Pois foi o que se deu nessas novas estratégias de planificação, em

princípio destinadas a conter a desordem urbana, até então estetizada pelos representantes mais cínicos, e cujas metamorfoses tentei historiar e periodizar, mas que não vou repetir aqui — fica apenas a lembrança...

Voltando à pergunta: os eventos brasileiros não só seguiram o roteiro, mas, na escala em que se deram (só para lembrar: os 12 estádios da Copa — algo mundialmente inédito — e os inúmeros e dispendiosos equipamentos Olímpicos que tornavam as construções esportivas em Barcelona, retrospectivamente, extremamente modestas), não apenas reforçam mas ampliam as minhas conclusões sobre como são azeitadas as “máquinas urbanas de crescimento” hoje, na verdade, máquinas destinadas a estimular grandes negócios e, em geral, enormes desastres sociais, seja pelo mau direcionamento dos gastos públicos, seja pelas remoções maciças de populações e conseqüente gentrificações — próprias a essas estratégias que eu, há 20 anos, chamava de “fatais” — alimentando todo tipo de especulação imobiliária. Desnecessário repetir aqui o que muitos estudiosos já fizeram: o inventário do legado calamitoso desses eventos entre nós; gostaria apenas, para fechar meu argumento, de lembrar que não faltaram as tinturas culturais de hábito, a começar pelo *Museu do Amanhã* do Calatrava, nobilitando o quanto possível o derrame de dinheiro que tornava o Rio, contra todos os discursos oficiais e ufanistas, ainda mais próximo da agonia em que se debate hoje.

Sem dúvida, as duas primeiras décadas deste século pôs de ponta-cabeça qualquer visão “estratégica” das cidades, cada vez mais desiguais e anômicas. Volto a isso na próxima resposta.

Você termina o ensaio *Urbanismo em fim de linha* afirmando que “o conceito de cidade é uma coisa do passado, como atestam os monstros urbanos em que vivemos.” Seriam também monstruosas Pequim, Xangai e as outras cidades que você encontrou em seu estudo sobre a China, publicado em *Chai-na*? Nesse caso, podemos pensar que estas experiências chinesas já estariam fora do campo disciplinar da arquitetura e do urbanismo?

Há mais de 25 anos atrás, ao fazer uma tal afirmação, vivava sobretudo a Cidade dos Modernos e aquilo em que essa utopia havia redundado. Ao mesmo tempo repassava, noutra chave, aquela mesma impressão de sinal fechado, arriscando um juízo por assim dizer final acerca do leque de possibilidades oferecidas pelas intervenções urbanas alternativas num horizonte ele mesmo rebaixado pelo esgotamento das utopias modernas do Plano. É que, ao ímpeto demolidor efetivamente preconizado pelos modernos, em sintonia com a maré ascendente da industrialização, e praticado em nome da racionalidade esperada de uma cidade planificada, acabou sucedendo algo como a sublimação da cidade-colagem, por sua vez estilização de uma proliferação urbana beirando a entropia, nela incluída a gestão dos novos enclaves de prosperidade. Numa palavra, o urbanismo decididamente chegara ao “fim da linha”. Mais exatamente, era todo um modelo urbano mundial que se desfazia.

Já quando analisei as “formas urbanas extremas”, como as chamo, especialmente ao escrever sobre a China, tinha em mente o gigantismo dessas novas formas urbanas ou transurbanas, que de certa forma transbordam a si mesmas — algo que se situa para além do urbanismo,

passíveis de crescerem *ad infinitum*. Cidades enfim que não obedecem mais a nenhum plano, salvo o de sua expansão sem limites – “cidades genéricas”, na expressão de Koolhaas. Elásticas. Sem história, sem identidade (ou que podem produzi-la a cada temporada), imensas, despropositadas, que crescem e se autodestroem ininterruptamente. Que se verticalizam e se esparramam. Com infraestruturas superdimensionadas, prevendo usos futuros ou no intuito de competir com as demais: residências, mas também portos, aeroportos, escritórios, ociosos. Estoques supérfluos, como se fossem cidades fantasmas, estradas que não levam a parte nenhuma, salvo a “possíveis” outras cidades, e assim por diante. Criando enclaves e impasses, infernizando umas às outras. Todas, tendo algo de aeroporto e de shopping center. É como se, depois do fim de linha, ou quem sabe a sua própria e superlativa expressão, tivesse ocorrido, ou enfim sido deflagrado, o mais espantoso e gigantesco processo de urbanização contemporânea, em curso especialmente na China da Era das Reformas. O termo mais adequado para caracterizar um tal processo chinês é bem este: “hiperurbanização” — que nos interessa, além do mais, por exprimir a mudança de paradigma implicada pelo inusitado da escala por assim dizer cósmica, tanto pela compressão do tempo, quanto espacial. Pelo menos na acepção que encontrei empregado pela primeira vez, por Graham e Marvin, para designar este “espantoso processo de urbanização jamais visto no planeta”, referindo-se sobretudo à reviravolta na tradição de “desenvolvimento comunal no planejamento de infraestrutura” em favor de um furioso empreendedorismo local, conduzido por novas e poderosas municipalidades em associação com corporações internacionais de infraestrutura e consultoria, num ambiente de intensa

competição entre cidades. Tudo bem pesado, no entanto, são apenas listas de factoides, de paisagens, infraestruturas ou cidades Potenkim, mas o fato é que impressionam, ainda mais quando revestidos pela parafernália de acessórios do *design* corporativo. Tal gigantismo compulsivo, nada mais é do que uma verdadeira mutação pelo excesso – com certeza uma expansão “até novas, inimagináveis e talvez, impossíveis dimensões”, na expressão de Fredric Jameson, e que impressionam, sobretudo, pelas proporções desconhecidas assumidas por qualquer significante urbano que associe, e faça sentir, os efeitos correspondentes, um ícone qualquer do ultramoderno (seja lá o que isto queira dizer) e uma explosiva escala sobre-humana, como se encerrasse uma *promessa de aniquilação*. *Não por acaso o capítulo introdutório do meu Chai-na intitula-se “Ruínas do Futuro”*. Ao me arriscar a interpretar o salto à frente da China, o sonho de avançar em direção a um futuro, por assim dizer interminável, me obrigou a escavar no passado todas aquelas fantasias coletivas, de realização ou superação, que animaram a história das modernizações, tanto no mundo capitalista quanto no lado dito socialista. Mundos de sonho estes, dos quais as populações finalmente despertaram para o pesadelo das polarizações urbanas extremas: a expansão do “planeta favela” semeado por arquipélagos de luxo e exploração, que Mike Davis chamou de Paraísos do Mal. Procurei então situar nessa paisagem de “ruínas” novinhas em folha as “folies” do Star System arquitetônico, cujos desmandos formais venho acompanhando faz tempo

Passando ao outro lado “extremo”, em relação à pujança chinesa, nos deparamos igualmente com essa ambiência análoga de mutações radicais. Refiro-me à expansão acelerada das grandes capitais do Planeta Favela

descrito por Mike Davis. E, para tanto vou me deter especialmente numa das muitas profecias apocalípticas de Rem Koolhaas, sua percepção de que o paradigma da nova urbanidade pós-urbana deve ser reconhecido no seu extremo patológico, ou seja, nada mais nada menos do que a impressionante capital da Nigéria. Assim, Lagos não seria mais ou apenas um caso de “evolução” extrema, situado, agora que o antigo modelo urbano mundial se desmanchou, no “primeiro plano da modernização global”. Não é Lagos que se aproxima de nós – afirmam os pesquisadores do *Project on the City*, de Harvard, coordenado à época por Koolhaas – mas somos nós que estamos a ponto de alcançá-la, e nos seguintes termos (à altura de um *grand finale*): “o fato de que muitas das atuais tendências das modernas cidades ocidentais se deixaram reconhecer de forma hiperbólica em Lagos, sugere que refletir sobre a cidade africana é pensar no estado terminal de Chicago, Londres e Los Angeles”. Simples assim, para dizer o menos: no fim de linha da cidade civilizada, nos deparamos com um modelo futuro literalmente “fora da civilização”. Se quisermos prosseguir, concluem, será preciso rever as ideias herdadas e “reconceitualizar a própria cidade” (...) “a operacionalidade de uma megalópole, como Lagos, ilustra a eficácia em escala macro de sistemas e agendas consideradas marginais, informais e ilegais segundo a compreensão tradicional de cidade”.

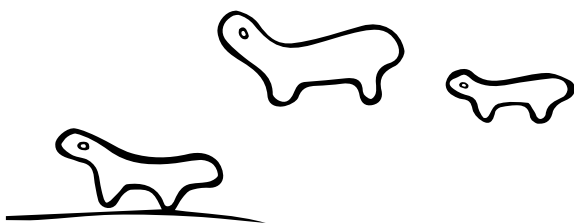
Juntando esses dois extremos da nossa era pós-urbana, seria o caso de arriscar um primeiro reconhecimento conceitual do terreno comum em que se cruzariam as trajetórias explosivas do Renascimento Chinês e do Sul Global com a implosão não menos dramática da “urbanidade” tal como a conhecíamos nas metrópoles do núcleo orgânico do sistema mundial. Pois me parece bem provável

que só agora, diante desses conglomerados caóticos que proliferam indefinidamente, estejamos testemunhando de fato a plena realização da experiência daquele hiperespaço premonitoriamente descrito por Fredric Jameson no seu ensaio famoso, de 1984, sobre “A lógica cultural do capitalismo tardio”.

Concluo, referindo-me a uma outra “visão” que ocorreu a Jameson por ocasião daquela primeira formulação – e que também permite unificar os extremos que estamos evocando, e que tem sido pouco registrada por seus leitores: nada mais nada menos do que “o espaço da guerra pós-moderna”. Qualificação, aliás, sobre a qual não dá maiores precisões, ele certamente tinha em mente, naquele momento, a guerra do Vietnã como a primeira guerra pós-moderna. Por qualquer ângulo que a brutal assimetria daquele conflito seja examinada, indubitavelmente uma guerra de novo tipo entrara em cena, e rigorosamente contemporânea, senão seu epicentro, de mutações naqueles anos de cuja convergência culminaria no diagnóstico de época que se convencionou denominar Pós-modernismo.

Vinte anos depois do ensaio desbravador de Fredric Jameson, Mike Davis encerraria seu inventário do *Planeta Favela* e suas consequências geopolíticas — quer dizer um mundo de cidades sem empregos e que logicamente abdicaram de qualquer veleidade de reforma urbana, para dizer o menos —, tendo apreendido, por seu turno, a convergência de origem entre o hiperespaço das formas urbanas extremas (nesta extremidade de agora, as “cidades fracassadas e ferozes” do antigo Terceiro Mundo), e a geografia da nova guerra. Está claro que o atual *Warfare State* americano foi o primeiro a mapeá-la. Mas não se trata apenas de constatar que as megacidades da periferia

se converteram em ambientes naturais de batalha, seria preciso dar um passo adiante (mas não aqui, é claro) e verificar se esse novo tempo das formas urbanas extremas, consideradas em seu amplo espectro, nele incluído o “estágio Dubai do capitalismo” (Davis), não seria igualmente o tempo de um novo “urbanismo militar” (como o denominou, entre outros, Stephan Graham), tempo de cidades sitiadas, escaneadas, de populações-alvo rastreadas, vigiadas, preventivamente contidas e abordadas segundo perfis de risco, etc. Algo do qual seguramente nós, no Brasil, já estamos muito próximos. Com esses maus presságios me despeço de vocês e desta entrevista.



Este livro foi composto
nas fontes Literata e Work Sans
em março de 2025.