

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
ESCOLA DE ARQUITETURA E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GESTÃO URBANA**

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FERRARA
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA**

FABIANO FAZION

**MISTÉRIOS DO VISÍVEL:
SUSTENTABILIDADE SIMBÓLICA E FORMA URBANA.**

**MYSTERIES OF THE VISIBLE:
SYMBOLIC SUSTAINABILITY AND URBAN FORM.**

**MISTERI DEL VISIBILE:
SOSTENIBILITÀ SIMBOLICA E FORMA URBANA.**

**CURITIBA
2019**

FABIANO FAZION

**MISTÉRIOS DO VISÍVEL:
SUSTENTABILIDADE SIMBÓLICA E FORMA URBANA.**

**MYSTERIES OF THE VISIBLE:
SYMBOLIC SUSTAINABILITY AND URBAN FORM.**

**MISTERI DEL VISIBILE:
SOSTENIBILITÀ SIMBOLICA E FORMA URBANA.**

Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em Gestão Urbana da Escola de Arquitetura e Design da Pontifícia Universidade Católica do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Gestão Urbana.

Linha de pesquisa: Planejamento e Projeto Urbano e Regional.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Hardt

Tese apresentada à Facoltà di Architettura da Università degli Studi di Ferrara como requisito parcial à obtenção do título de Dottore di Ricerca.

Orientador: Prof. Dtt. Nicola Marzot.

CURITIBA

2019

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central
Edilene de Oliveira dos Santos CRB/9 1636

F287m
2019 Fazion, Fabiano
Mistérios do visível : sustentabilidade simbólica e forma urbana = *Mysteries of the visible : symbolic sustainability and urban form* = *Misteri del visibile : sostenibilità simbolica e forma urbana* / Fabio Fazion ; orientadores, Carlos Hardt, Nicola Marzot. -- 2019
261p. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná,
Curitiba, 2019
Bibliografia: p. 251-261

1. Patrimônio histórico. 2. Sustentabilidade simbólica. 3. Arquitetura -
Historiografia. 4. Arquitetura moderna. 5. Paradigma Indiciário. 6. Arqueologia
do Tempo Presente. Hardt, Carlos. II. Marzot, Nicola.
III. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em
Gestão Urbana. IV. Título. Título. V. = *Mysteries of the visible : symbolic
sustainability and urban form*. Título. VI. = *Misteri del visibile : sostenibilità
simbolica e forma urbana*.

CDD 20. ed. – 711.4

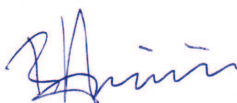
TERMO DE APROVAÇÃO

"MISTÉRIOS DO VISÍVEL: FORMA ARQUITETÔNICA E SUSTENTABILIDADE SIMBÓLICA NAS CIDADES"

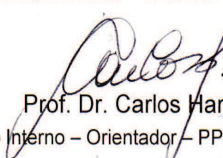
Por

FABIANO FAZION

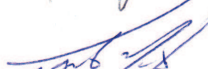
Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Gestão Urbana, área de concentração em Gestão Urbana, da Escola de Arquitetura e Design, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.



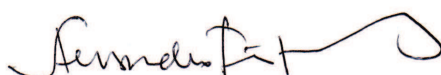
Prof. Dr. Rodrigo José Firmino
Coordenador do PPGTU/PUCPR
Membro Interno – PPGTU/PUCPR



Prof. Dr. Carlos Hardt
Membro Interno – Orientador – PPGTU/PUCPR



Prof. Dr. Paulo Nascimento Neto
Membro Interno – PPGTU/PUCPR



Prof. Dr. Alessandro Filla Rosaneli
Membro Externo – UFPR



Prof. Dr. Luca Rossato
Membro Externo – UNIFE



Prof. Dr. Nicola Marzot
Membro Externo – UNIFE

Curitiba, 11 de março de 2019.

AGRADECIMENTOS

Esta Tese, como todo trabalho de longa duração, complexo e cujo processo se estende por cidades de 3 continentes, precisou da colaboração (voluntária e consciente ou não) de várias pessoas.

É provável que lapsos de atenção e memória terminem por fazer com que eu me esqueça de algumas delas. É até possível que eu não tenha me dado conta da importância de alguém cujo caminho convergiu com o meu, em algum momento da pesquisa.

Assim, a lista que segue contém os nomes mais relevantes, talvez os mais lembrados; certamente outros nomes poderiam estar aqui, caso minha consciência fosse mais ampla e minha memória menos limitada.

Por outro lado, não seria justo deixar de reconhecer a importância das pessoas a seguir, a quem todos os agradecimentos não seriam suficientes:

Clovis Ultramari; Luca Rossato; os colegas do DIAPREM/UNIFE; Pollyana Schlenker; Horácio de Bonis, Maurício Ferreira de Melo; Willy Li; Adriana Galvani.

Agradeço também à UFPR, pelo incentivo à realização da pesquisa, especialmente nas pessoas de Renato Boichichio, Douglas Ortiz Hamermuller e Luis Eduardo Thomassim.

Um agradecimento especial aos meus orientadores, Prof. Dr. Carlos Hardt e Prof. Dott. Nicola Marzot. Sem seu trabalho dedicado, esta pesquisa teria mais falhas e mais limitações; teria também menos qualidades.

DEDICATÓRIA

Dedico esta Tese à minha esposa Julia e ao meu filho Luca. Eles não apenas suportaram a difícil convivência com um doutorando obcecado por seu tema, mas iluminaram minha vida e proporcionaram o ambiente familiar necessário para que eu pudesse fazer meu trabalho da melhor maneira possível.

Embora agradecer seja pouco, meu muito obrigado aos dois. Esta Tese só existe porque, com eles, acredito no Futuro.

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.
The present work was made with support from the
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

Mistérios do Visível: Sustentabilidade Simbólica e Forma Urbana.

Resumo

A pesquisa nasceu do trabalho com a Gestão do Patrimônio e a constatação de que existiu, com a inserção da arquitetura moderna, uma ruptura formal e conceitual até então inédita. Daí surgiram duas questões: 1 - pode haver um valor intrínseco no Patrimônio, que não é nem de troca nem de uso, mas um **valor simbólico**, que independe e é mais amplo que os outros dois; 2 - a arquitetura moderna pode ser considerada como um fator de degeneração do valor simbólico dos ambientes. Considerando o contexto da crise ambiental global (a respeito da qual costumam ser considerados majoritariamente os aspectos materiais), a questão dos valores ambientais simbólicos e o papel da forma urbana na configuração destes valores, construiu-se a hipótese de uma **Sustentabilidade Simbólica**, fator de equilíbrio das forças simbólicas presentes no ambiente. Também se construiu a hipótese de que os princípios da arquitetura moderna podem ser indicadores (por contraste) para a compreensão e a avaliação da **Sustentabilidade Simbólica**. Foi assim buscada uma metodologia que permitisse o estudo destas questões e o teste das hipóteses. Não havendo uma metodologia pronta com estas características, foram buscados nas obras de Bourdieu (o Simbólico; o anti-positivismo; os Campos; o Universal) e Ginzburg (o Paradigma Indiciário) fundamentos para o desenvolvimento metodológico; desta busca resultou que aplicar estes princípios à Arqueologia do Tempo Presente deveria ser a referência procurada, pois esta se ocupa da interpretação, a partir das características formais, dos artefatos presentes e disponíveis à abordagem do pesquisador, auxiliada pela análise dos documentos que a informam e complementam. Empreendeu-se a análise de um conjunto de textos modernistas canônicos, cobrindo praticamente todo o século XX; pode-se constatar a fragilidade teórica destes textos, o que evidencia que a adesão ao movimento consiste mais em um tipo de crença, cujos tons políticos convergem com os movimentos voltados a transformar a sociedade a partir 'de cima', usando para isso a manipulação e a associação com as forças de controle social. Ficou evidente que a permanência destes textos como peças respeitáveis do pensamento sobre a Arquitetura e as cidades só pode se dar à custa dos princípios da lógica, da autonomia do pensamento ou da submissão às forças sociais dominantes. Pesquisamos os fundamentos e a pertinência das classificações estilísticas correntes; constatamos que elas não correspondem suficientemente àquilo que se pode detectar no confronto com a realidade, mas que, em geral, atendem a interesses de manipulação simbólica. Deduzimos que é possível estabelecer uma simples divisão estilística entre 'antes' e 'depois' da ruptura modernista, que corresponde ao observado e atendia às necessidades da pesquisa. Expusemos os fundamentos teóricos para uma Ecologia do Ambiente Simbólico; as condições nas quais entendemos a presença da Natureza, apresentando aspectos importantes de obras como as de Ulrich, Guattari, Wilson, etc. Também discutimos a fundamentação de nossa perspectiva sobre a racionalidade e o progresso; comparamos do nosso objeto de estudo (a Forma Urbana) com outros produtos da cultura (cinema, etc.). A partir da fundamentação apresentada, realizamos a imersão empírica (objetivação participante), pesquisando em 20 cidades de 3 continentes, em busca dos sinais que pudessem oferecer respostas às nossas questões e confirmar nossas hipóteses. O resultado obtido foi que a hipótese da existência da Sustentabilidade Simbólica é verossímil e a aplicação do conceito pode trazer benefícios à Gestão Urbana como um todo, e mais especificamente à Gestão do Patrimônio. Os sinais também indicaram que deve ser vista criticamente a aplicação dos princípios da arquitetura moderna, assim como deve ser buscada a recuperação das tradições – para que sirvam de referência às intervenções do presente – caso se queira estabelecer, recuperar e manter a Sustentabilidade Simbólica dos ambientes urbanos.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Histórico; Sustentabilidade Simbólica; História da Arquitetura; Crítica; Arquitetura Moderna; Paradigma Indiciário; Arqueologia do Tempo Presente.

Mysteries of the Visible: Symbolic Sustainability and Urban Form.

Abstract

The research was born from the work with Heritage Management and the realization that with the insertion of modern architecture occurred a formal and conceptual rupture until then unseen. Hence two questions arose: 1 - there may be an intrinsic value in Heritage, which is neither of exchange nor of use, but a **symbolic value**, which is independent and broader than the other two; 2 - modern architecture can be considered as a factor of degeneration of the symbolic value of environments. Considering the context of the global environmental crisis (about which, usually, are mostly considered the material aspects), the question of symbolic environmental values and the role of urban form in the configuration of these values, it was constructed the hypothesis of a **Symbolic Sustainability**, a factor of equilibrium of the symbolic forces present in the environment. It was also constructed the hypothesis that the principles of modern architecture can be (by contrast) indicators for understanding and assessing **Symbolic Sustainability**. A methodology was therefore sought to allow the study of these questions and the hypothesis test. Not having available a ready methodology with these characteristics, in the works of Bourdieu (the Symbolic, the anti-positivism, the Fields, the Universal) and Ginzburg (the Evidential Paradigm) were seek foundations for the methodological development; from this search resulted that applying these principles to the Archeology of Present Time should be the reference sought, since it deals with the interpretation, from formal characteristics, of the artifacts present and available to the researcher's approach, aided by the analysis of documents that inform and complement it. The analysis of a set of canonical modernist texts was undertake, covering practically the entire twentieth century; it became possible to verify the theoretical fragility of these texts, which shows that adherence to the movement consists more of a kind of belief, whose political tones converge with movements aimed at transforming society 'from the top', using to this end manipulation and associating with the forces of social control. It has become evident that the permanence of these texts as respectable pieces of thought about architecture and cities can only occur at the expense of the principles of logic, of the autonomy of thought, or of submission to the dominant social forces. We investigated the fundaments and relevance of current stylistic classifications, and found that they do not correspond sufficiently to what can be detected in the confrontation with reality, but that, in general, they serve the interests of symbolic manipulation. We deduced that it is possible to establish a simple stylistic division between 'before' and 'after' the modernist rupture, which corresponds to the observed and met the needs of the research. We exposed the theoretical foundations for an Ecology of the Symbolic Environment and the conditions in which we understand the presence of Nature, presenting important aspects of works such as those of Ulrich, Guattari, Wilson, etc. We also discussed the rationale of our perspective on rationality and progress; we compared our object of study (the Urban Form) with other products of culture (cinema, etc.). Based on the foundations presented, we performed the empirical immersion (participant objectification), researching in 20 cities on 3 continents, in search of the signals that could offer answers to our questions and confirm our hypotheses. The result obtained was that the hypothesis of the existence of the Symbolic Sustainability is plausible and the application of the concept can bring benefits to the Urban Management as a whole, and, more specifically, to Heritage Management. The clues also indicated that the application of the principles of modern architecture should be considered critically, as well as it should be sought the recovery of traditions – to be used as references to present interventions - if there is the will to establish, recover and keep the Symbolic Sustainability of urban environments.

KEY-WORDS: Historical Heritage; Symbolic Sustainability; History of Architecture; Critique; Modern Architecture; Evidential Paradigm; Archeology of the Present Time.

LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1	Morretes, Centro Histórico, vista parcial.....	023
Figura 2.2	Morretes, Centro Histórico, vista parcial.....	024
Figura 2.3	Antonina, Centro Histórico. Vista do antigo Teatro Municipal e da intervenção realizada pelo IPHAN.....	025
Figura 2.4	Vista de edificação no centro histórico de Ferrara.....	052
Figura 2.5	Fotograma do filme Metropolis.....	115
Figura 2.6	Fotograma do filme Roma città aperta.....	116
Figura 2.7	Fotograma do filme Ladri di biciclette, mostrando o Bairro de Tufello, norte de Roma.....	117
Figura 2.8	Fotograma do filme Mon Oncle: A casa do cunhado de Hulot.....	118
Figura 2.9	Fotograma do filme Mon Oncle: A casa de Hulot.....	118
Figura 2.10	Fotograma do filme Alphaville.....	119
Figura 2.11	Fotograma do filme Alphaville.....	119
Figura 2.12	Fotograma do filme Playtime.....	120
Figura 2.13	Fotograma do filme Playtime.....	120
Figuras 2.14 a 2.23	Fotogramas do filme Playtime.....	121
Figura 2.24	Fotograma do filme Playtime.....	122
Figura 2.25	Fotograma do filme A Clockwork Orange: O conjunto habitacional.....	123
Figura 2.26	Fotograma do filme A Clockwork Orange: O conjunto habitacional.....	123
Figura 2.27	Fotograma do filme A Clockwork Orange: O centro de 'reabilitação'.....	124
Figura 2.28	Fotograma do filme A Clockwork Orange: O centro de 'reabilitação'.....	124
Figura 2.29	Fotograma do filme The Giver.....	125
Figura 2.30	Caixa de cartões fotográficos.....	127
Figura 4.1	Vista parcial do centro histórico de Roma.....	160
Figuras 4.2 a 4.9	Roma, vistas de edifícios no Centro Histórico.....	161
Figuras 4.10 a 4.16	Veneza, vistas de edifícios no Centro Histórico.....	165
Figura 4.17	Ilustração ' <i>The Tree of Architecture</i> '.....	168
Figura 4.18	Ilustração: Exemplos referentes aos estilos de Arquitetura Grega, Romana e Bizantina.....	171
Figura 4.19	Ilustração: Exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Romanesca.....	172
Figura 4.20	Ilustração: Exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Gótica.....	173
Figura 4.21	Ilustração: Exemplos de detalhes da Arquitetura Gótica.....	174
Figura 4.22	Ilustração: Exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Renascentista.....	175
Figura 4.23	Ilustração: Mais exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Renascentista.....	176
Figura 4.24	Ilustração: Exemplo de Arquitetura 'Moderna'.....	177
Figura 4.25	Veneza, vista parcial do Grande Canal.....	180
Figura 4.26	Veneza, Estação S. Lucia.....	180
Figura 4.27	Veneza, Portão da IUAV.....	180
Figura 4.28	Roma, vista parcial da região central.....	181
Figura 4.29	Roma, vista parcial da região central (detalhe).....	181
Figura 4.30	Veneza, vista parcial da região central.....	182
Figura 4.31	Veneza, vista parcial da região central (detalhe).....	182

Figura 4.32	Roma: Museu dell'Ara Pacis, Igreja de San Rocco. Alguns trechos do Mausoléu de Augusto (em obras de restauro).....	183
Figura 4.33	Roma: Museu dell'Ara Pacis.....	184
Figura 4.34	Hotel em São Francisco do Sul (Brasil).....	194
Figura 4.35	Hotel em São Francisco do Sul (Brasil). Detalhe.....	195
Figura 4.36	Curitiba, vista parcial da região central.....	196
Figura 4.37	Letchworth, vista parcial da região central.....	198
Figura 4.38	Amsterdam, casa na região central.....	200
Figura 4.39	Paris, Centro Georges Pompidou.....	202
Figura 4.40	Nova York, Edifício A,T&T.....	202
Figura 4.41	Bilbao, Museu Guggenheim.....	203
Figura 4.42	Nova York, edifício no sul de Manhattan.....	207
Figura 4.43	Miami, Lanchonete.....	208
Figura 4.44	Laguna/SC. Vista parcial da região central.....	208
Figura 4.45	Verona, vista parcial do Borgo Roma.....	208
Figura 4.46	Ilustração: Automóvel Art Déco, publicidade.....	213
Figura 4.47	Ilustração: Barbeador elétrico Art Déco, publicidade.....	214
Figura 4.48	Ilustração: Receptor de rádio Art Déco, publicidade.....	214
Figura 4.49	Ilustração: Automóveis utilitários Art Déco, publicidade.....	214
Figura 4.50	Ilustração: Caminhão Art Déco, publicidade.....	215
Figura 4.51	Reprodução da cadeira f51 de Gropius.....	215
Figura 4.52	Reprodução do Infusor modelo no. MT 49 por M. Brandt.....	216
Figura 4.53	Barcelona, Cripta da Colônia Guell.....	218
Figura 4.54	Conchas de moluscos.....	218
Figura 4.55	Utrecht, Casa Schröder.....	220
Figura 4.56	Bruxelas, Palacete Stoclet.....	220
Figura 4.57	Máquina fresadora 3D esculpindo peça ornamental em madeira...	227
Figura 4.58	Máquina fresadora 3D esculpindo peça ornamental em madeira...	228
Figura 4.59	Peça ornamental em madeira esculpida por máquina fresadora 3D.....	228
Figura 4.60	Peça ornamental em madeira esculpida por máquina fresadora 3D.....	228
Figura 5.1	Veneza, vista parcial do Grande Canal.....	239
Figura 5.2	Barcelona, vista parcial do Centro Histórico.....	240
Figura 5.3	Roma, vista parcial do Centro Histórico.....	241
Figura 5.4	Bologna, vista parcial do Centro Histórico.....	241
Figura 5.5	Veneza, vista parcial do Centro Histórico.....	242
Figura 5.6	Barcelona, vista parcial do Hospital de la Santa Creu i Sant Pau...	243
Figura 5.7	Barcelona, vista parcial do Centro Histórico.....	243

SUMÁRIO

1	Introdução.....	012
1.1	Objeto de estudo.....	014
1.2	Objetivos.....	017
1.3	Hipóteses.....	017
1.4	Princípios Metodológicos.....	017
1.5	Estrutura da Tese.....	019
2	Contexto, fundamentação e proposição conceitual.....	020
2.1	Primeira imersão empírica.....	021
2.2	Modernidade, Arte Moderna, Arquitetura Moderna.....	027
2.3	Ruptura modernista: a 'descoberta arqueológica'.....	036
2.4	A ruptura modernista e o Patrimônio Histórico.....	043
2.5	Ecologia do Ambiente Simbólico.....	057
2.5.1	Sustentabilidade Simbólica	059
2.5.1.1	Sustentabilidade.....	060
2.5.1.2	O Simbólico.....	062
2.5.1.2.1	Pierre Bourdieu e a dimensão simbólica.....	064
2.5.1.2.2	Bases teóricas para uma Ecologia do Ambiente Simbólico.....	069
2.5.1.3	Construção teórica da Sustentabilidade Simbólica.....	073
2.5.2	Natureza como potencialidade e como limite.....	076
2.5.2.1	Geopsique.....	076
2.5.2.2	Topofilia.....	078
2.5.2.3	Biofilia.....	079
2.5.2.4	As raízes biológicas da Arquitetura.....	080
2.5.2.5	As três Ecologias.....	082
2.5.2.6	A Arquitetura da Felicidade.....	082
2.5.2.7	A obra de Ulrich.....	084
2.6	Princípios interpretativos para uma Arqueologia do tempo presente.....	085
2.6.1	Fundamentos gerais.....	089
2.6.2	Forma Urbana.....	099
2.6.3	Arquitetura como linguagem.....	103
2.7	Sobre uma perspectiva quantitativa.....	107
2.8	Referências: outros produtos culturais.....	110
2.8.1	Arquitetura Moderna e cinema.....	112
2.8.2	Outro produto cultural: conjunto de cartões fotográficos.....	126
3	Metodologia.....	128
3.1	Arqueologia como princípio metodológico.....	136
3.2	Elementos operativos de uma metodologia Arqueológica.....	140
3.3	Síntese metodológica.....	151
4	Princípios da identificação formal do modernismo.....	156
4.1	A questão do Art Déco.....	204
4.1.1	A amplitude da manifestação.....	206
4.1.2	A coerência estilística.....	210
4.1.3	A 'estética das máquinas'.....	212
4.1.4	As ' <i>máquinas da estética</i> '.....	226

4.1.5	A permanência.....	229
5	Objetivação Participante.....	233
5.1	A fundamentação teórica do modernismo.....	233
5.1.1	O conteúdo das obras.....	234
5.2	A imersão empírica.....	236
6	Conclusão.....	244
	Referências.....	251

1 Introdução

*It is only shallow people who do not judge by appearances.
The true mystery of the world is the visible,
not the invisible.*
Oscar Wilde

A existência humana tem como um importante aspecto a configuração espacial na qual se encontra inserida. Embora a maior parte das influências que o espaço habitado exerce sobre as pessoas permaneça, na melhor das hipóteses, num estado abaixo da plena consciência, estas influências afetam desde a formação psíquica e cognitiva até a saúde física imediata dos seres humanos (PARSONS et al., 1994; ULRICH, 2006; PAPANECK, 1995).

Apesar de seu papel significativo, a configuração espacial não recebe, em geral, uma atenção proporcional na quase totalidade dos estudos humanísticos, cujos escritos parecem se referir a seres que vivem num espaço genérico ou indistinto, como se o tipo de espaço em que ocorrem as ações humanas fosse indiferente para o resultado final das mesmas.

Até mesmo, e isso é ainda mais significativo, os estudos propriamente arquitetônicos ou urbanísticos negligenciam alguns aspectos das configurações espaciais ao tratar de seus temas particulares. É notável que importantes estudos sobre os espaços urbanos (p.e. JACOBS, 2000; LYNCH, 2006) não façam referência às tipologias arquitetônicas específicas, formadoras por princípio da configuração espacial construída (aqui considerada como ‘forma urbana’), ao tratar de questões conceituais a respeito destes espaços; pesquisas de notável alcance (p.e. ZARANKIN, 2002) permanecem restritas a análises que consideram apenas as plantas-baixas como ‘forma arquitetônica’, eximindo-se de apresentar a questão a respeito das possíveis consequências da escolha de determinadas formas arquitetônicas (entendidas aqui como tipologias *in totum*), ou seja, não levam em consideração como fachadas e volumes, segundo os princípios tipológicos e estilísticos empregados, determinam a qualidade intrínseca dos espaços urbanos que configuram.

Esta tese tem como foco as formas urbanas, buscando compreender como estas, ao exercer influências sobre a vida humana, afetam não apenas a qualidade de vida e as relações humanas de maneira imediata, mas também

as relações da humanidade com seus ambientes construídos de maneira multigeracional, na medida em que se constituem em Patrimônio.

Este direcionamento de pesquisa deriva de uma necessidade fundante, que é a de encontrar novas ferramentas conceituais para a gestão do Patrimônio Arquitetônico urbano, campo que permanece envolto em controvérsias inclusive devido a posturas específicas assumidas principalmente ao longo do século XX (CHOAY, 2006).

Para além de qualquer consideração física, o Patrimônio representa uma perspectiva de continuidade e permanência que pode ser considerada como um fator de sustentabilidade, ligada a uma interpretação do mundo fundada na compreensão de que o mesmo é composto por um conjunto de significados que se sobrepõe, de maneira harmônica ou não, ao conjunto de componentes materiais, e que estes últimos só são percebidos, e, portanto, *vividos*, através daqueles.

Este conjunto de significados será nesta tese tratado segundo a perspectiva proposta por Bourdieu (2007b), que os chama de Simbólicos, e que os analisa em seus aspectos de bens que podem ser objeto de trocas e negociações. Importa notar que Bourdieu utiliza o nome de Simbólicos para estes bens porque estes são portadores de significados, mas sua interpretação se diferencia das perspectivas psicológicas, uma vez que estes bens são portadores de significados num âmbito sociológico, não tendo portanto relevância as questões individuais, produtos de relações histórico-sociais. Embora seja adotada uma perspectiva Bourdieusiana, buscaremos aqui uma ampliação em sua compreensão (seguindo indicações do próprio Bourdieu), ao considerar os bens simbólicos em seus aspectos de formadores cognitivos, além de tomá-los em conjunto enquanto *sistemas e ambientes simbólicos*.

Será buscada, a partir do desenvolvimento do conceito de Sustentabilidade Simbólica, compreender como os ambientes simbólicos nos quais vivemos têm sido considerados, projetados e vivenciados ao longo do tempo, e como as mudanças conceituais ocorridas entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, que propunham uma inédita ruptura com o passado e com a Natureza, influenciaram na qualidade geral dos espaços urbanos, com possíveis implicações para sua sustentabilidade.

Esta busca se dará em dois níveis: primeiro, através do estudo de obras teóricas sobre Arquitetura e Urbanismo, aliado à análise de outras produções culturais que têm como tema ou objeto o espaço urbano e seus significados, considerando como nestas obras o espaço urbano é compreendido, sentido e vivido; segundo, através do estudo de diferentes espaços urbanos, constituídos por diferentes combinações de obras arquitetônicas de antes e depois da ruptura Modernista, nos quais se buscará os sinais que possam corroborar nossa tese.

1.1 O Objeto de estudo

O objeto de estudos desta tese é o Patrimônio Arquitetônico Urbano, sua compreensão e gestão, tendo como foco as tensões existentes entre este e a contemporaneidade. Como o Patrimônio é objeto de controvérsias a respeito de sua própria definição enquanto tal (CHOAY, 2006)¹, cabe aqui elaborar algumas considerações a respeito, de modo a tornar mais claro e específico o objeto da tese.

A noção de Patrimônio arquitetônico que temos hoje é bastante recente. O desenvolvimento da sociedade industrial, o surgimento do turismo de massa (especialmente depois da Segunda Guerra Mundial), o intenso crescimento urbano, fizeram com que as pressões e o interesse pelo Patrimônio se intensificassem, tanto no sentido de sua manutenção quanto no inverso.

Até o século XIX, a noção de Patrimônio estava relacionada à antiguidade e à monumentalidade das obras, mas esta noção gradualmente se transformou, de modo que hoje potencialmente tudo pode ser considerado patrimônio, o que, sem dúvidas, aporta sérios problemas interpretativos.

Outra mudança, mais geral, que trouxe sérias consequências ao Patrimônio, foi o surgimento de um conjunto de idéias que propunha uma ruptura com os padrões estéticos e interpretativos, tendo como referência uma concepção de modernidade/contemporaneidade ligada ao mecanicismo e à

1 As informações principais desta sub-seção são referenciadas na obra 'A alegoria do Patrimônio', de Françoise Choay (2006). Para evitar repetições, a partir daqui as referências são desta obra, a não ser quando expressamente indicado.

produção industrial (JEANNERET-GRIS, 1977; SARNITZ, 2003), que no campo da Arquitetura viria a ser conhecido como Modernismo.

À medida que a Arquitetura Moderna passou a ser o estilo mundialmente dominante, alguns fenômenos passaram a afetar o Patrimônio: a pressão exercida pelo crescimento urbano e a especulação imobiliária tenderam a colocar o Patrimônio em situação de tensão e confronto, quando não de ameaça aberta; esta pressão ocorre dentro de um contexto conceitual no qual o Padrão Interpretativo Dominante (TOURAINÉ, 2009), estabelecido a partir das premissas modernistas, se baseia na idéia de que o antigo deve dar lugar ao novo (que representa o 'seu tempo').

Outra pressão vem do fato de que as atuais definições de Patrimônio, bem como as ferramentas conceituais e práticas utilizadas para sua gestão, tendo sido criadas num período no qual os modernistas eram dominantes (no início intelectualmente, depois também nas questões práticas), incorporam (por vezes de maneira sub-reptícia) e são moldadas segundo as premissas modernistas, de modo que é pouco provável (ou depende de processos difíceis) realizar a gestão do patrimônio segundo outros padrões interpretativos.

Desta forma, para estudar o Patrimônio em busca de novas ferramentas conceituais e instrumentos práticos para sua gestão, é possível relacionar uma série de questões, como, por exemplo, a ruptura realizada pelos modernistas, seus fundamentos teóricos e as condições histórico-sociais que a tornaram possível. Pode-se também realizar análises comparativas entre as interpretações e as práticas de antes e depois da ruptura, de modo a compreender as implicações de ambas as posturas.

Como as análises comparativas necessitam de parâmetros, e para não permanecermos restritos ao Padrão Interpretativo ditado pelo modernismo, é necessário estabelecer parâmetros em outras bases, virtualmente inexistentes. Para superar esta dificuldade impõe-se a construção de ferramentas conceituais novas, que permitam realizar avaliações independentes e que possam se revelar frutíferas.

Tais ferramentas conceituais deveriam ainda atender a dois outros critérios: primeiro, estarem em sintonia com as preocupações contemporâneas relativas à Ecologia, uma vez que o cenário global de mudanças climáticas e contaminação ambiental impõe-se como um fator inescapável para uma ciência

responsável; segundo, as considerações ecológicas deveriam contemplar mais do que a materialidade das relações envolvidas, uma vez que o objeto de pesquisa conta em sua essência com um importante aspecto imaterial.

Neste ponto cabe ressaltar a quase absoluta ausência de considerações imateriais nos trabalhos que relacionam Arquitetura, Urbanismo e Ecologia, que, aliás, têm se tornado cada vez mais freqüentes (p.ex. MOSTAFAVI e DOHERTY, 2014; LIMA, 2010). Mesmo um trabalho como o de JAMES (2014), que discorre longamente sobre aspectos culturais da sustentabilidade, não faz referência alguma à forma urbana como fator de sustentabilidade.

Com foco nas preocupações ecológicas, e desenvolvendo algumas propostas de Bourdieu, esta tese se propõe a desenvolver o conceito de Sustentabilidade Simbólica, cuja utilização possibilite a nova abordagem conceitual, o máximo possível livre dos condicionamentos descritos acima.

A partir deste desenvolvimento conceitual, a tese se propõe a realizar uma série de estudos específicos que possam verificar em que medida o conceito é apropriado e operacional, lançando um olhar renovado sobre algumas realizações teóricas e sobre alguns espaços urbanos, verificando aí a abrangência que o conceito pode alcançar.

Como esta tese pretende alcançar objetivos o mais possível universais, os estudos de espaços urbanos serão realizados em várias cidades nas quais haja um Patrimônio Histórico em contato com edificações contemporâneas, observando as tensões e as sinergias, buscando similaridades ou diferenças significativas entre as diversas situações encontradas no Brasil, em alguns países da Europa e nos Estados Unidos da América. Esta diversidade possibilitará captar diferenças e verificar em que medida o conceito proposto poderá ser aplicado em diferentes realidades histórico-sociais.

A baliza temporal desta pesquisa está situada na ruptura realizada pela Arquitetura Modernista. Isto significa que não há uma marcação temporal precisa, uma vez que o estudo é sobre um processo. Todos os espaços urbanos que precedem esta ruptura, bem como aqueles constituídos de maneira a ignorar ou renegar esta ruptura são colocados sob análise em conjunto, como um grupo constituído não por um critério necessariamente cronológico, mas que podem ser entendidos como pertencentes aos processos de 'antes'; todos os espaços constituídos segundo o cânone da ruptura serão

agrupados, entendidos como pertencentes aos processos de ‘depois’ da ruptura.

1.2 Objetivos

Desenvolver um instrumento conceitual de interpretação dos aspectos não materiais do ambiente, que possibilite integrar Forma Urbana e Ecologia, para ser utilizado na Gestão do Patrimônio Histórico Urbano.

Avaliar a aplicação do instrumento conceitual desenvolvido, através da análise de espaços urbanos, de modo a testar sua utilidade operacional e sua coerência com os objetos de estudos considerados empiricamente.

1.3 Hipóteses:

- Existe um fator de equilíbrio entre os elementos que compõem um sistema simbólico e entre diferentes sistemas simbólicos que compõem um ambiente simbólico. A potencial manutenção duradoura deste equilíbrio pode ser entendida como **Sustentabilidade Simbólica**, elemento do bem-estar humano.
- A **Forma Urbana**, elemento da composição do ambiente simbólico, pode ser entendida como um fator central na alteração da Sustentabilidade Simbólica, podendo ser manipulada para diversos fins simbólicos.

1.4 Princípios metodológicos.

O método de trabalho, detalhado na seção 3, pode ser apresentado, de maneira resumida, a partir da descrição de três perspectivas complementares que lhe dão sustentação.

A primeira é a perspectiva de Bourdieu, que trata das questões relativas aos aspectos simbólicos do mundo social, tendo em conta não apenas seus componentes psicológicos, mas igualmente seu aspecto concreto, objetivado na forma de bens simbólicos, que podem ser objeto de trocas e negociações e utilizados como elementos de ação na vida social – uma ‘Economia dos Bens Simbólicos’ (BOURDIEU, 2007a). A perspectiva de Bourdieu se completa com

uma visão anti-positivista da ciência. Todos estes elementos são compreendidos segundo a teoria dos Campos (BOURDIEU, 1996), do Habitus (BOURDIEU, 2007b) e das Trajetórias (BOURDIEU, 1996)²; a segunda é a perspectiva de Ginzburg, que propõe um ‘Paradigma Indiciário’ (GINZBURG, 1989) segundo o qual é possível perceber ‘sinais’ e ‘pistas’ que carregam em si informações sobre a realidade da qual fazem parte, mas que devem ser retiradas cognitivamente do conjunto total dos elementos que compõem esta realidade, dependendo da participação ativa do observador e de suas habilidades cognitivas³ para que possam se constituir em informação útil e pertinente. A partir destes indícios é possível atingir camadas de significação da realidade que podem não estar acessíveis através de abordagens meramente fenomênicas ou de uma visão mecanicista e cartesiana do mundo.

Como estes dois conjuntos de proposições não se apresentam segundo um padrão operativo definido, mas antes como um modelo interpretativo filosófico, é necessário transformar um universo conceitual em uma prática metodológica. Para isso, recorreremos à Arqueologia, que se baseia na materialidade de seus objetos de estudo – os artefatos – para, a partir de seus elementos formais captar os significados que estes carregam, através de processos hermenêuticos que, no caso da Arqueologia Histórica, são complementados pela confrontação com informações obtidas a partir de outras fontes (escritas, imagéticas, etc.).

Assim, o método consiste em uma *análise arqueológica do Tempo Presente*, cujas bases conceituais e princípios interpretativos se baseiam principalmente nas teorias social de Bourdieu e histórica de Ginzburg; na

² A obra de Bourdieu não foi, no geral, escrita com fins propriamente didáticos; muitos de seus conceitos foram sendo desenvolvidos e aperfeiçoados ao longo dos anos, e ele não se dedicou a sintetizar os diversos estágios de desenvolvimento em uma forma acabada. Assim, muitas vezes é necessário percorrer vários de seus textos na tentativa de compreender seus conceitos – inclusive porque nem sempre as ‘explicações’ ou ‘sínteses’ apresentadas por outros autores sobre estes conceitos podem ser consideradas como expressão fidedigna do pensamento de Bourdieu. Desta forma, damos aqui algumas indicações de referência que balizam nossa apropriação das idéias do francês, mas existem muitos outros pontos de suas obras que contêm elaborações complementares. Sobre Campo, veja-se, por exemplo, BOURDIEU, 1996, pp. 160, 192, 258; 2004, pp. 20, 23. Sobre Habitus, BOURDIEU, 2001, pp. 176-178; 2007b, p. 410; 2001, pp. 207, 258; 2007a, pp. 88-89. Sobre Trajetória, BOURDIEU, 1997, pp. 28, 71-72.

³ ‘Habilidades cognitivas’ aqui entendidas como produtos histórico-sociais da formação cognitiva do observador, segundo sua trajetória específica e incorporadas como Habitus.

análise do Campo Patrimonial de CHOAY (2006) e na revisão crítica da teoria modernista operada no corpo da pesquisa.

1.5 A estrutura da Tese.

Na Seção 2 são apresentadas as questões empíricas que levaram à percepção dos problemas de pesquisa; algumas definições e esclarecimentos conceituais necessários para compreensão dos termos empregados ao longo da Tese; a apresentação da 'descoberta arqueológica' e sua relação com o Campo do Patrimônio; a fundamentação teórica para a proposição do conceito de Sustentabilidade Simbólica, passando por uma breve exposição de perspectiva bourdieusiana da pesquisa; a relação da pesquisa com outras obras teóricas que lhe servem de sustentação; a explicitação dos princípios interpretativos empregados nas análises; uma análise homológica referencial relacionando a descoberta arqueológica e seus objetos com alguns produtos culturais não edificadas.

Na Seção 3, apresenta-se a Metodologia empregada na pesquisa.

Na Seção 4, é feita uma análise dos princípios estilísticos correntes no Campo, de modo a investigar sua coerência, adequação à realidade observável e utilidade como elemento de análise empírica; a adequação do modelo à análise de conjuntos urbanos modernistas, ou que contêm obras modernistas; a possibilidade de identificar e definir estilisticamente as obras modernistas a partir do modelo corrente; uma breve análise do estilo Art Déco, para servir de referência e modelo de comparação com as definições estilísticas, o modelo modernista e a respectiva adequação às propostas de inserção de cada estilo.

Na Seção 5 é desenvolvida uma síntese das imersões empíricas (objetivação participante) realizadas nas cidades pesquisadas.

A Seção 6, é composta por uma discussão dos resultados e a conclusão da pesquisa.

2 Contexto, fundamentação e formulação conceitual.

Para a compreensão da pesquisa, inicialmente será necessário apresentar como se deu o caminho percorrido; uma primeira imersão empírica representou o contato com o objeto de investigação, quando foi possível perceber, através de manifestações materiais, um processo histórico e social (a ruptura modernista e suas consequências para a forma das cidades e para o Campo do Patrimônio) e, aplicando a este uma perspectiva interpretativa, transformá-lo em objeto arqueológico.

Perante o objeto – arqueologicamente considerado – a pesquisa encontra algumas barreiras interpretativas: primeiro, a ausência de um conceito que possa dar conta de interpretar os sinais materiais (os artefatos urbanos) de maneira não restrita à perspectiva materialista, e, ao mesmo tempo, relacionando-os com a perspectiva ecológica. Assim, considerando que a Ecologia costuma se restringir aos aspectos quantitativos da materialidade, e tendo como base as proposições de autores como Wilson (1984), Hersey (1999), Guattari (1990) e Portoghesi (1991), surge a idéia do conceito de **Sustentabilidade Simbólica**, de modo a ser possível argumentar por uma valoração dos aspectos simbólicos dos ambientes urbanos, para sua avaliação, projeto e manutenção. Na seqüência é detalhada a fundamentação teórica que embasou o conceito de sustentabilidade simbólica adotado nesta pesquisa, tendo como quadro de referência a obra de Pierre Bourdieu, da qual destacamos alguns aspectos úteis para nossas análises.

De acordo com a Metodologia escolhida, cujas bases se assentam nas proposições teóricas de Bourdieu e Ginzburg, a pesquisa desenvolve um estudo arqueológico do tempo presente, que exige a explicitação das bases interpretativas empregadas; assim, apresentaremos um quadro geral de referências, princípios e conceitos que permitirá localizar a pesquisa dentro dos universos discursivos presentes no campo científico hodierno.

Uma das proposições de Bourdieu para realização de análises baseadas no princípio da objetivação participante consiste na confrontação do objeto de pesquisa com outros produtos culturais, de modo a tornar possível uma comparação (por analogia ou homologia) e, desta forma, estabelecer um

quadro de referência a partir do qual o pesquisador possa determinar (ou ao menos estimar) seu distanciamento crítico em relação ao próprio objeto e à *doxa* interpretativa dominante. Desta forma, nesta seção analisamos como a ruptura formal proposta pela arquitetura moderna é compreendida e expressa em uma série de filmes, sendo possível compreender que o quadro analítico da Tese corresponde a interpretações realizadas fora do Campo da Arquitetura e do Urbanismo; além disso, mostramos também como outro produto cultural⁴ também corresponde com nossa perspectiva analítica, o que indica que existe uma corrente interpretativa coerente e consolidada (ainda que minoritária no Campo ou alheia a este) que contraria as proposições da Doxa.

2.1 A primeira imersão empírica.

É através do contato com uma realidade específica que o pesquisador, ao se deparar com um problema prático, constata uma insuficiência teórica para resolvê-lo e inicia uma reflexão com o objetivo de fazer avançar o conhecimento, buscando, se não resolver totalmente o problema, ao menos oferecer, baseado em sua experiência e sob sua perspectiva, um caminho possível para tal.

A realidade específica, no caso, é bastante singela, mas, como veremos, nos levará a uma busca bastante ampla, tanto teórica e filosoficamente quanto passando por países e continentes. Isto porque o problema se revela complexo e abrangente, podendo ser percebido tanto numa pequena cidade litorânea do Brasil quanto nas grandes metrópoles mundiais; tanto em ações hodiernas quanto naquelas realizadas em épocas passadas.

O início, portanto, se dá numa pequena cidade brasileira: Morretes. Trata-se de uma cidade que, sob os critérios atuais (tanto da teoria quanto da legislação vigentes) é considerada 'histórica'. Tendo passado por várias fases econômicas e culturais desde sua fundação em 1721⁵, a cidade sofreu uma acentuada decadência econômica em fins do século XIX, e por isso foi pouco afetada pelas grandes transformações urbanas e arquitetônicas que marcaram

⁴ Uma série de *cards* elaborada com fins de promoção turística.

⁵ A região passou a ser ocupada em meados do século XVII, devido à descoberta de jazidas de ouro. Todas as informações históricas desta seção estão referenciadas em MARTINS, 1995, KERSTEN, 2000 e, secundariamente, SALTURI, 2007.

as cidades brasileiras nas primeiras décadas do século XX; assim, um expressivo número de edificações anteriores ao século XX foi, pela relativa estagnação da cidade, salvo da destruição ou da renovação, de modo que há um conjunto que configura hoje o que chamamos de ‘centro histórico’. Por volta da década de 1970, Morretes volta a viver um processo de crescimento e modernização; porém, o ambiente cultural de então já reconhece a característica peculiar deste centro histórico, de modo que algumas ações de preservação, conservação e recuperação passam a acontecer; no início do século XXI, estas ações resultam num processo de tombamento por parte das instituições públicas responsáveis pelo Patrimônio.

O pesquisador, trabalhando numa instituição pública que atua na região e instado pelo poder público local a se manifestar a respeito da conveniência para a cidade do processo de tombamento de seu centro histórico, se depara com uma situação peculiar: vários proprietários de imóveis históricos se posicionam contra o tombamento. Entre as razões apresentadas para tal, há uma que é comum em situações similares no Brasil: a legislação que regula o tombamento não vem acompanhada nem dos esclarecimentos necessários à população local sobre a importância do processo (o que poderíamos chamar de um processo ‘educativo’), nem de algum aporte de recursos que possibilitem a estes proprietários fazer frente à entropia natural de seus bens e às pressões de mercado, que frequentemente ignoram qualquer motivação cultural e consideram somente os interesses econômicos mais imediatos. Assim, com a cidade envolta em um novo ciclo de crescimento, causado também pela própria valorização do Patrimônio (que traz consigo um turismo que, paradoxalmente, nem sempre favorece a preservação – CHOAY, 2006), as pressões se multiplicam e incluem em seus efeitos a destruição do Patrimônio.

Porém, há outra razão para os proprietários não quererem o tombamento: existe um relacionamento conceitualmente conflituoso com as instituições patrimoniais, porque as iniciativas destas são baseadas em normas muitas vezes incompreensíveis para aqueles. Considerando toda a base conceitual (potencialmente contrária ao Patrimônio) que sustenta as ações das

instituições governamentais do Patrimônio, não chega a surpreender que os proprietários não as compreendam⁶.

Um exemplo pode deixar mais claro este problema: o proprietário de um imóvel histórico que abriga um restaurante, sendo beneficiado pelo crescimento do turismo, se vê diante da necessidade de ampliar seu estabelecimento. Para isso, necessita consultar o órgão estadual de proteção, que já havia estabelecido normas e limitações às atividades edilícias no Centro Histórico. É necessário aprovar um projeto. A primeira idéia do proprietário foi reproduzir, da melhor maneira possível, a tipologia e o estilo do imóvel existente em sua ampliação, que ocuparia a pequena área livre entre esta e a casa vizinha. O resultado seria algo similar ao que aparece na Figura 2.1., que corresponde ao que o proprietário imaginava como coerente: se os turistas e ele próprio apreciam e valorizam as edificações antigas precisamente por suas características formais, seria então coerente manter as relações formais estabelecidas, preservando a unidade do conjunto e dissimulando que algo aí havia sido alterado, sem que isso trouxesse qualquer prejuízo nem significasse uma enganação ou uma desonestidade para com o observador eventual.

Figura 2.1 – Morretes, Centro Histórico, vista parcial.
Antiga residência, hoje um restaurante (à direita); residência (à esquerda).⁷



Fonte: foto e manipulação digital do autor.

⁶ Cabe lembrar que os proprietários, em geral, não têm nenhuma dificuldade ou limitação para compreender questões conceituais; são as ações institucionais, baseadas em princípios e normas paradoxais e que, frequentemente resultam no contrário do que se espera delas – a proteção e valorização do Patrimônio – que tornam as ações difíceis (quando não impossíveis) de entender.

⁷ Ao centro, as 4 janelas são uma simulação digital de um possível projeto de ampliação que emulasse as características da edificação existente.

No entanto, ao apresentar sua proposta, o proprietário é surpreendido pelo parecer do órgão responsável: ele não poderia emular a forma da edificação existente; antes, deveria realizar uma intervenção que se apresentasse clara e explicitamente como tal. Não deveria haver confusão ou ambigüidade – qualquer observador deveria ser capaz de, imediatamente e à primeira vista, distinguir a parte acrescida daquela originalmente existente. Depois de várias tentativas fracassadas, tentando conciliar sua concepção a respeito do Patrimônio (adquirida da vivência com o turismo e o próprio imóvel) com as prescrições algo obscuras do órgão governamental, o proprietário decide solicitar uma orientação mais explícita – o que, de maneira precisa, ele deveria fazer para conseguir a aprovação de seu projeto. Como não poderia ser-lhe oferecida uma solução pronta, um projeto ou mesmo um rascunho no qual estivesse explicitada a forma que a ampliação deveria ter, foi-lhe sugerido que procurasse um entre os arquitetos que já haviam, previamente, feito projetos deste tipo e que houvessem sido aprovados – eles saberiam o que fazer. Munido de todo seu pragmatismo e cansado de tentar em vão a aprovação de que necessitava⁸, o proprietário foi em busca de um destes arquitetos; feito o projeto, a aprovação foi simples e rápida. O resultado está na Figura 2.2.

Figura 2.2 – Morretes, Centro Histórico, vista parcial. Antiga residência, hoje um restaurante (à direita); residência (à esquerda).⁹



Fonte: Autor, 2017.

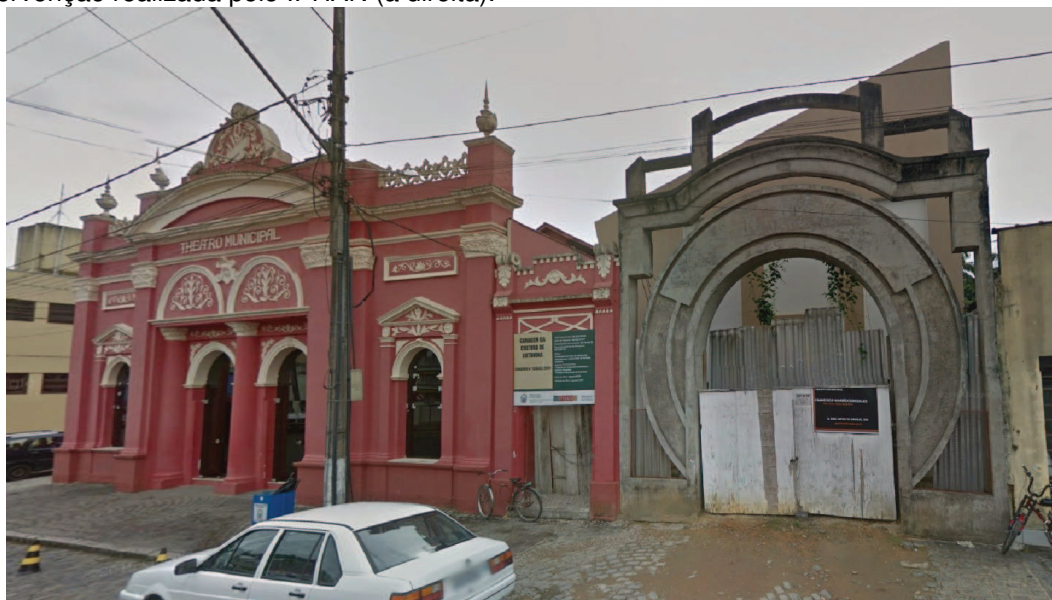
⁸ Ele já havia, há muito tempo, desistido de tentar entender as normas da instituição. O relato que apresentamos é resultado de uma série de conversas informais com vários proprietários de imóveis históricos, empresários do comércio e membros da administração municipal de Morretes, realizadas em 2015 e 2016. A convite da Prefeitura Municipal, o autor participou, como consultor, de reuniões do Conselho Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico nas quais se discutiu o tombamento do Centro Histórico de Morretes.

⁹ Ao centro, vê-se a intervenção que foi aprovada e construída.

Embora conhecendo as teorias que defendem esta postura, o autor, quando instado para tal, não podia explicá-las a contento, pois contrariavam suas convicções e seu bom-senso. Era necessário um maior aprofundamento, para tentar compreender a questão com mais clareza e, a partir daí, poder, conforme o caso, rever as convicções ou estar apto a propor novas perspectivas teóricas que pudessem embasar ações voltadas à Gestão do Patrimônio Histórico que pudessem superar estas dicotomias, eventualmente contribuindo para uma melhor relação entre proprietários e órgãos de preservação. Assim, seria necessário examinar melhor os exemplos à mão, bem como os fundamentos da postura ‘oficial’ sobre a Gestão do Patrimônio.

A primeira providência foi um exame mais detalhado do Centro Histórico; como há uma cidade vizinha – Antonina – que também tem um Centro Histórico de características similares às do de Morretes¹⁰, o exame poderia se estender a esta cidade. Um primeiro reconhecimento revelou um exemplo bastante característico, que poderia servir como uma referência a respeito da citada postura oficial: uma intervenção feita num prédio público, sob os auspícios do próprio órgão de preservação (Figura 2.3).

Figura 2.3 – Antonina, Centro Histórico. Vista do antigo Teatro Municipal (à esquerda) e da intervenção realizada pelo IPHAN (à direita).



Fonte: Autor, 2017.

¹⁰ As duas cidades distam cerca de 14 km entre si, e as histórias de ambas guardam muitas similaridades e convergências. O Centro Histórico de Antonina foi tombado pelo IPHAN em 2012; há estudos em andamento para o tombamento do de Morretes.

Esta observação permite concluir que o caso do restaurante de Morretes não se deu por casualidade, ou por uma posição tomada *ad hoc*, que não seria reveladora de uma política consolidada e deliberada; ao invés disso, tudo indicava que esta é precisamente a norma: a intervenção que não apenas se destaca explicitamente do antigo, mas que também explicita a opção formal pelo modernismo; enquanto o portal procura reproduzir um outro que existia anteriormente, e que as fotos antigas permitem inferir como sendo o original, o projeto da ampliação não leva em conta os elementos formais do prédio existente, antes as renega e deixa clara esta opção. Como no caso do restaurante de Morretes, segundo as normas e convenções do patrimônio, é preciso que o novo se destaque claramente do antigo, o que tende a resultar num projeto modernista. Portanto, a questão da Gestão do Patrimônio não apresenta como problema apenas a opção pela diferenciação obrigatória, mas também a opção pelo modernismo como modelo único e universalmente válido (sendo este o modelo da *doxa*, o oficial).

Evidentemente, o desalinhamento de alguns proprietários e do pesquisador com estas posturas poderia ser apenas um fenômeno isolado ou minoritário, e estas poderiam representar a opção majoritariamente aceita como válida; ou, mesmo sendo parcial, talvez restrita aos intelectuais que dominam as questões teóricas pertinentes, representar a posição mais embasada, mais pertinente. Seria, portanto, necessário empreender uma análise de seus fundamentos, revisitando as teorias modernistas e sobre o Patrimônio para, conhecendo-lhes as bases, poder realizar a operação interpretativa necessária.

A observação do Centro Histórico possibilitou algumas conclusões provisórias. Parece ter ocorrido uma perda de referências, já que muitas intervenções não contêm elementos da tradição formal arquitetônica; o abandono dos ornamentos é um traço característico. Parece haver uma tendência a reproduzir o modelo modernista, mas, frequentemente, diluído, aparentando pouco domínio da linguagem acadêmica – um modernismo mundano, de segunda linha. Quando se examina os edifícios institucionais, que certamente foram projetados por profissionais bem posicionados no Campo¹¹,

¹¹ O que, é bom esclarecer, não quer dizer que estes profissionais são importantes ou reconhecidos, nem que ocupam posições de destaque social – e, muito menos, que seus

verifica-se que pouco se diferenciam dos demais, a não ser por uma observância mais estrita dos padrões dominantes no Campo e um maior domínio do léxico¹².

Duas coisas, no entanto, ficaram claras: seria necessário, como já dissemos, examinar os fundamentos das opções formais modernistas, que representavam o padrão hodierno; além disso, a observação parecia indicar para uma perda, uma deterioração do ambiente que se afigurava como pertencendo apenas marginalmente ao domínio material, como um efeito não material dos elementos materiais. Em outras palavras: a definição formal dos ambientes urbanos, com as características aí observadas, parecia implicar numa perda da qualidade dos espaços, mas uma perda que não podia ser descrita em termos estritamente materiais; antes, a materialidade era portadora de significados, e uma determinada opção formal poderia apresentar significados positivos ou negativos no âmbito simbólico. O acréscimo de significados simbolicamente negativos, ou a perda dos positivos, parecia indicar uma descontinuidade – uma perda – em relação à qualidade ambiental – amplamente reconhecida – que os ambientes históricos contêm¹³.

A partir daí configura-se o itinerário da pesquisa. Antes de avançarmos, porém, devemos esclarecer a utilização de alguns termos que povoarão densamente este texto, e cujos significados, frequentemente tomados como evidentes, só o são na medida em que fazem parte da doxa do campo; nós, no entanto, os utilizaremos em sentido mais específico, como veremos a seguir.

2.2 Modernidade, Arte Moderna, Arquitetura Moderna.

Alguns termos, por mais que sejam utilizados, permanecem envoltos em certa confusão; algumas vezes, é precisamente sua utilização difundida em

projetos sejam inerentemente bons. O bom posicionamento no Campo pode significar apenas que estes profissionais estão alinhados com as forças dominantes, o que possibilita que eles obtenham os cargos e as funções legitimadas, e os mantenham; ou que possam obter os comissionamentos relativamente mais rentáveis, e que sua posição no mercado de projetos e obras não seja ameaçada pela livre concorrência. A concorrência para eles se reduz aos profissionais que ocupam posições semelhantes no Campo. BOURDIEU, 1989, p. 298.

¹² Características que, por si sós, não garantem uma qualidade intrínseca a seus trabalhos, a não ser, quando muito, dentro dos estritos limites da doxa.

¹³ Assim se configurou, de maneira intuitiva, a primeira idéia a respeito da 'Sustentabilidade Simbólica', da qual iremos tratar adiante.

diferentes meios intelectuais ou culturais, desacompanhada de definições precisas ou lançadas como meio de borrar as fronteiras conceituais (segundo algum interesse específico) (BOURDIEU, 2004), que não permite uma maior clareza em relação ao seu significado – cada um utiliza o conceito segundo sua capacidade de compreensão ou segundo sua vontade.

Não há dúvida de que Modernidade é um destes termos (BERMAN, 2001). Tradicionalmente, ser ‘moderno’ estava associado a uma adequação ao período em que se vive, no sentido de estar ‘*up-to-date*’, de modo que tudo que fosse atual, especialmente aquilo que estivesse sintonizado com as tendências da moda ou da vanguarda, era, exatamente por isso, ‘moderno’. Benevolo (2017), por exemplo, registra o termo em uso durante o Renascimento, no sentido apontado acima.

Assim, cada época tinha o *seu* ‘moderno’, sendo possível que diferentes intérpretes associassem a mesma designação a diferentes (até mesmo contraditórios) objetos ou ações. O que fosse ‘novo’ podia ser (e frequentemente era) chamado de ‘moderno’. Por conta desta dinâmica, algo que fosse moderno poderia, de maneira rápida e quase imperceptível, deixar de sê-lo, pela simples existência de algo que fosse ‘mais moderno’, e que viria a substituir a condição do moderno precedente. Ser moderno era algo fugaz e instável.

Da mesma forma, a existência de coisas ou ações ‘modernas’ emprestava, pela sua própria presença, uma condição de modernidade a uma determinada época ou período; mas, exatamente por isso, cada época se entendia como moderna, sendo substituída por uma versão ainda mais moderna assim que novos fatos ou ações se mostrassem como mais ‘atualizados’, ou que fossem entendidos como representantes de um pensamento mais desenvolvido. Este tipo de pensamento, porém, não significava um problema, uma instabilidade psíquica ou emocional generalizada, porque, embora ser moderno fosse algo passageiro por natureza, havia elementos da Cultura¹⁴ que emprestavam a cada época um sentido de

¹⁴ Vale lembrar que trabalhamos dentro dos limites (históricos e cognitivos) da Civilização Ocidental, cujas bases se assentam na filosofia grega, no direito romano e na religiosidade judaico-cristã. Como demonstra HINGLEY (2005), o Império Romano já trazia em si uma noção de globalização, embora o que era entendido como ‘mundo’ naquela época fosse muito menos abrangente do que o ‘globo’ como entendemos hoje; somente a partir dos

continuidade e permanência; ser moderno era apenas o aspecto mutável de um mundo que era entendido como eterno, dentro do qual os elementos mutáveis e passageiros se acomodavam de maneiras variadas, convergentes ou não com os fatores imutáveis.

Foi apenas no século XIX que pensadores como Hegel e Comte começaram a supor um 'fim da História', entendendo que seu tempo representava a consecução dos projetos e desígnios que haviam motivado as ações humanas até então, de modo que a humanidade haveria alcançado seu estágio final de desenvolvimento; assim, esta época seria, por suas características finalísticas, o epítome da modernidade, sendo possível designá-la, portanto, como a Modernidade por excelência e definição. Desta forma, o pensamento contemporâneo influenciado por estas noções passou a empregar uma divisão periódica da História, na qual a contemporaneidade passava a ocupar a posição da *Modernidade*, absoluta e definitiva. Evidentemente, este posicionamento carregava consigo alguns problemas interpretativos, já que, ou a humanidade chegaria a um final ou a Modernidade teria que estender seus limites indefinidamente, de modo a abarcar as gerações sucessivas. Na segunda opção, a própria definição de Modernidade perderia sua precisão, pois, potencialmente, a chamada Modernidade duraria para sempre e deixaria, portanto, de ter utilidade enquanto conceito distintivo. Se, por outro lado, a Modernidade chegasse ao fim, sendo substituída por outra época ou período, então, mais uma vez, a noção perderia utilidade, pois modernidade e passado

chamados 'descobrimientos', a partir do séc. XV, os limites cognitivos de nossa civilização passaram a coincidir com os limites planetários, ao mesmo tempo em que as demais civilizações (algumas mais antigas e estruturadas – ao menos em alguns aspectos – do que a Civilização Ocidental) passaram a incorporar, em graus variados, conceitos e valores 'ocidentais' em suas próprias culturas, tendo algumas destas perecido ou se descaracterizado por conta desta influência, o que não pode ser considerado, a princípio, como inerentemente bom ou ruim. Assim, não aplicamos aqui a divisão entre as civilizações como uma petição de princípio (no sentido em que é corretamente criticada por SAID, 2007), um indicativo etnocêntrico, mas apenas como uma constatação da realidade histórica das divisões práticas e cognitivas que marcaram o mundo até a contemporânea 'globalização' (que, por sinal, está longe de exterminar as divisões culturais, se é que um dia virá a fazê-lo). Sendo mais explícitos: não propomos a divisão entre as civilizações como um critério de valor. Vale lembrar também que esta constatação cultural não contradiz critérios interpretativos contidos nesta tese, segundo os quais existem elementos constitutivos do Ser Humano que transcendem as divisões culturais e civilizatórias. Por fim, vale também lembrar que as chamadas 'civilizações' não são monólitos estáticos, mas elementos multifacetados e dinâmicos, que se transformam ao longo da História, sem um rumo definido previamente (ver a respeito ELIAS, 1994, considerando com reservas uma certa ambigüidade do autor em relação à questão da 'direção' e do 'sentido' na História).

guardam uma contradição entre si. Esta confusão conceitual, no entanto, não deixou de servir a algumas correntes de pensamento, interessadas em promover uma mentalidade baseada num ‘eterno presente’.

De qualquer forma, a época atual começou a ser chamada de ‘modernidade’ e, como consequência, se tornou necessário buscar definições o mais precisas possível para tal pseudo-conceito¹⁵. Não foi das tarefas mais difíceis estabelecer balizas temporais, uma vez que alguns eventos históricos significativos determinaram transformações sociais de tal vulto que podem ser associadas a uma nova ‘Era’; assim, o período das ‘grandes navegações’ é frequentemente escolhido como marco temporal para o início da Era Moderna; alguns autores, no entanto, preferem o marco temporal da Revolução Industrial como sinalização para o início da mesma Era. Diferentes perspectivas sobre o que constitua este período histórico levam a admitir outros marcos.

Desta forma, a noção de ‘modernidade’ costuma ser utilizada mais como uma ferramenta simbólica, dando a impressão de que define uma Era quando, de fato, apenas aceita e reforça a imprecisão (característica mesmo de nossa época). No entanto, estas constatações não devem ser vistas como uma crítica ao pensamento contemporâneo – é improvável que uma época consiga definir a si mesma durante o curso dos acontecimentos. Pensadores do futuro possivelmente terão uma visão mais clara sobre nosso tempo, e poderão defini-lo com mais precisão. O que nos interessa aqui é que uma época ambígua e complexa escolheu para nomear a si mesma precisamente um termo que não deveria, segundo sua origem semântica, ser empregado senão no sentido do transitório. Por conta destas questões, procuraremos não associar nossas análises à idéia de ‘modernidade’, entendida genericamente, mas, sempre que possível, estabelecer o balizamento temporal para os fenômenos observados.

¹⁵ O termo ‘modernidade’ deriva inicialmente de uma adjetivação; desliza, gradualmente, para o campo conceitual, sem, no entanto, atingir a precisão de um conceito, embora seja usado frequentemente como tendo esta característica, para o que determinados autores se esmeram em elaborar complexas explicações. Veja-se, p. ex. o caso de BAUMAN (2001) com sua ‘modernidade líquida’, que não acrescenta nada de substancial ao que BERMAN (2001) já havia exposto em ‘Tudo que é sólido desmancha no ar’, apenas o faz em estilo e com argumentos que podemos associar ao que se costuma chamar de ‘pós-moderno’ (termo não menos ambíguo e impreciso), e com características marxistas.

Porém, a ambigüidade conceitual¹⁶ da chamada Modernidade trouxe consigo consequências que importam para nossa pesquisa. Uma delas é o fato de que um conjunto de fenômenos artísticos e culturais, ocorrido a partir de meados do século XIX, para os quais as questões estéticas e filosóficas importantes estavam relacionadas com algumas das características mais marcantes de seu tempo¹⁷, foi chamada de Arte Moderna (GOMBRICH, 1972). Não há dúvida de que chamar um movimento artístico de Arte Moderna acarretaria na absorção, ao menos em parte, das ambigüidades do termo; porém, não apenas as próprias expressões do movimento¹⁸ pretendiam incorporar em suas realizações algo da ambigüidade característica de seu tempo, como também estavam interessadas (politicamente, no sentido amplo do termo) em explorar estas mesmas ambigüidades, de modo a borrar as rígidas fronteiras que até então haviam definido algumas características do Campo Artístico (como o direito de entrada, os critérios de legitimação e consagração, etc.). 'Arte Moderna' foi a denominação dada para um conjunto de manifestações que buscavam deliberadamente romper com os cânones representativos - o sistema simbólico - vigentes. Em retrospecto, pode-se identificar certo grau de coerência e convergência entre as diversas manifestações, de modo que, para a crítica contemporânea, existe a Pintura Moderna (ou Modernista), assim como a Escultura, a Música, a Literatura, a Dança, o Teatro, etc., todos 'Modernos'. Tanto as ambigüidades próprias da constituição conceitual da Arte Moderna quanto suas relações com fenômenos de seu tempo fizeram com que o modelo sofresse de um esgotamento simbólico, de modo que se considera que a chamada Arte Moderna foi um ciclo que se encerrou; alguns críticos e historiadores (GOMBRICH, 1972)

¹⁶ É preciso notar que não colocamos aqui em dúvida a distinguibilidade de nossa época, apenas ressaltamos a ambigüidade do termo usado para designá-la.

¹⁷ Entre as quais podemos citar as profundas transformações tecnológicas (associadas às correspondentes transformações perceptivas e cognitivas), que compreendiam novas técnicas e novos materiais; a intensa e crescente concentração das populações nos meios urbanos; a crescente ampliação das possibilidades de deslocamento das pessoas e de difusão das idéias; e, não menos importante, as transformações políticas, intensificadas desde a Independência Americana e a Revolução Francesa, que foram parte das causas do surgimento de movimentos revolucionários de vários matizes, em diversas partes do mundo. (HOBBSAWM, 1977; 1982; 1998).

¹⁸ Podemos falar em movimento apenas retrospectivamente e de maneira simplificada, uma vez que não existiu uma unidade, seja de propósitos ou de ações, entre as diversas correntes da chamada Arte Moderna. Se hoje podemos reconhecer uma aparente unidade nas manifestações, isto se deve à convergência de interesses e de métodos expressivos empregados pelos artistas (GOMBRICH, 1972).

estabelecem este encerramento logo após o final da Segunda Guerra Mundial, outros em momentos diversos. Esta indefinição temporal está, naturalmente, ligada às demais indefinições e ambiguidades do fenômeno: ninguém pode afirmar, com absoluta certeza e precisão, quando e como algo que não se sabe exatamente o que é (ou foi) terminou. O fato é que as condições (políticas, culturais, sociais) se alteraram, e, como consequência, enfraqueceram as bases de sustentação da Arte Moderna, que, na esteira das ambiguidades que a definiam, deu lugar a manifestações igualmente indefinidas, como o chamado Pós-Modernismo.

Enquanto a Arte Moderna era um fenômeno em desenvolvimento, uma das manifestações culturais que faziam parte deste conjunto era a Arquitetura. Neste contexto, arquitetos que buscavam romper com alguns dos padrões e limites estéticos vigentes, ou que empreendiam pesquisas formais fora dos cânones acadêmicos, ou ainda que buscavam novos modos de expressão em sintonia com os avanços técnicos e sociais, desenvolveram novas formas de produzir Arquitetura. Neste sentido, havia uma Arquitetura Moderna, com manifestações como o Art Nouveau, o Modernismo Catalão, o Art Dèco, e ainda as correntes Futurista, Neo-plasticista, International Style, etc., que se desenvolveram independentemente, algumas até mesmo simultaneamente, em diversos países (especialmente – mas não apenas – na Europa, onde havia as condições mais favoráveis para manifestações artísticas de vanguarda) (WOLFE, 1990). Não havia então uma coerência (formal, metodológica ou programática) entre as diferentes tendências, nem a respectiva aceitação perante o público ou a crítica se dava de maneira similar – alguns experimentos obtiveram grande aceitação, ao passo que outros se mantiveram restritos a determinados grupos.

Esta diversidade não contribuía para que as tendências fossem vistas e entendidas como um conjunto coerente (o que, de fato, não eram), mas, mais importante, não favoreciam qualquer das tendências nas disputas pela dominância no Campo, cada qual pretendendo, explicitamente ou não, que a sua proposta se tornasse aquela que representaria a *Modernidade*, e, portanto, que passasse a contar com a força simbólica suficiente para se impor perante as demais, fazendo com que seus arquitetos obtivessem a legitimidade para obter as posições mais importantes no Campo e, conseqüentemente, a

primazia na obtenção das comissões disponíveis. Se uma corrente obtivesse a dominância, aqueles que dela fizessem parte obteriam todos os lucros (simbólicos e materiais) derivados desta posição. Como em todos os Campos, as disputas pela dominância se revelam como lutas fratricidas, nas quais os que vencem, em geral, eliminam seus concorrentes através da utilização sistemática da violência simbólica (destruição das reputações, desprestígio das produções, alijamento das posições – políticas, comerciais, acadêmicas, etc.) (BOURDIEU, 2007, p. 215). Estas disputas prosseguem sem solução até meados da década de 1920, inclusive com o surgimento de novas tendências e sub-tendências (BENEVOLO, 2001).

No entanto, é neste contexto que acontece um lance chave para o futuro desenvolvimento da Arquitetura Moderna: Jeanneret-Gris, um homem dotado de, forte senso de oportunidade e compreensão sobre as forças atuantes no campo, participa – atuando como mentor, principal ideólogo e divulgador – da criação do CIAM – Congresso Internacional da Arquitetura Moderna¹⁹ (GIEDION, 2004). Apesar de no primeiro Congresso haver algumas disputas pela dominância simbólica, a personalidade totalitária de Jeanneret-Gris conseguiu se impor (com o auxílio de Giedion e outros – GIEDION, *op. cit.*), submetendo as divergências a um consenso. Desta forma, tendo dominado uma das principais instâncias coletivas de elaboração conceitual e de discussão política sobre a arquitetura e o urbanismo de sua época, Jeanneret-Gris passou a definir os rumos teóricos que viriam a compor o ideário e o programa da Arquitetura Moderna, escudado por um grupo de intelectuais, bem preparados e dispostos a empreender grandes esforços para a consolidação de suas posições.

Porém, tão importante quanto a dominância teórica e política foi o simples fato de o Congresso ter recebido um nome definidor: ‘da **Arquitetura Moderna**’. Com uma visão que hoje em dia associamos às grandes campanhas de *marketing*, Jeanneret-Gris e seus colaboradores decidiram promover um congresso sob uma designação que, naquele momento, ainda não havia conquistado um lugar de destaque no ambiente simbólico – prova disso é que o mesmo tipo de arquitetura era promovido por Philip Johnson

¹⁹ Do Francês: *Congr s Internationaux d'Architecture Moderne* – Uma competente e aprofundada crítica a respeito dos CIAM pode ser encontrada em MUMFORD, 2000.

como 'International Style' ainda em 1932, sendo 'moderno' usado apenas como um adjetivo, não como uma designação de estilo (HITCHCOCK and JOHNSON, 1997).

Com este lance visionário, o suíço conseguiu não apenas abrigar todas as variantes estilísticas sob um mesmo nome, como também promover quase um 'desaparecimento' das demais designações²⁰. Além disso, e talvez ainda mais importante, usurpou semanticamente a palavra 'moderno', transferindo a carga do adjetivo, por extensão, a todos os elementos componentes do grupo, ao mesmo tempo em que retirava de circulação o uso original do adjetivo para ser empregado em relação à arquitetura de modo geral. A partir de então, qualquer evento no campo da Arquitetura e do Urbanismo não poderia mais ser chamado simplesmente de 'moderno', toda vez que um observador considerasse apropriado, sem que comprometesse imediatamente o mesmo evento com um ideário e um programa específicos. Portanto, deixou-se de usar, em arquitetura, 'moderno' para qualquer coisa que não fosse a 'Arquitetura Moderna'. E mais: a imprecisão conceitual dada ao termo ao abarcar as nuances e as variações produzidas pelos grupos, permitia, por isso mesmo, que estas permanecessem sempre 'modernas', independente dos rumos formais que pudessem ser seguidos.

A partir de então, completou-se a usurpação semântica com o emprego (a um tempo legitimado e legitimador) de *Arquitetura Moderna* como um termo que dispensava maiores explicações: já havia um 'História da Arquitetura Moderna' em 1950 (Zevi, 1950), e outras a sucederam (Benevolo, 2001; Frampton, 2000), além de artigos e ensaios variados (Colquhoun, 1978; Curtis, 1996; entre muitos outros), sem maiores detalhes sobre a escolha desta designação por parte de seus respectivos autores: de fato, era desnecessário, o sentido estava dado. O termo também foi, em alguns momentos, entendido como uma potencial armadilha, pois aprisionava a uma concepção; assim Tafuri e Dal Co (1976) preferiram 'arquitetura

²⁰ Em alguns contextos específicos, outras designações permanecerem, minoritariamente, em uso, como o 'International Style' no mundo anglo-saxão. Porém, em nenhum contexto as referências à 'Arquitetura Moderna' deixavam de ser compreendidas em seu escopo e abrangência, como acontece ainda hoje. A utilização do termo ultrapassou inclusive os limites do Campo, e passou mesmo ao domínio comum. Autores como Benevolo, Zevi, Frampton e outros utilizarão o termo sem nuances nem explicações, assumindo que sua compreensão seria natural e automática.

contemporânea' para sua história publicada em 1976. Mas, a armadilha estava armada: para a tradução no Brasil deu-se o nome, precisamente de... 'História da Arquitetura Moderna', e o mesmo se deu com a tradução publicada nos Estados Unidos (TAFURI e DAL CO, 1986). A escolha dos tradutores não visava apenas um direcionamento mercadológico²¹, mas correspondia, de fato, ao conteúdo do livro: descontado um viés discursivo de nuances marcadamente marxistas, que, em parte, diferenciava esta obra de outras 'histórias' precedentes, tratava-se de mais uma 'história da arquitetura moderna', pouco diferindo ou acrescentando em relação às demais.

* * *

O objeto deste estudo não é um evento, mas um processo: a ruptura com a tradição, promovida pela Arquitetura Moderna, suas características formais, suas consequências eco-simbólicas. Seus limites são imprecisos no que se refere a um possível início (por volta do final do século XIX), e não é possível estabelecer um final, pois, a rigor, ao mesmo tempo em que, precipitadamente, alguns críticos apontam um 'fim da Arquitetura Moderna' coincidindo com algum evento específico (a implosão de Pruitt-Igoe, a construção de Brasília, etc.) é possível perceber que o processo não se encerrou, permanecendo a existência tanto de projetos e obras Modernistas quanto de disputas simbólicas no Campo referentes à dominância modernista.

Desta forma, o estudo se estende, a montante, para além dos limites da chama Modernidade (quaisquer que sejam estes limites), ao mesmo tempo em que, a jusante, os limites se estendem até o presente, mas apenas pelo fato de que o processo ainda pode ser observado, não porque esteja concluído. Potencialmente, o processo ainda tende a continuar, o que não invalida o procedimento de pesquisa, que pode se definir em relação ao inventário das partes já consumadas daquele.

Portanto, a pesquisa não se relaciona com o que possa ser chamado de Modernidade; de fato, não são feitas referências a esta suposta Era, a não ser,

²¹ Não parece lícito supor que tenha havido aí um deslize, pois é por demais notória a distinção semântica entre 'moderna' e 'contemporânea' nas línguas portuguesa e inglesa; por isso, supomos um direcionamento mercadológico, pois também não parece lícito supor, sem elementos que o indiquem, que os tradutores pretendessem alterar deliberadamente o sentido do título (o que, no entanto, não é impossível), ainda mais se consideramos que os dois casos se deram em momentos e lugares distintos.

no máximo, indiretamente e por aproximação. Da mesma forma, são feitas referências à chamada 'Arte Moderna' apenas episodicamente, e sempre de maneira explícita, de modo a não deixar dúvidas de que se trata do movimento artístico, preciso e limitado historicamente, seguindo a linha interpretativa proposta por Gombrich (1972). Fora estes casos específicos, 'moderno' e 'modernista' se referem aqui especificamente à Arquitetura Moderna conforme foi entendida por Benevolo, Zevi e todos os demais citados anteriormente, bem como continua sendo entendida no domínio da cultura popular. Sempre que não houver referência em contrário, será dispensado o uso de outras denominações e outros qualificativos, utilizando livremente estes termos sem maiores pormenores – dá-se como assentado que a Arquitetura Moderna, em que pesem algumas raízes em comum, é um fenômeno diverso e independente da chamada Arte Moderna, da qual pode ser considerada uma derivação (ou um aspecto, ou um desdobramento, ou um ramo) em princípio, mas não em seu desenvolvimento.²²

2.3 A ruptura modernista: a 'descoberta arqueológica'.

**The modernist style is the first non-revival style
in the whole History of Architecture.**

Roger Scruton

Um dos pontos centrais desta tese consiste na constatação empírica de um fenômeno que, compreendido segundo os princípios interpretativos aplicados, revela-se de extrema importância: a arquitetura moderna promoveu uma ruptura com a tradição.

²² Vale notar que algumas características adquiridas da Arquitetura Moderna contradizem, ao menos parcialmente, alguns dos princípios basilares da Arte Moderna, especialmente a iconoclastia, que colocava todos os valores tradicionais sob suspeição e ataque, mas da qual a Arquitetura Moderna se apressou em se afastar, através de sua busca por perpetuação, assinalada por sua inclusão, auto-promovida, no rol do Patrimônio. A rigor, como aponta Holston (1993), se a arquitetura Moderna pretendesse ser coerente com as idéias que lhe deram origem, deveria negar para si mesma a posição de Patrimônio Histórico – simbolizada pelos tombamentos – e defender que seus edifícios (por mais 'geniais' que os próprios modernistas, ou seus defensores, os considerem) pudessem ser livremente substituídos por outros sempre que uma mudança tecnológica, social, de interesses, de demandas ou de perspectiva, assim o determinasse. A traição aos princípios, que se configura com a demanda por tombamentos dos produtos modernistas, na verdade apenas revela o quanto as questões, digamos, conceituais (ou, como preferimos, programáticas), não têm (ou deixam de ter), neste caso, importância frente às questões da tomada e da manutenção das posições no Campo.

Pode parecer que se trata de uma constatação banal, ou de um truísmo, pois todo o ideário modernista (incluída aqui a Arte Moderna, conforme definida acima) se baseia precisamente na idéia de uma ruptura, até mesmo uma iconoclastia, em relação a uma série de elementos culturais ligados a um conjunto de tradições²³. Porém, importa notar que este conjunto de tradições é composto precisamente por elementos constituintes das características civilizacionais (ELIAS, 1994): a ligação, sedimentada e contínua ao longo de incontáveis gerações, entre as diversas etapas do desenvolvimento cultural; o fato de que valores permanecem e são passados às gerações sucessivas, de modo que é possível reconhecer uma continuidade e uma unidade cultural dentro de um determinado conjunto social (nação, etnia, etc.), é de significado fundamental para a sustentação identitária destes grupos.

Assim, em um período marcado por diversas transformações sociais e culturais (HOBSBAWM, 1977, 1982, 1998), várias foram as rupturas culturais (espontâneas ou provocadas) em relação a tradições; como afirma CHOAY,

A revolução industrial, como ruptura em relação aos modelos tradicionais de produção, abriu um fosso intransponível entre dois períodos da criação humana. Quaisquer que tenham sido as datas, que variam de acordo com cada país, o corte da industrialização continuou sendo [...] uma linha intransponível entre **um antes**, em que se encontra o monumento histórico isolado, e **um depois**, com o qual começa a modernidade. (2006, p. 127. grifos nossos).

Embora a autora aponte corretamente a ruptura, ela não enfatiza suficientemente dois aspectos, que importam para esta pesquisa: em primeiro lugar, não foi apenas em relação aos modelos tradicionais *de produção* que

²³ Devemos lembrar que nem todo elemento proveniente do passado pode ser, automaticamente, considerado como tradicional. A própria idéia de tradição deve ser compreendida em sua dinâmica histórica: sabemos que as tradições podem ser 'inventadas' (HOBSBAWM, 1997); no entanto, seria uma incompreensão da História afirmar, por extensão, que todas as tradições são inventadas – aquelas que o são estão relacionadas a fatores sociais que não estão consolidados nos julgamentos e comportamentos gestados e mantidos ao longo das gerações sucessivas, mas sim em fatores político-culturais que estão em condição de ser manipulados justamente porque lhes falta a longa sedimentação própria dos elementos definidores das características civilizacionais. Por isso, vários fatores históricos próprios de nossa época repleta de características cambiantes, oriundos da introdução de condições sociais e tecnológicas inéditas, por não estarem culturalmente consolidados podem ser manipulados e comporem tradições inventadas. Outros elementos culturais, consolidados, compõem tradições de base multigeracional, que não podem ser facilmente manipulados – o retorno das estruturas religiosas na Polônia, por exemplo, após a queda da dominação Soviética, mostra esta dificuldade.

houve uma ruptura – de fato, tanto a transformação destes modelos determinou transformações em outros aspectos sociais, quanto transformações culturais – e cognitivas – tiveram seu papel na consecução daqueles²⁴. Em segundo lugar, a autora sugere que a ruptura se deu de maneira unívoca, que *toda* a sociedade foi afetada da mesma forma e com a mesma intensidade.

Esta afirmação pode ser entendida como um alinhamento ideológico, no sentido de uma aceitação do processo como dado, e, portanto, inquestionável, algo a que temos que nos conformar. Mas, ainda mais importante, especialmente considerando o tema (o Patrimônio) do livro no qual esta afirmação aparece, é que a autora deixa de perceber que é justamente na Arquitetura que se pode observar que a ruptura não atingiu igualmente todos os aspectos da sociedade. Enquanto diversas características sociais sofrem transformações profundas, inclusive alguns aspectos dos conjuntos urbanos, a Arquitetura mantém e preserva diversas características de ligação com o Passado, de modo que uma linha de continuidade que se estende por séculos – até milênios – continua a determinar algumas características arquitetônicas. Assim, por mais que as novas técnicas permitam, por exemplo, o surgimento dos primeiros arranha-céus, estes continuam a ser elaborados segundo variações de modelos estilísticos tradicionais. A permanência dos elementos ornamentais, por exemplo, não apenas nos arranha-céus, mas igualmente em estações de trem, fábricas e outras edificações feitas para abrigar novos usos, revela que a ruptura não havia se imposto de maneira igual por todos os produtos culturais. Ao contrário, a Arquitetura parece ser portadora de alguns valores que não se deixaram alterar imediatamente, podendo inclusive ser entendidos como índices de elementos culturais perenes ou continentes de forte carga cultural sedimentada.

Portanto, à ruptura apontada por Choay não corresponde (ou, no máximo, corresponde apenas parcial e marginalmente) uma ruptura na Arquitetura. Esta, de fato, se mantém ligada às tradições e permanece como portadora de valores e elementos formais herdados do passado e em estreita continuidade com as tradições. Este fato pode ser facilmente verificado por

²⁴ Como demonstram, por exemplo, os percalços e barreiras culturais impostas a estas transformações em determinados contextos culturais, ou as manifestações abertamente contrárias a estas, como os Luditas (SALE, 1995).

uma simples observação estilística: até o final do século XIX, são os estilos com bases historicistas, em todas as suas variantes, acrescidos ou não de referências às formas da Natureza, que dominam as paisagens urbanas.

No contexto da ruptura mais ampla, há um momento, no entanto, em que este fenômeno não deixa de ser notado por alguns arquitetos que, ocupando até então posições marginais no campo, ou completamente alheios ao Campo em si (na qualidade de arrivistas que buscam conquistar aí alguma posição, não garantida por suas práticas heterodoxas ou pela simples incapacidade de realizar as performances necessárias para esta obtenção) almejam não apenas adentrar com legitimidade no jogo das posições (ainda que com uma legitimidade forjada), mas alterar as relações de forças aí presentes para fazer com isso que as suas características passem a contar com as taxas de conversão mais valorizadas, de modo a poderem alcançar a dominância simbólica e desbancar os antigos ocupantes das posições privilegiadas (BOURDIEU, 1996, p. 315; 2004, pp. 23-24, p. 32, p. 45; BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 155).

Sendo as características formais dominantes aquelas de bases historicistas ou com influências da Natureza, torna-se claro para aqueles que pretendem alterar as relações de forças que há dois caminhos possíveis: 1 – superar, utilizando os mesmos métodos, as conquistas (formais, estéticas, simbólicas) daqueles que estão estabelecidos e ocupam as posições centrais (o que exige o domínio das técnicas específicas, especialmente as da tradição Beaux-Arts); ou, 2 – alterar simbolicamente as relações de força, estabelecendo novos parâmetros de legitimidade. A primeira opção, que poderíamos chamar de ‘reformista’, de fato não difere essencialmente daquela aplicada por todos os participantes do Campo ligados às estratégias ortodoxas, que, em geral, demandam grande parcimônia, na espera pela substituição dos antigos ocupantes das posições devida à própria passagem do tempo. A segunda, ‘revolucionária’, é a opção heterodoxa por excelência, que pode resultar em substituições rápidas e alterações dramáticas, mas que exige uma postura disposta a enfrentar batalhas árduas e frequentemente impiedosas. É a posição típica dos arrivistas, que têm pouco ou nada a perder e, potencialmente, muito a ganhar. É preciso investir aí grandes quantidades de capital simbólico – aqueles que não dispõem de tal capital precisam criá-lo

através da conversão de outros capitais, ou através da usurpação, das fraudes, enfim, de estratégias que subvertam as taxas de conversão prevalentes e estabeleçam novas, condizentes com aquilo de que os arrivistas possam dispor, normalmente sem contar com a prévia legitimação do próprio Campo.

Porém, e isto não escapa a vários arquitetos do período, esta segunda opção traz em si uma vantagem específica: a proposição da alteração das forças e dos valores simbólicos corresponde a alterações socialmente mais amplas que já vêm ocorrendo há muito tempo em outras áreas, e, de fato, pode recolocar a Arquitetura em sintonia com outros fatores históricos. A ruptura na Arquitetura pode sincronizar o Campo com fenômenos de outros Campos, de modo que as forças atuantes internamente podem se beneficiar de um efeito sinérgico, como se a Arquitetura se posicionasse de maneira propícia para se valer do ‘fluxo histórico’ desencadeado pela Revolução Industrial e que tantas transformações tinha provocado na sociedade em geral. Esta sincronia pode servir, e de fato serve, para fazer com que os valores simbólicos dos arrivistas conquistem maiores taxas de conversão, ao passo em que decaem as taxas relativas aos valores tradicionais.

Desta forma, passam a surgir e a ganhar força simbólica algumas propostas de alteração no panorama arquitetônico que se utilizam de elementos típicos deste período: o mecanicismo, a massificação, a desvalorização da individualidade em favor da coletividade²⁵. Não por acaso, estas propostas também convergiam com outras disputas simbólicas, como aquelas do Campo da Política (ou do Poder), nas quais forças como o socialismo (ao qual uma parte significativa dos artífices do modernismo viria a se filiar, formalmente ou não – BENEVOLO, 2001), entendidas como revolucionárias, eram elementos praticamente onipresentes nas diversas revoluções, lutas políticas e guerras do período.

Definem-se, assim, as características fundamentais da ruptura arquitetônica: um alinhamento com as tendências industriais/mecanicistas, que corresponde a um afastamento da Natureza; a valorização do tecnicismo, em detrimento das visões românticas, humanistas (no sentido lato), e

²⁵ Pode-se chamar estes elementos de ‘típicos’ apenas na medida em que eles contribuíram para a conformação de características marcantes do século XX; havia outras forças, outras tendências em disputa pela dominância simbólica e pela definição dos rumos que a sociedade iria seguir.

transcendentes; um afastamento radical do historicismo; a prevalência do coletivo sobre o individual²⁶.

Algumas das consequências deste posicionamento dos modernistas serão analisadas mais adiante. Para o momento, o que interessa para a pesquisa são dois aspectos do fenômeno: primeiro, o fato de não ter sido notado ou suficientemente destacado e valorizado pela historiografia (como é o caso emblemático de Choay, que constata a ruptura advinda da Revolução Industrial, mas não a permanência no campo da Arquitetura) e pela crítica; segundo, e aqui temos um ponto central para a pesquisa, o fato de que a posterior ruptura promovida pelos modernistas não apenas é extremamente bem-sucedida e consequente, mas de que ela própria determina **um antes e um depois**.

Esta constatação consiste naquilo que chamamos de ‘descoberta arqueológica’ da pesquisa. Os elementos materiais da realidade, no caso os artefatos arquitetônicos e urbanísticos, contêm em sua configuração formal uma informação essencial, através da qual se pode realizar uma leitura interpretativa da sociedade que os produziu – eis aí a transformação da descoberta em objeto propriamente arqueológico²⁷.

Desta forma, **a ruptura formal modernista** passa a constituir um marco temporal (embora, devemos lembrar, se trate de um processo, de modo que o marco temporal deve ser tomado de maneira relativa, sendo, na verdade, um marco mais cognitivo do que de tempo). Assim, temos dois períodos delimitáveis através da observação dos artefatos, e estes períodos correspondem, neste sentido, ao que podemos chamar de ‘tradicional’ e ‘modernista’ – lembrando que não se trata de um fenômeno unitário e monolítico, que impõe à materialidade geral as condições de suas manifestações; a caracterização dos períodos se dá pela dominância simbólica, que se revela não na onipresença física de artefatos similares, mas na escassa (para nossa análise) significação epistêmica das diferenças e, no caso do

²⁶ Note-se a contradição: enquanto os arquitetos modernistas pregavam esta visão coletivista, não deixavam de valorizar suas próprias individualidades, enquanto ‘gênios criadores’. Coletividade só para os outros – o ‘povo’; para os arquitetos modernistas, o culto da individualidade.

²⁷ Os artefatos estando dados, evidentemente, acessíveis a todos e dotados de sentidos; o pesquisador aplica sobre eles um olhar específico – arqueológico – transformando-os por esta operação cognitiva em seu objeto de pesquisa.

modernismo, na obliteração cognitiva e perceptual dos fenômenos divergentes²⁸.

A descoberta e sua transformação em objeto e problema arqueológico determinam uma série de consequências para a pesquisa. A primeira será que, definida uma ruptura e a consequente periodização, dever-se-á examinar de que forma a noção de Patrimônio será afetada, e quais as implicações epistemológicas e práticas para a Gestão do Patrimônio.

Ao tornar possível distinguir dois períodos (o antes e o depois do advento modernista), a definição da **ruptura modernista** implica na possibilidade do estabelecimento de duas categorias entre os artefatos arquitetônicos e urbanísticos: anteriores ou posteriores à ruptura. Esta distinção não apenas corresponde a algo que pode ser observado empiricamente (como veremos mais adiante), como também permite que a pesquisa não permaneça restrita a noções estabelecidas, sejam tipológicas ou de estilo; permitirá que artefatos, sob outros critérios considerados como díspares em termos estilísticos, por exemplo, sejam analisados segundo princípios únicos. Da mesma forma, mesmo o grande arco temporal compreendido pelo 'antes', um período potencialmente tão longo que desencorajaria, ou até inviabilizaria, uma abordagem histórica convencional, não impede que se possa abordá-lo como uma unidade, que embora não podendo ser toda compreendida sob um único aspecto ou numa única abordagem, pode ser assim abordada segundo um aspecto unificador.

Igualmente, as possíveis incertezas analíticas oriundas da proximidade com o tempo presente, que não permite o desejável distanciamento em relação aos fenômenos, assim como da própria indefinição dos processos em andamento, podem ser, se não totalmente eliminadas, ao menos colocadas sob um controle operativo. Incertezas permanecem, mas não a ponto de impedir que se faça uma análise, ainda que provisória e relativizada. Mais de

²⁸ 'A força simbólica [...] constitui uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por encanto, **a despeito de qualquer restrição física**; [...] ela deriva suas condições de possibilidade, bem como sua contrapartida econômica (num sentido lato da palavra), do imenso trabalho prévio que se torna necessário a fim de operar uma transformação durável dos corpos e produzir as **disposições permanentes** despertadas e reativadas pela ação simbólica. (Essa ação transformadora é tanto mais poderosa quando se exerce, no essencial, de maneira invisível e insidiosa, por intermédio da **familiarização com um mundo físico simbolicamente estruturado** [...]).' BOURDIEU, 2001, pp. 204-205; grifos nossos.

um século de um fenômeno tão expressivo, que deixou tantas marcas materiais por todo o planeta, possibilita uma visão abrangente o suficiente para possibilitar avaliações consistentes sobre os artefatos produzidos.

2.4 A ruptura modernista e o Patrimônio Histórico.

Esta pesquisa nasce do trabalho com o Patrimônio e suas dificuldades teóricas, conceituais e epistemológicas, que resultam em dificuldades práticas. Se conceituar *Patrimônio*, no âmbito acadêmico, permanece sendo uma questão irresolvida (CHOAY, 2006), mais difícil é a situação dos acadêmicos ou profissionais da área quando se defrontam com a necessidade de explicar a importância do patrimônio para um público leigo, ou, mais grave ainda, para o proprietário de um imóvel considerado de valor patrimonial que se depara com a carência de meios para proteger seu bem, ao mesmo tempo em que vivencia uma pressão econômica para o aproveitamento de sua área para um novo empreendimento.

Neste tipo de situação, constata-se que a noção de Patrimônio não está consolidada, nem mesmo compreendida em toda sua extensão, perante a maioria das pessoas. É fácil reconhecer o valor patrimonial de uma antiga catedral gótica, por exemplo, para aqueles que apreciam visitar estes locais em busca de um tipo de entretenimento, digamos, cultural, que os agentes de marketing conseguiram consolidar como uma atividade legítima ao longo do século XX sob o nome de turismo. Mas existem aqueles que preferem o turismo em movimentadas lojas de departamentos, ou em praias superlotadas – para estes, talvez o valor patrimonial da antiga catedral apareça como um traço passadista ou excêntrico. Do mesmo modo, para o empreendedor imobiliário cujo ideal de cidade seja o subúrbio de uma grande cidade nos EUA, as ‘velharias’ européias podem parecer apenas uma característica de sociedades ultrapassadas e saudosistas. O valor do Patrimônio não é, ao menos no estágio atual de nossa civilização, auto-evidente (CHOAY, op. cit.).

Neste contexto, é preciso analisar de que modo a ruptura modernista se relacionou conceitualmente, quando o modernismo era um fenômeno insipiente, com o Patrimônio, e depois nos confrontos práticos, à medida que a

presença modernista se espalhou pelo globo e sua dominância simbólica se manifestou em seu caráter hegemônico.

Como princípios conceituais e ideológicos, o alinhamento modernista com a indústria, com o mecanicismo e, mesmo, com uma noção de ‘progresso’ de cunho fortemente positivista (como, aliás, quase toda a ciência da época, e, em grande parte, até hoje) representava uma tendência para um afrouxamento dos laços com o passado; porém, um rompimento com o passado não era um fator dado e inelutável, e algumas correntes da hoje chamada ‘Arte Moderna’ não se posicionavam pelo rompimento; veja-se, por exemplo, as realizações de Gaudí, nas quais passado e modernidade surgem em fusões e sinergias até então impensáveis.

Apenas na medida em que a Arquitetura Moderna se consolida como um projeto fechado, cujo programa representa um alinhamento ideológico com princípios mecanicistas, e os laços com a Arte Moderna se desfazem, tornando o modernismo uma questão cujos dilemas e confrontos são resolvidos exclusivamente dentro do campo (a conquista progressiva da autonomia: BOURDIEU, 1996, p. 35; 2004, p. 22), é que se define a ruptura - deliberada. Neste contexto, um arquiteto como Marcel Breuer afirmava:

Good contemporary architecture stands up **against the great creations of the past**. Any ‘cultural’ or ‘local patriotic’ hampering of free development of contemporary architecture is dangerous (Architectural Forum, 1954; grifo nosso).

Portanto, não se considerava a possibilidade de uma convivência pacífica. É importante nos perguntarmos qual seria o ‘perigo’ assinalado por Breuer. Como a posição destes arquitetos não estava consolidada nem no campo nem perante a sociedade, é evidente que havia o perigo simbólico de eles não conquistarem, ou não serem capazes de manter, as posições almejadas, caso o passado permanecesse como um impedimento para as tomadas de posição²⁹. Mas, além disso, os modernistas parecem ter percebido que o passado materializado nas edificações históricas – o Patrimônio – também representava um perigo adicional: aquele da confrontação direta. Como convencer as pessoas de que elas deveriam adotar a nova arquitetura,

²⁹ O passado poderia impedir tanto a tomada das posições simbólicas no Campo, com a permanência das idéias antigas e daqueles que as defendiam, quanto a tomada das posições **físicas**, nos centros secularmente ocupados das grandes cidades européias.

se elas não apenas tinham uma experiência bem sucedida, consolidada através dos séculos, de ocupação dos espaços tradicionais como, além disso, elas tendiam a preferir – ativamente – o tradicional em face do novo? Na experiência cotidiana, muitas pessoas simplesmente rejeitavam o modernismo (WOLFE, 1990). Assim, o patrimônio não representava apenas um contraponto, do qual poderia advir uma experiência estética enriquecedora e plenamente satisfatória (RAHN, 2001), mas uma ameaça.

A ameaça era ainda mais complexa, porque o ataque frontal à herança patrimonial atingia várias sensibilidades, por motivos diversos, inclusive aqueles ligados à noção econômica de patrimônio: todo o enorme conjunto de edificações e cidades existentes representava um ativo – privado e público – de proporções gigantescas, cuja substituição apenas por motivos ideológicos não podia ser convenientemente justificada perante os proprietários (que, frequentemente, eram as próprias comunidades).

Os próprios socialistas, aos quais tão frequentemente os modernistas estavam ligados, enfrentaram problemas semelhantes quando das tentativas de substituições de elementos culturais (o regime de propriedades, os hábitos religiosos, as estruturas familiares, etc.) fortemente arraigados nas sociedades que passavam a administrar ou dominar. Assim como no campo político foram desenvolvidas, pelos socialistas e comunistas, técnicas específicas de convencimento³⁰, também os modernistas desenvolveram suas técnicas de tergiversação³¹.

³⁰ Era aos socialistas e comunistas que os mais notáveis modernistas da primeira geração, aqueles que se tornaram dominantes no campo, estavam associados (BENEVOLO, 2001).

³¹ Os modernistas nunca abandonaram suas convicções a respeito da incompatibilidade de sua arquitetura em relação ao Patrimônio. Eles apenas, quando muito, abriram mão do supérfluo para manter o essencial, incorporando temas patrimoniais em seus discursos e afirmando que apreciavam alguns exemplos remanescentes da antiguidade, ao passo que propunham – e, quando possível, realizavam – grandes e impiedosas destruições, físicas e simbólicas. É quase irônico constatar que, na tentativa de preservar suas posições quando o fracasso do modernismo (não comercial, mas simbólico e crítico) se mostrou irreversível, os modernistas passaram a promover arremedos de retomada dos elementos da tradição, cujos resultados, frequentemente píffios, no melhor dos casos, e vergonhosamente cínicos e ridículos nos piores casos, podem ser reunidos sob o rótulo, por si mesmo revelador, de ‘pós-modernismo’.

Assim, os modernistas elaboraram para o enfrentamento da questão patrimonial três estratégias principais e complementares, que foram empregadas de maneira mais ou menos simultânea³²:

i) Elaborar, dentro do conjunto discursivo que caracterizou o movimento moderno, os manifestos, pareceres, memoriais, normativas, etc., que expusessem a maneira modernista de relação com o Patrimônio. Assim, se configuravam as posturas e os procedimentos a serem adotados quando um modernista devesse projetar edificações a serem inseridas em contextos patrimoniais, seja a contigüidade a uma edificação antiga, a inserção em um conjunto ou centro histórico, a assimilação de remanescentes históricos (como ruínas ou partes preservadas de monumentos antigos), a substituição (total ou parcial) de remanescentes históricos por intervenções modernistas.

Embora as principais bases teóricas modernistas tenham permanecido aquelas que justificavam intervenções brutalistas³³ (ou seja, que, se permitiam propor destruições em massa de edificações e porções urbanas, ou de qualquer outro elemento presente previamente nos locais visados por suas propostas e projetos), o reconhecimento prático da força simbólica dos bens patrimoniais, bem como a ação de forças favoráveis ao Patrimônio, fizeram com que os modernistas passassem a moderar seus discursos e a promover inserções, muitas vezes ambíguas³⁴ ou que acabaram por se revelar equivocadas, de temas patrimoniais em seus discursos.

Foi providencial para os intentos modernistas que o Campo do Patrimônio não estivesse, então, (como, de fato, ainda não está plenamente –

³² É importante lembrar que, assim como avaliamos as obras modernistas (tanto edificações quanto livros, manifestos, etc.) não pelo que elas podem ter representado em sua época, mas pelo que elas representam hoje para nós, também em relação a estas estratégias considerou-se apenas como elas podem ser percebidas hoje por nós. Mesmo que os modernistas não estivessem plenamente conscientes das implicações de suas posturas, e, evidentemente, não pudessem prever – ao menos totalmente – as consequências e os resultados daquilo que propunham ou executavam, o que nos importa aqui são os resultados efetivamente obtidos, e como eles nos afetam. É uma avaliação relacional, que pode, potencialmente, escapar de um enquadramento estritamente datado na medida em que está comprometida com critérios e valores que supomos permanentes ou, no mínimo, duráveis (num sentido multigeracional) e, por isso, afeitos à noção de Sustentabilidade.

³³ A rigor, brutalistas *avant la lettre*, pois uma tendência com este nome ainda não tinha surgido; mas usamos a expressão em seu sentido filológico ('aquilo que se baseia na brutalidade'), não estilístico.

³⁴ Como observa CHOAY: '*a forma e as considerações do discurso de proteção são muitas vezes tomados de empréstimo pelos políticos, visando à destruição deste tipo de bem [os monumentos]*.' (op. cit., p. 111). A Carta de Atenas é um exemplo clássico (ver Apêndice 1).

CHOAY, op. cit.) consolidado, não contando, por isso mesmo, com uma elevada autonomia, de modo que a ação dos modernistas contribuiu para a consolidação (parcial) deste Campo, mas **sob moldes modernistas**. Assim, os modernistas se lançaram à tarefa de propor normas e interpretações, elaborar recomendações e discursos apologéticos de uma concepção de Patrimônio, ao mesmo tempo em que não se eximiam da tarefa, supostamente mais nobre, de construir *o novo*, cuja própria existência se contrapunha à valorização e à compreensão transcendente do Patrimônio, como ficou sempre explícito a cada intervenção modernista colocada em contigüidade a elementos patrimoniais³⁵.

ii) Paralelamente às construções discursivas modernistas voltadas a compor uma fundamentação teórica para a relação com o Patrimônio, e correspondendo a algumas debilidades do Campo patrimonial (como a baixa autonomia e a relativa inconsistência das fundamentações conceituais indígenas), os modernistas, ao passarem gradualmente a ocupar posições centrais em seu campo, tiveram oportunidades de ocupar também posições importantes em âmbitos cada vez mais amplos³⁶.

Antes de prosseguir, devemos mais uma vez retornar à reflexão a respeito do interesse dos modernistas no tema do patrimônio. Como já foi dito, o patrimônio pode representar uma ameaça simbólica para o modernismo, na medida em que o contraste com as realizações *de antes*, somado ao verdadeiro mostruário de opções formais (e filosóficas) representado pela

³⁵ É interessante notar que os modernistas e seus apologistas sempre defenderam suas intervenções sob a alegação de que o contraponto entre estas e o Patrimônio serviria como uma valorização mútua, sem perceber (ou sem querer perceber, ou simplesmente escamoteando o fato) que o caráter das edificações de 'antes' era dialógico, respeitoso em relação aos demais, humanizado e voltado à integração, ao passo que as intervenções modernistas primam pela posição monológica, indiferente ou francamente agressivo em relação aos demais, desumanizado e voltado à segregação e à desintegração. Ou seja: são opostos contraditórios, dos quais não resulta uma síntese, mas apenas o permanente atrito daquilo que não pode ser conciliado. Como costuma acontecer nestas situações, os mais agressivos se impõem, estabelecendo um ambiente proporcionalmente agressivo – mas nem sempre: o Patrimônio tem sua força própria, base da Sustentabilidade Simbólica.

³⁶ Como testemunham os cargos político-administrativos ocupados por modernistas – por serem modernistas – em diversas esferas governamentais a partir da década de 1920, mais ou menos (BENEVOLO, 2001), em especial quando estas eram dominadas por políticos socialistas (na Europa) ou de outras vertentes autoritárias (como nos casos italiano e brasileiro – em ambos os países os modernistas não obtiveram a hegemonia neste período, pois outras forças ainda disputavam a dominância simbólica). Alguns, como Lucio Costa (no IPHAN) e Niemeyer (na NOVACAP), não mais deixariam de ocupar estes espaços (BRUAND, 1981; CAVALCANTI, 1993; FAZION, 2010).

presença das obras do passado, pode reavivar uma série de reações emocionais materializadas nas formas arquitetônicas e urbanas do passado; a presença do patrimônio não permite que pereçam estas emoções, nem os conhecimentos que, ao menos potencialmente, estão presentes para transmissão às gerações seguintes. E mais: a negação absoluta de qualquer laço com o Passado e com a Natureza costuma suscitar reações negativas por parte do público e de parte da crítica.

Neste contexto, a crescente força simbólica construída pelos modernistas permite que estes ampliem seu raio de ação; um dos alvos passa a ser o Campo Patrimonial. Ao passo em que atuam nas construções discursivas, os modernistas buscam exercer sua influência direta em instituições ligadas à preservação ou à gestão patrimonial³⁷. A diferença entre a preservação e a gestão, no entanto, não é apenas semântica: na prática, a gestão pode se revelar como uma antítese da preservação. Partindo do princípio, que já vimos, de que os discursos ditos patrimoniais podem ser utilizados, e muitas vezes o são, exatamente com a finalidade de destruir o patrimônio, mais ainda pode ser realizado no sentido da destruição quando se passa à aplicação das práticas, que podem ou não estar baseadas naqueles mesmos discursos, ou ainda em outros, elaborados *ad hoc* para sustentar metodologicamente determinadas ações e lhes fornecer justificativas, por mais incongruentes que estas possam se revelar em relação aos supostos objetivos das instituições envolvidas.

Com estas estratégias os modernistas lograram interferir gravemente e inserir seus edifícios em contextos patrimoniais, promovendo descaracterizações (frequentemente em nome de uma alegada ‘adequação ao nosso tempo’), demolições seletivas e substituições programáticas, introduzindo um *bias* específico que viria a comprometer, conceitualmente,

³⁷ O caso brasileiro é emblemático: Lucio Costa, trabalhando em conjunto com Rodrigo M. F. de Andrade e outros, participa ativamente na criação do IPHAN, trabalhando na instituição até sua aposentadoria, sempre como um de seus principais ideólogos; o direcionamento das bases conceituais do IPHAN foi e permanece francamente modernista – prova disso são não apenas os interessados tombamentos de obras modernistas (recém criadas e com seus autores ainda vivos, por vezes influenciando diretamente nos processos, como no caso das obras de Niemeyer), como as demolições sistemáticas e programáticas promovidas pelo órgão, sob orientação explícita de Costa, de obras em estilos ‘históricos’ que não correspondiam ao que os modernistas aprovavam como ‘patrimônio’. Ver a respeito BAREL FILHO 2013.

ideologicamente e de maneira prática o Campo do Patrimônio em suas próprias instituições.

iii) À medida que inseriram seu *bias* no Campo patrimonial, os modernistas se empenharam na criação de um (pseudo) patrimônio modernista que, passadas as décadas, ganha novas camadas de significado através da incorporação de um ‘sentido de ancianidade’ (CHOAY, 2006) absolutamente artificial e forjado³⁸.

Aproveitando-se de uma legitimidade (conceitualmente ambígua) conquistada para o Patrimônio, com a gradual consolidação da autonomia do campo, os modernistas introduziram uma estratégia: transformar seus próprios edifícios, recém construídos, em ‘patrimônio’, promovendo seu tombamento e outras ações de preservação e proteção. A transformação de edifícios novos, além de valorativamente controversos, na mesma categoria de edificações antigas e consagradas por valorações positivas repetidas e reafirmadas ao longo de sucessivas gerações, com o contributo de intelectuais, artistas, políticos e outros notáveis somado à devoção das pessoas comuns a determinados edifícios e conjuntos urbanos, não apenas estabelece a ambigüidade neste conjunto de valorações, como, de fato, inverte e subverte as categorias cognitivas. Se antes o patrimônio estava associado àquilo que era possível identificar com critérios valorativos como ‘o belo’, ‘o sagrado’, ‘o tradicional’ ou ‘o monumental’ (CHOAY, op. cit.), agora era possível um patrimônio feio, detestado pelos habitantes das cidades, desprezado por intelectuais (os não-modernistas, obviamente), incompreensível fora do universo discursivo que lhe dava justificção.

Assim, ao passo que os modernistas criavam um nicho de proteção para suas próprias obras, contribuíam para a dissolução da noção de Patrimônio,

³⁸ É um fato conhecido, como aponta Choay (op. cit.), que as edificações modernistas, devido às técnicas construtivas e aos materiais empregados, assim como a determinadas escolhas formais, têm uma baixa durabilidade, deteriorando-se num prazo reduzido, às vezes em poucos anos. Assim, sua preservação, além de extemporânea e contraditória, se revela também dispendiosa, de maneira desproporcional com os benefícios trazidos pela presença destes edifícios – quando há benefícios. Se é possível, em alguns casos, argumentar que determinados edifícios aportam benesses funcionais, e este fator é apontado como justificativa para sua manutenção, é apenas porque o conceito de **Sustentabilidade Simbólica** (que estes edifícios prejudicam ou destroem por sua simples presença) ainda não está devidamente estabelecido. Considerada a Sustentabilidade Simbólica, a presença dos edifícios modernistas representa uma perda, um prejuízo social. Sobre Sustentabilidade, destruição e preservação, ver o caso da Penn Station, em Nova York.

tornando-a ambígua e contraditória. Num ambiente simbólico onde vale tudo (*everything goes*), aqueles que detêm as posições centrais no Campo e a dominância simbólica e discursiva detêm igualmente o poder de determinar o que, e de que forma, deve ser considerado Patrimônio e, portanto, deve receber proteção do Estado, além da admiração e do respeito das pessoas. O restante permanece destituído de valor, à medida que não existem os instrumentos cognitivos para sequer serem pensados – uma invisibilidade simbólica:

en lo impensable de una época, está todo aquello que no se puede pensar a falta de disposiciones éticas o políticas que inclinen a tomarlo en cuenta y en consideración, pero también aquello que no se puede pensar por falta de instrumentos de pensamiento tales como problemáticas, conceptos, métodos, técnicas [...]. BOURDIEU, 2007, p. 16.

Porém, além de produzir a condição do impensável, este posicionamento traz ainda outra consequência, complementar àquela: como corolário do impensável, ocorre também a delimitação do espaço do pensável, que passa a ser produzido apenas e somente segundo os termos impostos pelas forças dominantes:

Como o campo artístico, cada universo erudito possui sua doxa específica, conjunto de pressupostos inseparavelmente cognitivos e avaliativos cuja aceitação é inerente à própria pertinência. Paradoxalmente, as grandes oposições taxativas acabam unindo os mesmos que se opõem através delas, visto que é preciso concordar em admiti-las para que se esteja apto a contrapor-se a seu propósito, ou, valendo-se de sua mediação, de produzir então tomadas de posição imediatamente reconhecidas como pertinentes e sensatas mesmo por parte daqueles aos quais elas se opõem e que por sua vez se lhes opõem. Esses pares de oposições específicas [...] delimitam, inclusive em política, o espaço legítimo de discussão, excluindo como absurdo, eclético ou simplesmente impensável, qualquer tentativa de produzir uma posição não prevista (quer se trate da intrusão absurda ou deslocada do "ingênuo", do "amador" ou do autodidata, ou da grande inovação subversiva do heresiarca, religioso, artístico ou mesmo científico). BOURDIEU, 2001, p. 122.

Desta forma, a discussão e a reflexão sobre o Patrimônio têm sua amplitude limitada, de modo que o espectro de possibilidades se estreita até o ponto de praticamente só restarem as posições e os pressupostos modernistas, ao menos como únicas opções legítimas.

Um caso exemplar deste estreitamento de perspectiva pode ser observado na questão, já bastante antiga (CHOAY, op. cit.) a respeito da

necessidade de se realizar intervenções no Patrimônio de modo que elas permaneçam:

a) impossíveis ou difíceis de serem identificadas (numa espécie de mimetismo formal), de modo que o público – leigo ou especialista – não seja capaz de discernir entre as partes previamente existentes e aquelas acrescentadas (sob a modalidade de recuperação, restauração, adaptação ou mesmo acréscimo);
ou

b) clara e explicitamente discerníveis, de modo que seja improvável, de preferência impossível, para um observador não distinguir entre o novo e antigo, entre o Patrimônio propriamente dito e a intervenção.

As razões para uma tomada de posição a respeito das duas posturas permanecem em debate; porém, os modernistas assumem uma postura clara pela segunda opção, defendendo, em nome de uma suposta ‘honestidade’, que o observador não pode ser enganado, que ele deve poder reconhecer e identificar claramente aquilo que faz parte do passado – o Patrimônio propriamente dito – e aquilo que foi, qualquer que seja o motivo, acrescentado pela intervenção. Como princípio argumentativo, a alegada honestidade se apresenta como um critério nobre e ético (quem defenderá que se deva ‘enganar’ as pessoas?). Porém, um olhar mais aprofundado sobre a questão pode revelar outras nuances de interpretação.

Em primeiro lugar, não existe nenhuma evidência empírica ou experimental de que os observadores em geral desejem, ao entrar em contato com algum bem patrimonial, identificar, de maneira ostensiva, qualquer intervenção que aí tenha sido realizada. É possível imaginar precisamente o contrário: que os observadores desejem que os bens patrimoniais lhes sejam apresentados como entidades unitárias, nas quais qualquer possível intervenção tenha sido realizada de modo a recuperar uma condição prévia (real ou ideal) e que, desta forma, as marcas deletérias do tempo possam ser apagadas, ou ao menos esmaecidas em nome de uma lógica mais abrangente, na qual todos os elementos que compõem os ambientes revelem uma integração segundo princípios maiores, talvez até mesmo transcendentais.

Além disso, é possível pensar em intervenções realizadas de maneira

não programática, que, não buscando uma distinção absoluta e inequívoca, se integrem num todo complexo e multifacetado no qual o observador não tem condições de distinguir precedências, cortes estilísticos ou princípios operativos, mas somente a dinâmica própria da existência humana, na qual as partes se complementam em relações que ultrapassam sua mera soma (Figura 2.4). Assim, diferentes intervenções, realizadas em períodos distintos, podem deixar de ser distinguíveis em suas conexões temporais, de modo que todas passem a integrar um conjunto que, em relação ao Passado, apresente uma unidade: tudo é igualmente ‘antigo’, independentemente da cronologia³⁹. O todo pode então passar a constituir um ‘não estilo’, que dificulte ou impossibilite a caracterização meramente estilística, mas que nem por isso deixa de estar disponível à análise material, assim como à fruição.

Figura 2.4. – Vista de edificação no centro histórico de Ferrara.



Fonte: Autor, 2017.

³⁹ E não apenas porque, frequentemente, é impossível distinguir, a partir dos sinais materiais mais evidentes, a ordem cronológica das intervenções, mas porque todas passam a contar com um ‘sentido de ancianidade’ (CHOAY, 2006), que, até certo ponto, unifica simbolicamente. Devido a este fator de ancianidade, que pode atingir diferencialmente intervenções diversas, a ordem cronológica pode restar subalterna a outros fatores, simbólicos. Enquanto uma análise materialista permanece refém da limitada capacidade distintiva desta perspectiva, uma que considere os fatores simbólicos pode abranger um espectro maior de significados.

Portanto, é lícito supor que a discussão não diz respeito, em essência, a esta alegada ‘honestidade’ em relação ao observador, mas está embasada em outras questões. Cabe perguntar então: *Cui bono?* A quem interessa estabelecer que a distinção das intervenções seja algo não apenas distinguível, mas marcada por uma explicitude inequívoca?

Enquanto a convivência entre diferentes estilos esteve marcada por uma postura segundo a qual cada época poderia (ou deveria) produzir suas próprias manifestações características, sem que isto significasse que cada estilo representasse uma superioridade excludente em relação aos antecessores, sendo possível e até mesmo desejável uma integração em nome de princípios maiores, o modernismo traz em si o princípio contrário: nada do que se fez antes merece um respeito intrínseco, nem deve ser buscada uma solução formal conciliadora ou dialógica. A ‘superioridade’ moderna deve ser estabelecida de maneira inequívoca e absoluta, e para isso a supressão (física ou simbólica) do não-moderno deve ser buscada como um princípio fundante da época ‘moderna’. Somente ao modernismo interessa a distinção totalizante.

Neste sentido, as discussões que envolviam as posturas de Violet-le-Duc ou de Ruskin, por exemplo, deixam de importar por suas argumentações racionais (que, no entanto, permanecem como ferramentas simbólicas a serem utilizadas de acordo com a conveniência), permanecendo o debate apenas como um jogo de posições no Campo. Para os modernistas, uma intervenção indistinguível tem de ser, invariavelmente, não-modernista, uma vez que a opção pelo modelo modernista não possibilita a integração.

Se, teoricamente, uma intervenção inequivocamente distinguível poderia ser realizada em *qualquer estilo*, desde que diverso daquele que compõe o objeto da intervenção, segundo a lógica modernista *apenas o modernismo* ‘representa’ ou ‘está de acordo’ com nossa época (ver Apêndice 1). Portanto, propor uma intervenção que busque sua distinção significa, por extensão, realizar *sempre e somente intervenções modernistas*. Assim se fecha o círculo – fazer a gestão do Patrimônio, realizar intervenções de qualquer ordem, estabelecer a convivência entre o contemporâneo e o tradicional, significam introduzir o modernismo como um elemento definidor. Portanto, introduzir aquilo que contradiz a noção patrimonial em suas bases.

Entendendo, a princípio, que *a noção de Sustentabilidade Simbólica* (ver adiante) *está relacionada com um princípio de continuidade – não de ruptura* – fica evidente que a postura modernista significa precisamente uma postura insustentável simbolicamente. Por mais que a retórica modernista, elaborada, principalmente pelos apologistas, visando um afastamento (cognitivo e perceptivo) das contradições e debilidades conceituais inerentes ao ideário modernista, mas sem resolvê-las ou enfrentá-las intelectualmente de maneira consequente, tenha se esforçado para elidir estes problemas em relação ao Patrimônio, fazendo com que estes permanecessem obscurecidos pelos discursos pretensamente pró-Patrimônio, o que vemos aqui é justamente o contrário: modernismo e Patrimônio permanecem como uma contradição insolúvel. Como corolário, tendo concluído que a postura modernista significa a insustentabilidade simbólica, a busca pela Sustentabilidade Simbólica deve se voltar para o Patrimônio: diálogo e integração, não monólogo e exclusão. Se pretendemos realizar uma Gestão do Patrimônio sob a ótica da Sustentabilidade Simbólica, devemos nos afastar absolutamente das posições e dos paradigmas modernistas, incluindo o entendimento que preconiza a distinção inequívoca das intervenções. Apontar como as intervenções devem ser feitas ultrapassa o escopo desta tese, que não pretendemos tornar normativa, mas podemos indicar que a solução prática para este problema é um tema importante a ser objeto de outras pesquisas e proposições.

Além das três estratégias principais, podemos identificar uma outra, complementar àquelas:

iv) a abrangência pretendida pelos modernistas para suas propostas, evidentemente, não se resume à relação com o Patrimônio. De fato, dentro do projeto modernista de ‘começar tudo do zero’ (ver Apêndice 1), outras áreas deveriam ser submetidas à dominância. Assim, visando ao mesmo tempo garantir ao modernismo as condições para estabelecer sua hegemonia, as ações voltadas a ocupar e dominar diferentes Campos se centraram na estratégia de garantir o controle sobre as instâncias de reprodução (escolas,

mundo acadêmico⁴⁰), legitimação (também o mundo acadêmico, mas representadas pela crítica e a historiografia) e consagração (museus, instituições que atribuem prêmios, etc). Com esta estratégia, fecha-se um círculo cognitivo: ensina-se aos jovens a ‘verdade’ modernista; praticamente todos os livros que circulam com chancela da academia repetem a mesma fórmula, o que só confirma e valoriza os ensinamentos acadêmicos; os museus exibem as obras, que desta forma se convertem nas referências do ‘belo’ e do ‘bom’ (embora, na lógica modernista, normalmente estes atributos não sejam descritos como tal, porque nem a idéia de ‘belo’ nem a de ‘bom’, assim como a de ‘verdade’, devem ser explicitadas, uma vez que a produção modernista frequentemente contraria uma ou mais destas noções, em relação aos critérios não-modernistas – desta forma, estes critérios não devem ser discutidos e, se possível, devem ser eliminados enquanto categorias de apoio à cognição). A postura dos museus, evidentemente, replica e confirma a estratégia da dominação das instituições patrimoniais que descrevemos acima.

A criação dos ‘museus de arte moderna’, de maneira quase simultânea com a divulgação das obras modernistas, revela o caráter desta estratégia: enquanto, antes da Arte Moderna, era o juízo das gerações posteriores às obras que conferia a elas, ou confirmava, o caráter de ‘obras-primas’ ou ‘monumentos’⁴¹, a partir da Arte Moderna era possível aplicar estes juízos para obras ainda com ‘a tinta fresca’; muitas vezes, eram os próprios artistas, através de sua influência, direta ou indireta, sobre as instituições, que se auto-conferiam o *status* de gênios e de ‘obras-primas’ para suas próprias criações⁴².

Os concursos eram outra forma de garantir legitimidade, ao mesmo tempo garantindo comissionamentos: os modernistas, conscientes da fragilidade de suas posições sempre que confrontassem personagens não

⁴⁰ O papel e a importância da dominação cognitiva operada nas instituições de ensino não devem ser subestimados; ver a respeito BOURDIEU e PASSERON, 1992; BOURDIEU, 2014.

⁴¹ Isto não quer dizer que, em alguns casos, os contemporâneos de determinadas obras não tenham reconhecido seu valor (BENEVOLO, 2017); porém, as gerações seguintes, ao confirmar a avaliação primeira, davam-lhe credibilidade e consistência. Podem ter ocorrido avaliações equivocadas, valorizando demais ou insuficientemente determinadas obras ou autores, o que podia ser corrigido pelo trabalho dos críticos e historiadores (ou dos colecionistas).

⁴² O trabalho interno ao Campo possibilitava que os artistas modernos fizessem este trabalho de maneira coletiva, uns atribuindo o status de gênios aos outros e vice-versa. Inclusive, críticos e historiadores participavam deste circuito (GIEDION, 2004).

alinhados com seus propósitos (veja-se o caso do concurso para a sede da Liga da Nações – BENEVOLO, 2001), e passando a contar com a legitimidade forjada pelas instituições que passaram a controlar, dedicaram-se a compor as comissões julgadoras dos concursos que os interessavam⁴³. Bastava ter a maioria numérica em qualquer comissão para garantir o resultado favorável; em pouco tempo, diminuiu a quantidade de concorrentes não-modernistas, até não haver mais nenhum. Afinal, quem se atreveria a ser ‘passadista’, ‘retrógrado’ e ‘contra o progresso’ em um ambiente dominado por estas idéias (WOLFE, 1990)?

Neste contexto, os intelectuais modernistas se esmeraram em produzir obras pró-modernistas de grande envergadura (se não intelectual, ao menos numérica: muitas obras, de proporções mastodônticas, frutos de grandes esforços de pesquisa). Apenas ler estas obras já exigia um grande esforço: livros com 500, 700, 900 páginas⁴⁴, com quantidades enormes de informação – sempre com claro viés apologético. Mas, mesmo que alguém se dedicasse a ler estas obras inteiras, é provável que lhe faltassem os argumentos e as articulações cognitivas para se contrapor às idéias aí veiculadas; afinal, as instituições de ensino já estavam tomadas pelos modernistas, e nestas eram os livros apologéticos que eram utilizados como material de ensino e pesquisa.

Completando e coroando tudo isso, as construções dos museus de Arte Moderna eram comissionadas, naturalmente, a arquitetos modernistas. Estes ‘templos’ do ‘culto’ modernista, assim, passavam a ocupar um lugar de destaque no ambiente simbólico das grandes cidades ocidentais, revelando por fora (com o que estabeleciam sua imagem no ambiente físico e simbólico)

⁴³ Como dizia Bourdieu: quem julgará os juízes? Basta observar os casos da escolha para o projeto da sede da ONU ou o do Plano-piloto de Brasília (BENEVOLO, 2001), entre outros (FAZION, 2010). Aplicando muito eficazmente a violência simbólica, quando não venciam os concursos os modernistas faziam com que os resultados destes fossem simplesmente ignorados na prática, conseguindo que fosse construído algum projeto concorrente (modernista, evidentemente) que não tivesse obtido o primeiro prêmio (FAZION, op. cit.), como no célebre caso do Edifício-sede para o MES no Rio de Janeiro (hoje Palácio Gustavo Capanema, não por acaso e não sem certa ironia cínica, sede do IPHAN), considerado, aliás, um marco do modernismo no Brasil e, até certo ponto, no mundo.

⁴⁴ Por esta reflexão é possível compreender porque TAFURI e DAL CO (1976), por exemplo, dedicaram tanto esforço para produzir um gigantesco livro que, em essência, pouco acrescenta ao que GIEDION (2004) e BENEVOLO (2001) já haviam escrito. Mas, parece que era necessário manter a estratégia, ‘soterrando’ simbolicamente qualquer tentativa (mesmo que apenas potencial) de contraposição ao modernismo, acrescentando camadas sucessivas dos mesmos argumentos, criando uma barreira intelectual cada vez mais difícil de transpor.

aquilo que continham, num contínuo simbólico e sensível extremamente eficiente. O reforço mútuo era evidente. Não é de pouca importância o fato de que, em geral, os primeiros destes museus foram patrocinados pela iniciativa de grandes mecenas (WOLFE, op. cit.); após a conquista da dominância nos campos artístico e arquitetônico, os governos e instituições passaram voluntariamente a patrocinar as iniciativas museológicas modernistas. Como isto lhes trouxe prestígio (supostamente) intelectual, a estratégia continua até nossos dias, com a construção de museus modernistas (sob designações variantes, como pós-modernismo, desconstrutivismo, etc.) de Arte Moderna (também sob designações variantes) constituindo iniciativas midiáticas de grande repercussão (o caso do Museu de Bilbao, por exemplo, ficou mundialmente conhecido). Isto numa época em que já está bastante consolidada a crítica ao modernismo, e em que este movimento (assim como a própria Arte Moderna) já foi dado como encerrado (ver Apêndice 1).

2.5 Ecologia do Ambiente Simbólico.

A ‘descoberta arqueológica’ da pesquisa (a ruptura modernista como elemento definidor dos ambientes urbanos contemporâneos, transformada em objeto arqueológico) considerada isoladamente não revela toda a amplitude de análise que se pretende abranger. De fato, há um fator complementar que pode portar as interpretações a um nível mais amplo, escapando de um mero formalismo para colocar esta pesquisa no contexto das discussões relevantes de nossa época: a questão ecológica (ver, mais adiante, as observações a respeito do posicionamento da pesquisa sobre a relação Homem-Natureza).

Porém, não se pretende um enfoque concentrado nos aspectos exclusivamente materiais concernentes à Ecologia, uma vez que há inúmeros trabalhos tratando destes aspectos, alguns de maneira bastante aprofundada. Até onde nos é dado saber, por outro lado, não há suficientes estudos ecológicos voltados para o papel dos aspectos simbólicos do mundo material; não há dúvidas de que uma das causas para esta relativa ausência é a dificuldade existente em abordar não apenas aquilo que não se vê e não se pode tocar (e, conseqüentemente, não se pode medir das maneiras convencionais), mas que diz respeito às relações entre a materialidade e seus

aspectos simbólicos e efeitos correlatos⁴⁵. De que maneira as alterações formais – antrópicas – do mundo material urbano afetam *simbolicamente* o equilíbrio entre os seres humanos entre si e com seu ambiente permanece sendo uma questão em aberto⁴⁶.

Ao procurar avançar na compreensão destas questões, percebemos que não existem conceitos elaborados que sejam suficientemente abrangentes e precisos para dar conta da relação materialidade – forma arquitetônica – símbolo – homem – ambiente urbano – Ecologia. Seria necessário um conceito (ou vários) que estabelecesse uma relação inequívoca entre estes vários fatores, que permitisse uma compreensão do fenômeno que conhecemos, embora obliquamente: as diferentes materialidades, expressas em diferentes formas arquitetônicas/urbanas, nos afetam de maneiras diferentes. Enquanto a tradição milenar de produção de ambientes urbanos nos legou ambientes que consideramos dotados de grande valor (espacial, ambiental, humanístico), a ruptura com estas tradições nos privou das maneiras consolidadas mas subentendidas, subjacentes, de projetar e construir. Assim, precisamos de uma elaboração racional para nos auxiliar a recuperar a capacidade de produção de ambientes urbanos com a qualidade que observamos em alguns exemplos do passado.

Com esta preocupação em mente, imaginamos um conceito que pode servir a esta finalidade, ou ao menos dar início a uma elaboração teórica mais refinada e concreta, para a qual pretendemos poder contribuir: o conceito de **Sustentabilidade Simbólica**. Com este conceito, ao qual procuraremos dar uma forma inicial, quase como um esboço, pretendemos integrar materialidade

⁴⁵ Evidentemente, existem estudos, e até áreas inteiras de disciplinas como a Psicologia, que se dedicam a analisar aspectos simbólicos da vida humana. Porém, para estes estudos o 'simbólico' comumente se limita àquilo que simboliza 'algo', ou seja, cujo significado pode ser descrito sob a forma de um conceito concreto ou relacionado diretamente a alguma ação ou reação humana (BIANCHI *et. alli.*, 1987). Nosso entendimento de simbólico (ver adiante neste capítulo), no entanto, se refere aos aspectos não apenas abstratos da vida humana, mas igualmente inabarcáveis pela razão, a não ser de maneira oblíqua. Embora o 'bem-estar', por exemplo, possa ser compreensível racionalmente, isto se dá apenas como um reconhecimento fenomênico, o que significa que a racionalidade não é capaz de estabelecer *a priori* as condições para o bem-estar, cuja elaboração racional depende do reconhecimento – de base não-racionalista e *a posteriori* – de sua existência. De fato, as tentativas racionalistas de elaboração de propostas para implantação de aparatos geradores de bem-estar (como diversas utopias, ou a distopia modernista) revelam sua limitação inerente, justamente por esta dificuldade ontológica.

⁴⁶ 'In architecture, a theoretical framework ought to explain why buildings affect human beings in certain ways, and why some buildings are more successful than others, both in practical as well as in psychological and aesthetic terms.' (SALINGAROS, 2008, p. 149).

e simbolismo, tendo em conta que nossas ações na materialidade se refletem na esfera simbólica, sobre a qual não nos é dado agir diretamente, a não ser, justamente, por intermédio do mundo material⁴⁷.

O propósito desta tese é avançar na compreensão do papel da Forma Arquitetônica como elemento definidor da Sustentabilidade Simbólica das cidades. Porém, é necessário esclarecer o que significam, neste contexto, primeiramente Sustentabilidade Simbólica; em seguida Forma Arquitetônica; e, finalmente, estabelecer de que maneira ambos se relacionam.

2.5.1 Sustentabilidade Simbólica

Esta tese, cuja temática está relacionada ao Patrimônio Histórico e sua gestão, tem como elemento central a relação entre a Arquitetura, a Natureza e o Ser Humano. Para a compreensão desta relação, constatamos a necessidade de propor o conceito de Sustentabilidade Simbólica, previamente inexistente; dentro do escopo e da amplitude desta tese, nos propomos a apresentar elementos iniciais que podem contribuir para a fundamentação desta idéia, de modo a permitir futuros avanços.

Para isto precisamos explicitar os pontos de partida, de modo a fazer uma proposição não somente operacional, mas compreensível e possível de ser compartilhada e utilizada por outros pesquisadores, para além do âmbito desta pesquisa.

Desta forma, realizaremos uma abordagem inicialmente parcial dos termos utilizados, explorando cada um separadamente até podermos realizar a operação de reuni-los no conceito que os abrange, alcançando o significado que vai além da soma das partes. Iniciaremos, portanto, com o termo 'sustentabilidade', depois 'simbólica' e, finalmente, a reunião de ambos.

⁴⁷ Temos aqui um aspecto importantíssimo da relação entre a materialidade e a esfera simbólica: embora esta relação seja bi-direcional por natureza, com o mundo simbólico exercendo influências sobre o mundo material e vice-versa, a ação humana acontece quase que exclusivamente através da materialidade. Assim, para afetar o ambiente simbólico é necessária uma ação no ambiente material; os efeitos no ambiente simbólico passarão então a exercer suas consequências no ambiente material, podendo ser gerado aí um círculo auto-alimentado, o que revela a gravidade das intervenções materiais que não levam devidamente em consideração os seus efeitos simbólicos. O conceito de Sustentabilidade Simbólica pode auxiliar a dirimir alguns aspectos problemáticos desta relação, na medida em que permita a compreensão mais aguçada das relações.

2.5.1.1 Sustentabilidade.

Sustentabilidade é um conceito relativamente novo e que ainda não foi desenvolvido a ponto de obter um amplo consenso a respeito de seus significados (o que também significa dizer: não ocorreu, a partir da formulação do conceito, nem a constituição de um campo específico para dar conta daqueles que o empregam sistematicamente, nem houve força simbólica suficiente para impor um consenso nos campos afeitos já existentes). A despeito disso, é possível estabelecer alguns significados comuns, uma vez que as palavras *sustentar*, *sustentação*, das quais deriva, têm significados linguísticos bem estabelecidos.

Vemos, por exemplo, numa definição de dicionário⁴⁸, que ‘sustentar’ tem origem etimológica no latim ‘*sustentare*’, e entre os 18 significados apontados, destacamos:

Impedir de cair, escorando o peso por baixo; Amparar(-se) para não cair ou deixar cair; Criar e oferecer condições para que uma atividade tenha continuidade; Garantir recursos materiais para a sobrevivência de uma nação, de uma sociedade etc.; Dar apoio necessário para manter uma situação; Conservar(-se) firme; não fraquejar; Manter à sua custa; (Mús.) Fazer durar por mais tempo e com a mesma intensidade um compasso, um tempo, uma nota, uma voz etc.

Não é difícil, portanto, depreender daí a utilização do termo sustentabilidade no contexto dos estudos ecológicos ou ambientais, uma vez que um dos principais problemas apontados por estes é justamente o fato de que, mantidas as atuais condições de utilização dos recursos naturais e dadas as consequências desta utilização, a vida no planeta tende a ser tornar insustentável, ou, dito de outra forma, não poderá ser mantida.

Uma das características dos estudos ecológicos é terem se originado sob uma perspectiva material, ou seja, focados numa perspectiva que considerava as quantidades dos elementos presentes no planeta (matéria e/ou energia), inclusive com suas transformações e processos.

Alguns estudiosos, porém, foram capazes de perceber que outros elementos (não materiais) também deveriam ser considerados na análise dos ambientes humanos, uma vez que estes não poderiam ser compreendidos em

⁴⁸ Dicionário Michaelis (2017). Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sustentar/>

sua complexidade a partir somente dos elementos materiais aí presentes. Foi assim que fatores culturais e sociais passaram a fazer parte das considerações quando se estuda a sustentabilidade. Vemos, por exemplo, em JAMES (2015) que são quatro os chamados domínios nos quais se divide a análise das cidades: ecologia, economia, política e cultura. Cultura aparece definida como

a social domain that emphasizes the practices, discourses, and material expressions that over time express the continuities and discontinuities of social meaning of a life held-in-common. (Circles of Sustainability, 2015, p. viii).

Não é difícil perceber a complexidade de abordar tais aspectos, de modo que, embora presentes como premissas, eles sejam relativamente negligenciados quando da análise prática de ambientes urbanos. Deste modo, um projeto abrangente como o que resultou no livro *Urbanismo Ecológico* (MOSTAFAVI e DOHERTY, 2014) demonstra o quanto a noção de sustentabilidade ainda permanece restrita a aspectos materiais, e o quanto as formas arquitetônicas são consideradas como elemento secundário ou negligenciável nas considerações sobre sustentabilidade. De fato, apesar de todo um discurso supostamente inovador, são as formas arquitetônicas derivadas dos axiomas Modernistas, ou simplesmente ditadas pela moda e as forças do mercado, que dominam a maioria das propostas apresentadas.

Outro exemplo interessante pode ser encontrado em BALZANI e MARZOT (2010), no qual são apresentados projetos premiados ou agraciados com honras, sendo o quesito 'sustentabilidade' o principal fator de avaliação. Não é possível perceber, nos projetos apresentados, mesmo entre os premiados, qualquer consideração que vá além dos aspectos materiais (consumo energético, principalmente) dos edifícios. Evidentemente, como projetos de arquitetura bem desenvolvidos, a preocupação com a forma é um fator importante, e que se revela em soluções bem elaboradas. Porém, não é possível distinguir, **a partir das formas** utilizadas, qual destes projetos seria **mais ou menos sustentável** – os critérios são outros.

A pesquisa, porém, aponta para resultados que divergem destas interpretações dominantes. De fato, e a pesquisa se apóia em autores de vários campos para demonstrá-lo, a sustentabilidade não apenas ultrapassa os limites da materialidade, como em alguns casos (se não em todos), os

aspectos imateriais (que neste trabalho são chamados de simbólicos) da realidade são definidores de uma série de características dos ambientes humanos, influenciando fortemente a cognição e a capacidade cognitiva, as emoções, até mesmo comportamentos. Cabe ressaltar que de maneira nenhuma esta tese se filia à tradição behaviorista ou a estudos que tentam traçar paralelos entre atividade humanas e meio ambiente (ver, por exemplo, o trabalho de HILLIER - 2007), pois estas aplicam uma visão do ser humano como redutível a seus comportamentos observáveis, sem levar em consideração, entre outras coisas, a História (individual ou coletiva), além de toda a dimensão mental que permanece largamente desconhecida, não apenas pelos estudiosos, mas inclusive pelas pessoas a quem esta pertence respectivamente (sabemos que grande parte da vida mental humana ocorre alheia à sua respectiva consciência).

Além disso, a simples postura de reduzir toda pesquisa a elementos quantificáveis, interpretando o ser humano e as cidades desta mesma forma, não só significa um reducionismo que limita a própria ciência a seus patamares mais irrelevantes (ou seja, apenas uma luta pelo poder no campo - BOURDIEU, 2004) como também implica na limitação das perspectivas interpretativas, presas ao 'observável' e 'quantificável'.

Passemos, então, à explicitação do conceito de Simbólico.

2.5.1.2 O Simbólico

É algo espantoso observar a quantidade de estudos sobre a cidade (para nos restringirmos a nosso âmbito de pesquisa) que, como dissemos, se restringem a quantificar elementos ou aspectos materiais da realidade, considerando os avanços significativos que, por exemplo, a Psicologia já obteve em demonstrar a existência e importância da dimensão não-material da existência humana.

Embora no campo da Psicologia o termo 'simbólico' seja utilizado com certa frequência, em geral se destina a nomear aqueles elementos psíquicos que, por significarem algo específico, mas não racional ou consciente, 'simbolizam' este algo, ou seja, entram em seu lugar na psique como uma representação sintética (JUNG, 1964). Não podemos deixar de notar aqui

também a influência positivista, uma vez que, nesta concepção, os símbolos devem 'significar' algo que, mesmo que inconsciente e incompreensível para aquele em cuja psique ele se manifesta, pode chegar a ser 'decodificado', compreendido (pelo psicólogo).

Nesta tese, Simbólico tem um significado mais amplo: significa as disposições cognitivas (BOURDIEU, 2001, p. 27), influenciadas pelas condições histórico-sociais, cujos significados são (por falta de palavra melhor) 'abstratos', ou seja, não podem ser decodificados nem 'representam' algo de maneira específica, mas se constituem em maneiras de pensar, sentir e agir e que constituem 'sistemas simbólicos' (BOURDIEU, 2007a, p. 176), posto que dotados de historicidade e coerência específicas.

As forças sociais atuam por intermédio destes sistemas simbólicos, e aqueles que detêm os modos de fazer com que esta atuação lhes favoreça em detrimento dos demais exercem a chamada 'violência simbólica', através da qual obtêm (ou pretendem obter) a 'dominação simbólica':

Mesmo quando repousa sobre a força nua e crua, a das armas ou a do dinheiro, a dominação possui sempre uma dimensão simbólica. (BOURDIEU, 2001, p. 209).

É importante ressaltar que os fenômenos que ocorrem na dimensão simbólica (especialmente a dominação) não guardam relação com efeitos físicos que, por uma carência lexical e conceitual, mas também pelas homologias que são possíveis entre ambos, muitas vezes têm nomes similares. Assim, um conceito como força simbólica não tem características similares a uma força física, que costuma ser compreendida em termos quantitativos (numéricos) e expressa, por exemplo, na forma de um vetor. Se para o mundo físico isto já é uma simplificação, para a dimensão simbólica estas figuras não apenas não são adequadas como tenderiam a criar uma imagem errônea dos fenômenos em questão. A mentalidade calculista, gráfica, não dá conta da dimensão simbólica, pois aqui se tratam de fenômenos multifacetados, polissêmicos, variáveis, que estão além da capacidade da ciência de bases positivistas (veremos mais adiante como lidamos com isso).

Além disso, é necessário compreender que a dominação simbólica também não é um fenômeno quantificável nem estável, uma vez que, como mostra a dinâmica da História, dominações têm seus ciclos e podem ser

subvertidas por meio de ações simbólicas específicas (sobre este ponto em particular, ver BOURDIEU, 2001, p. 207, 216, 242; 2007b, p. 147).

A dominação só é possível porque, além de atuar sobre nosso sistema cognitivo, também se manifesta de maneira mais direta e corporal:

A força simbólica [...] constitui uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por encanto, a despeito de qualquer constrição física; [...] ela deriva suas condições de possibilidade [...] do imenso trabalho prévio [...] de operar uma transformação durável dos corpos e produzir as disposições permanentes despertadas e reativadas pela ação simbólica. (Essa ação transformadora é tanto mais poderosa quando se exerce, no essencial, de maneira invisível e insidiosa, por intermédio da **familiarização com um mundo físico simbolicamente estruturado** e por meio da experiência precoce e prolongada de interações animadas pelas estruturas de dominação). [...]. (BOURDIEU, 2001, pp. 204-205 - grifo nosso)

Assim, é possível compreender a conotação simbólica da Arquitetura (e das cidades), pois esta constitui um dos elementos mais fundamentais do nosso mundo físico (onde há seres humanos - e cidades - há arquitetura) e, portanto, exerce papel fundamental na estruturação simbólica do mundo.

Como não existe nenhum elemento material destituído de sua contraparte simbólica (embora existam efeitos simbólicos destituídos de bases materiais), e, portanto, fazendo parte de um sistema simbólico, podemos concluir que o sistema simbólico constitui por si uma 'paisagem simbólica', ou ainda, um 'ambiente simbólico'. As consequências destas afirmações serão essenciais para o desenvolvimento conceitual desta tese, como veremos a seguir.

Na sequência, será realizada uma revisão de alguns aspectos da obra de Bourdieu importantes para o embasamento da perspectiva interpretativa.

2.5.1.2.1 Pierre Bourdieu e a dimensão simbólica

Um pesquisador precisa embasar seu trabalho em obras de referência que lhe permitam utilizar conceitos e métodos com segurança, de modo a que seu trabalho tenha reduzidas fragilidades teóricas, e também de modo a se posicionar no campo científico de maneira a ser compreendido e aceito dentro dos limites considerados válidos para seu tempo e área de estudos, uma vez que

[...] no todos los juicios tienen el mismo peso, y los dominantes se hallan en situación de imponer la escala de preferencias más favorable a sus productos [...]. (BOURDIEU, 2007c, p. 24)

Por conta disso, não é raro que os pesquisadores adotem obras, ou conjuntos de obras, consideradas canônicas (ao menos em seu meio intelectual) como base para seu trabalho, de modo a se inserir academicamente com maior facilidade, por vezes de maneira quase automática e imperceptível (como um ‘peixe na água’, diria Bourdieu).

Outra maneira de escolher as obras de referência diz respeito à maneira como o pesquisador quer ser visto, no sentido de um alinhamento ideológico específico; é o caso do marxismo, que durante décadas serviu como um anteparo ideológico que protegia (nos meios marxistas, evidentemente, muito difundidos nas academias mundo afora) o pesquisador de muitos questionamentos (já que os subentendidos e as premissas eram compartilhados pelo círculo acadêmico do pesquisador) e, ao mesmo tempo, emprestava a ele certa ‘aura’ politicamente correta, advinda de um alinhamento com aquilo que deveria ser o ‘certo’, politicamente. Mas isso vale também para o outro lado da moeda, com os pensadores de ‘direita’ se valorizando e protegendo mutuamente nos seus círculos.

Bourdieu produziu ao longo de quatro décadas de trabalho intenso, uma obra bastante extensa, densa e respeitada. Apesar disso, ainda é freqüente encontrar referências superficiais a seus trabalhos, o que se constata pela repetição de um clichê: Bourdieu é o criador dos conceitos de *habitus* e *Campo*. Eventualmente, para quem se pretende mais bem informado, vem junto a crítica, segundo a qual o ‘problema’ do desenvolvimento conceitual de Bourdieu é sua aplicação da noção de ‘interesse’ – e a subsequente observação de que o ser humano não age sempre por interesse, etc, etc. E assim outras críticas parciais ou enviesadas (PINTO, 2002, p.11).

É certo que **habitus** e **campo**⁴⁹ são conceitos fundamentais, e serão utilizados (por vezes implicitamente) neste trabalho. Mas é preciso acrescentar que ambos não são suficientes para explicar todos os fenômenos sociais sem, por exemplo, a noção de **trajetória**:

⁴⁹ Uma longa discussão a respeito da utilidade da utilização do conceito de Campo para a análise dos fenômenos arquitetônicos pode ser encontrada em FAZION (2010), baseada em Bourdieu e também em STEVENS (2003), que apresenta uma detalhada elaboração a aplicação do conceito para este campo específico.

A diferencia de las biografías corrientes, la trayectoria describe la serie de posiciones sucesivamente ocupadas [...] en los estados sucesivos del campo [...], dando por supuesto que sólo en la estructura de un campo, es decir [...] relacionalmente, se define el sentido de estas posiciones sucesivas. (BOURDIEU, 1997, pp. 71-72)

Somente com a condição de se compreender o movimento, de ascensão ou queda (na posição social ou na composição dos capitais), se pode explicar as diferentes leituras sobre as forças atuantes que podem ocorrer a ocupantes de posições equivalentes em um campo e as conseqüentes diferentes tomadas de posição:

[...] a posição de origem é apenas o ponto de partida de uma trajetória, a referência em relação à qual define-se o sentido da carreira social. Esta distinção impõe-se, com evidência, em todos os casos em que indivíduos oriundos da mesma fração ou da mesma família - portanto, submetidos a inculcações morais, religiosas ou políticas, supostamente, idênticas - sentem-se inclinados a tomadas de posição divergentes em matéria de religião ou política pelas relações diferentes com o mundo social, tributárias de trajetórias individuais divergentes e, por exemplo, segundo o grau de sucesso ou não obtido nas estratégias de reconversão necessárias para escapar ao declínio coletivo de sua classe. (BOURDIEU, 2007, p. 105)

Além disso, todas as observações que Bourdieu elabora sobre uma série de fenômenos e posicionamentos culturais compõem um complexo quadro interpretativo que serve para explicar muito dos fenômenos sociais, em âmbitos muito mais amplos do que uma leitura superficial de sua obra poderia supor.

Esta explicação dos fenômenos sociais é especialmente importante para esta tese; toda a pesquisa está alicerçada sobre hipóteses e pressupostos que, além de não serem convencionais, desafiam, ao menos em certa medida, algumas idéias estabelecidas que se tornaram parte daquilo que é inquestionado, aceito como evidente, ou seja, parte da **doxa**,

conjunto de crenças fundamentais que nem sequer precisam se afirmar sob a forma de um dogma explícito e consciente de si mesmo. (BOURDIEU, 2001, p. 25)

a experiência primordial do mundo social é a da doxa, adesão às relações de ordem que - por serem o fundamento inseparável tanto do mundo real quanto do mundo pensado - são aceitas como evidentes. (BOURDIEU, 2007, p. 438)

Questionar a doxa, no entanto, não é algo que se possa fazer com facilidade, pois

La doxa es un punto de vista particular, el punto de vista de los dominantes, que se presenta y se impone como punto de vista universal. (BOURDIEU, 1997, p. 121)

Neste ponto é importante lembrar que não existe consenso a respeito dos fenômenos do mundo social; se é fácil aceitar que há interpretações variadas da história, oriundas dos diferentes condicionamentos impostos às leituras do passado, costuma ser menos evidente que também não existe consenso a respeito do **presente**. Desconhecemos de fato muito do que diz respeito à nossa própria realidade, o que causa sérias limitações em métodos que se supõem objetivos:

É decerto a experiência da estranheza, tão poderosa e tão fascinante, que leva o etnólogo a esquecer, em meio a complacência literária do exotismo, que ele é tão estrangeiro à sua própria prática como as práticas estrangeiras que ele observa, ou melhor, que a sua própria prática não lhe é menos estrangeira, em sua verdade de prática, do que as práticas estrangeiras mais estranhas [...]. (BOURDIEU, 2001, pp. 67-68)

O presente que parece evidente, o senso comum, o que não necessita questionamento pela aparente obviedade, é justamente aquilo que interessa aos dominantes (ainda que nem mesmo eles necessitem racionalizar, tornar conscientes ou explicitar estes interesses).

Como esta tese se propõe a uma leitura, digamos, excêntrica de uma série de fenômenos histórico-sociais, ela, ainda que sem esta intenção, desafia os interesses dos dominantes⁵⁰. Mais necessária se faz a construção de uma defesa teórica, aceita e legitimada, que ao mesmo tempo empreste consistência ao trabalho e o coloque a salvo de críticas que possam comprometê-lo.

A obra de Bourdieu tem ainda outras características importantes, que convém lembrar, além da já citada consistência e abrangência. Primeiro, o aprofundamento no estudo dos fenômenos relacionados ao simbólico. Ao se concentrar no invisível e impalpável, Bourdieu se distancia das tendências

⁵⁰ Certamente os dominantes não se sentirão ameaçados por tão pouco. No entanto, inúmeras instâncias sociais, a começar pela escola, se constituem como representantes (no mais das vezes inconscientes) dos interesses dos dominantes, e atuam diligentemente para defender estes interesses contra toda ameaça. Daí as dificuldades de um trabalho com estas características. Assim, ***“os pesquisadores ou as pesquisas dominantes definem o que é, num dado momento do tempo, o conjunto de objetos importantes, [...] os agentes fazem os fatos científicos e até mesmo fazem, em parte, o campo científico, mas a partir de uma posição nesse campo – posição essa que não fizeram – e que contribui para definir suas possibilidades e impossibilidades.”*** (BOURDIEU, 2004, p. 25).

acadêmicas meramente materialistas, especialmente as de tendência economicistas, e opera uma ampliação considerável dos horizontes de pesquisa. Além disso, ele demonstra o quanto são influentes os fenômenos simbólicos, pois através deles se opera a violência simbólica através da qual se impõem todas as formas de dominação:

[...] os sistemas simbólicos, que um grupo produz e reproduz no âmbito de um tipo determinado de relações sociais, adquirem seu verdadeiro sentido quando referidos às relações de força que os tornam possíveis e socialmente necessários [...] é preciso construí-los como relações sociais que mobilizam todo o poder de violência simbólica conquistado através destas relações na competição pelo monopólio do exercício da violência simbólica legítima. (BOURDIEU, 2007, p. 176)

Chega-se então à questão da dominação, presente em toda a obra de Bourdieu, e que coloca literalmente em dois lados opostos, a depender de seus posicionamentos, todos os atores sociais, e que explica todas as relações de força subjacentes a qualquer fenômeno estudado. Esta questão, inclusive, faz com que muitos se sintam constrangidos ou agredidos pelas palavras de Bourdieu, uma vez que ele torna explícito aquilo que opera, no mais das vezes, de maneira inconsciente, e que nem sempre é fácil admitir.

De maneira geral, a obra de Bourdieu, incluindo as críticas que ele elabora a respeito de outros autores, tem ainda um aspecto relevante para esta tese: o explícito combate aos conceitos e às posturas derivadas, direta ou indiretamente, do Positivismo. Isto é importante porque esta tese, tanto em seus pressupostos quanto na proposta metodológica, se posiciona de maneira clara de um modo anti-positivista.

Por toda a abrangência das análises bourdieusianas, é possível, como nesta tese, realizar um trabalho intelectual que utilize a obra de Bourdieu como uma base geral de pensamento, recorrendo a ela em diversos momentos, sem, no entanto, estar restrita a um propósito de mera continuação, algo que o próprio sociólogo provavelmente não aprovaria.

Vale ressaltar que Bourdieu não opera num vácuo intelectual, estando ancorado numa longa tradição intelectual. São muitos os autores citados e analisados por ele, embora poucas vezes estas citações não venham acompanhadas por críticas pertinentes, de modo que ele se permite abarcar trabalhos de autores muito díspares, sem estabelecer *a priori* nenhum tipo de exclusão. Assim, enquanto Bourdieu cita e utiliza Pascal, Bachelard, Panofsky,

Benveniste e Wittgenstein como embasamento para os desenvolvimentos das suas teorias, Durkheim, Hegel, Heidegger, Foucault, Marx, Piaget, Levi-Strauss, entre outros, têm suas idéias revistas e re-elaboradas de modo a se adequarem àquilo que Bourdieu entende como mais apropriado, todos contribuindo para a construção intelectual operada por ele.

2.5.1.2.2 Bases teóricas para uma Ecologia do Ambiente Simbólico

As hipóteses que sustentam esta pesquisa dizem respeito a alguns dos aspectos imateriais da realidade.

O foco da pesquisa se concentra naquilo que diz respeito aos processos de atribuição de significados (abstratos ou concretos), seja a artefatos de variados graus de complexidade e dimensão (incluindo cidades), seja a processos cognitivos, afetivos e sociais; não existem elementos da realidade com os quais os seres humanos entram em contato que sejam desprovidos destes significados atribuídos, ainda que nem sempre esta atribuição faça parte da consciência das pessoas. Todo este conjunto de significados constitui uma dimensão da vida humana, que, seguindo a linha interpretativa proposta por Bourdieu (1989; 2007b), é chamada de Simbólica.

Assim, para toda realidade material existe uma contraparte simbólica. Como todos os elementos da realidade material são dotados de significação simbólica, pode-se afirmar que para qualquer ambiente material existe um correspondente ambiente simbólico, no qual nos encontramos inseridos com a mesma inexorabilidade, ainda que com diferentes graus de consciência a respeito desta inserção. O ambiente simbólico constitui um todo contínuo, que corresponde apenas parcialmente ao ambiente material, uma vez que nele são os significados que dotam os elementos de relevância (o que, no âmbito simbólico, poderia ser entendido como tamanho relativo), e no qual habitamos com o mesmo grau (relativo) de realidade com o qual habitamos o mundo material.

Os elementos constituintes do ambiente simbólico também são passíveis de sofrerem ações, manipulações, trocas, sendo, portanto, compreensíveis como uma espécie de Capital (não financeiro) (BOURDIEU, 1989). A utilização deste capital como elemento de influência sobre as relações humanas constitui

o que Bourdieu chama de Poder Simbólico, 'um poder de consagração ou de revelação' (1989, p. 167).

Bourdieu produziu uma extensa obra sociológico-filosófica em que desenvolveu estudos a respeito dos sistemas simbólicos em diferentes aspectos, sociedades e períodos históricos.

Considerando sua contribuição fundamental para a compreensão destes sistemas e das diferentes manifestações dos fenômenos simbólicos em campos como o das artes e da cultura, e considerando ainda que a preocupação fundamental da pesquisa (o sentido e a importância da preservação patrimonial) está ligada a manifestações tipicamente simbólicas do comportamento humano, toma-se suas pesquisas como uma fundamentação a partir da qual se pode desenvolver estes estudos.

No entanto, a abordagem de Bourdieu está inerentemente limitada por sua premissa de estudar as **práticas** simbólicas (de onde se origina a concentração no estudo de uma 'economia dos bens simbólicos'). Tal posicionamento, embora profícuo para os fins a que se propõe, deixa de considerar os aspectos formadores (poderíamos dizer ontológicos) das percepções simbólicas, naquilo que precede ou transcende a formação cognitiva socializada.

Sobre a existência destes aspectos extra-sociais, o próprio Bourdieu deixou algumas indicações. Assim, ele escreve sobre

a sobreposição das determinações biológicas ou psicológicas com as determinações sociais na formação da identidade [...] (BOURDIEU, 2007b, p. 101).

indicando a constatação de determinantes biológicas, ou, mais explicitamente, não sociológicas. Em outra passagem, ele afirma:

os corpos teriam todas as possibilidades de receber um valor estritamente proporcionado à posição de seus possuidores na estrutura da distribuição das outras propriedades fundamentais se a autonomia da lógica da hereditariedade social não atribuísse, às vezes, aos mais desprovidos, sob todas as outras relações, as propriedades corporais mais raras, por exemplo, a beleza [...] e se, inversamente, **os acidentes da biologia** não privassem, às vezes, os 'grandes' dos atributos corporais de sua posição, tais como a corpulência ou a beleza. (BOURDIEU, 2007b, p. 183, grifo nosso)

Aquilo que Bourdieu chama de acidentes da biologia de fato são as condições que pré-existem (no sentido de que são seus formadores) ao social

e mesmo ao psíquico, que as tem por base. Se é verdade que '*a ordem social se inscreve, progressivamente, nos cérebros*' (BOURDIEU, 2007b, p. 438), não se pode esquecer que a ordem natural também se inscreve aí, e antes da ordem social. De fato, a ordem natural (capacidade cognitiva do cérebro, estrutura material do mundo natural) estabelece a maneira primordial sob a qual a ordem social poderá se inscrever.

Outra afirmação do autor,

a experiência primordial do mundo social é a da doxa, adesão às relações de ordem que – por serem o fundamento inseparável **tanto do mundo real quanto do mundo pensado** – são aceitas como evidentes (BOURDIEU, 2007b, p. 438, grifo nosso).

deixa claro que ele aceita e considera a diferença entre o 'mundo pensado' (socialmente construído) e o 'mundo real' (natural), embora não desenvolva seus pensamentos a respeito deste 'real'.

Em outra de suas obras, Bourdieu (2007c) também nos oferece algumas pistas a respeito dos condicionamentos da Natureza. Assim, se é verdade que

la libertad condicionada y condicional que él [el habitus] asegura está tan alejada de una creación de novedad imprevisible como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales' (BOURDIEU, 2007c, p. 90),

se admite a existência de condicionamentos iniciais, que podem ser identificados (talvez não somente) como a própria natureza, e embora não se verifique uma simples reprodução mecânica destes condicionamentos, também não se exclui sua influência (permanente), ainda que elaborada pelo habitus. E ainda, como

el habitus es la presencia actuante **de todo el pasado** del qual es el producto: por lo tanto, es lo que confiere a las prácticas su independencia relativa con referencia a las determinaciones exteriores del presente inmediato (BOURDIEU, 2007c, p. 92, grifo nosso)

também é (pode ser) o produto das influências das determinações naturais primeiras. Assim, o homem sociológico não pode deixar de ser um homem antropológico, e o social não prescinde de uma ontologia.

Em outra passagem, Bourdieu afirma que

las determinaciones propiamente biológicas [...] pueden contribuir a determinar la posición social (favoreciendo por ejemplo disposiciones más o menos próximas a la definición establecida de la excelencia, y por lo

tanto [...] más o menos favorables al ascenso social) (BOURDIEU, 2007c, p. 115).

Ou seja, há o reconhecimento de que nem tudo é socialmente construído, existe um natural que precede a construção social (embora esta se aproprie daquele com seus meios e para seus fins).

Para esta discussão, interessam ainda outras passagens. Assim,

[es] todo un grupo y todo **un entorno simbólicamente estructurado** el que [ejerce], sin agentes especializados ni momentos específicos, una acción pedagógica anónima y difusa. (BOURDIEU, 2007c, p. 119, grifo nosso)

Evidentemente, este entorno simbolicamente estruturado não se constitui apenas dos elementos socialmente produzidos; a Natureza precede a sociedade, sendo a base comum das construções sociais e culturais. Assim, ‘Todas as coisas’ se refere também à Natureza, e se ‘as crianças aprendem’ é porque a formação cognitiva humana se dá nesta fase e, portanto, inclui uma estruturação simbólica natural.

Partindo da constatação de que o Natural existe como elemento de nossas considerações, como elemento formador da cognição e, por extensão, dos habitus, conclui-se que uma economia dos bens simbólicos não é suficiente para dar conta de toda a extensão dos fenômenos relativos à relação homem/natureza, mesmo que nos ambientes urbanos (delimitação à qual estes estudos estão relacionados, uma vez que o interesse da pesquisadora é o de estudar a próprio mundo natural, mas sim a inserção dos seres humanos no ambiente, que transforma o mundo natural nos ambientes antrópicos). Desta forma, busca-se uma ampliação de mirada, visando primeiro uma **Ecologia dos bens simbólicos**.

No entanto, entender os elementos simbólicos como *bens* seria permanecer numa perspectiva econômica, de trocas e transações, e o que se busca é a compreensão da formação simbólico-cognitiva. Portanto, considerando que aqui interessam as relações entre os diversos elementos simbólicos (incluindo o Ser Humano, entendido como *locus* da formação simbólica e também como elemento simbólico ele próprio) estabeleceu-se a pesquisa como a busca da compreensão de uma **Ecologia do Ambiente Simbólico**.

Desta definição de mirada, surge a possibilidade de desenvolver uma perspectiva a respeito da existência de uma Sustentabilidade Simbólica, conceito em formação que tem como objetivo embasar a compreensão a respeito do equilíbrio (dinâmico) entre os significados simbólicos dos ambientes (antrópicos) e os seres que vivem nestes ambientes, bem como embasar a ação de críticos e planejadores na avaliação das ações humanas em relação aos ambientes antropizados.

2.5.1.3 Construção teórica da Sustentabilidade Simbólica

Em primeiro lugar, a existência de um ambiente simbólico implica na possibilidade de pensar numa Ecologia do Ambiente Simbólico, ou seja, pensar a respeito das relações entre os elementos constituintes do ambiente, que podem ser equilibradas ou não, em algum grau. Assim, numa homologia com a Ecologia material, pode-se inferir que problemas semelhantes podem ocorrer nas duas dimensões: se pode pensar numa crise eco-simbólica, na qual os elementos constituintes de um ambiente simbólico específico (ou até mesmo em escala planetária) encontram-se ameaçados de, por exemplo, extinção. Considerando a estreita relação existente entre ambiente material e ambiente simbólico, pode-se adiantar que a pesquisa aponta para uma crise eco-simbólica em escala global, acompanhando (mas também dando ensejo a) os graves problemas ambientais que presenciamos nos dias de hoje.

Ao considerar um ambiente simbólico como um sistema simbólico efetivamente vivenciado, e compreendendo que este constitui uma contraparte do mundo físico, sem o primeiro constituir-se em espelho do último (ou vice-versa), pode-se avançar alguns desdobramentos conceituais.

O primeiro ponto diz respeito à estabilidade de um sistema simbólico. Quando esta existe, ela é sempre relativa e dinâmica, uma vez que a própria existência de um sistema simbólico depende não apenas da presença, mas da ação (mesmo que inconsciente e mesmo que sem manifestações materiais) das pessoas envolvidas. No entanto, o mundo não é, corriqueiramente, um caos desprovido de sentido e lógica, ou como diz Bourdieu, este é *razoável sem ser racional*. Isto é o que permite uma construção de sentido comum e

uma intersubjetividade não (permanentemente) conflitiva: uma referência a um mundo real compartilhado material e simbolicamente.

Como os sistemas simbólicos não são estáticos, mas se transformam acompanhando as mudanças culturais e das relações de forças sociais, e também como um sistema cultural deixa marcas materiais de sua presença, ainda quando este deixa de ser dominante (dificilmente um sistema simbólico desaparece totalmente, a não ser em casos excepcionais, pois as marcas materiais costumam ser em grande número e difusas - um caso típico é a Arquitetura que permanece muito além do sistema simbólico o qual lhe trouxe à existência), ocorre de haverem elementos de dois ou mais sistemas simbólicos em um único ambiente, o que passa a constituir um sistema simbólico próprio a este ambiente, composto de elementos dos sistemas formadores, nas mais diferentes configurações.

Quando dois ou mais sistemas simbólicos compõem um ambiente simbólico específico, a presença simultânea de seus elementos constituintes frente a uma determinada condição histórico-social pode ter efeitos de tensão frente à condição vigente, ou pode harmonizar-se com a mesma. Isto porque os *habitus* têm a característica de, ao mesmo tempo, representarem o passado e as trajetórias incorporadas e apontarem as diferentes perspectivas possíveis e cabíveis para o futuro:

o *habitus* reúne na mesma visada um passado e um porvir que têm em comum o fato de não serem vistos como tais. O porvir já presente só pode ser lido no presente a partir de um passado que nunca é percebido enquanto tal. (BOURDIEU, 2001, p. 258; ver também BOURDIEU, 1996, p. 364; 2001, p. 283; 2007c, p. 88-89, 90, 92; BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 180).

Pela presença de *habitus* formados (total ou parcialmente) sob outros sistemas simbólicos, ocorre um efeito de desajuste, desconforto frente a uma realidade que não corresponde nem às expectativas nem aos prognósticos imediatos que o *habitus* condiciona.

No primeiro caso, haverá forças sociais que procurarão meios de reestabelecer ou ampliar o nível de harmonia (através de efeitos psíquicos ou físicos); ou haverá efeitos psíquicos deletérios naqueles que tiverem que se sujeitar às forças divergentes e desarmônicas. No segundo caso, as forças simbólicas estarão mais de acordo com as estruturas cognitivas.

Esta é, portanto, uma **primeira aproximação do conceito de Sustentabilidade Simbólica**: Como o bem-estar humano depende de uma harmonização (relativa) entre o ambiente material/construído e os sistemas simbólicos que o compõem e aí se manifestam, a desarmonia e as tensões resultantes da presença de sistemas simbólicos conflitantes/concorrentes significam baixa sustentabilidade simbólica; maior harmonia entre sistemas co-presentes significa maior sustentabilidade simbólica. Os exemplos práticos derivados da pesquisa, que veremos mais adiante, devem contribuir para tornar mais claro o conceito.

É importante notar que antes do Modernismo, os diferentes sistemas simbólicos materializados nos diferentes estilos arquitetônicos traziam em si as marcas de todo o longo processo de transformações estilísticas passadas, revelando uma continuidade e um respeito pelo conhecimento adquirido, bem como as diferentes interpretações da relação com a Natureza; assim sendo, os diferentes sistemas simbólicos podiam conviver com poucos (ou nenhum) conflito, manifestando antes um sentido de cooperação na formação dos ambientes urbanos. Segundo a proposta conceitual acima, estes estilos favoreciam a Sustentabilidade Simbólica. A ruptura modernista impõe uma nova condição: um sistema simbólico que, por sua própria ontologia, ignora os laços com o passado e a Natureza, de modo a se tornar conflitante com **todos** os demais sistemas simbólicos. Assim, mesmo que o objetivo modernista de eliminação sumária de todos os demais sistemas simbólicos chegasse a ser alcançado, criando um ambiente simbolicamente homogêneo, não poderia gerar uma condição de Sustentabilidade Simbólica devido à ruptura com a Natureza.

Evidentemente, e seguindo a lógica dos pressupostos da pesquisa,, não consideramos a hipótese de uma Humanidade absolutamente dissociada da Natureza como viável. Se tal viesse a se concretizar (como nos mais macabros cenários distópicos), seria necessariamente uma eliminação da Humanidade tal como a conhecemos, ficando em aberto a possibilidade de uma substituição por alguma pseudo-espécie ou a simples extinção.

2.5.2 A Natureza como potencialidade e como limite.

Será preciso notar, ainda, que a proposição de um conceito como o de Sustentabilidade Simbólica não deriva simplesmente da constatação de que vivemos coletivamente um período marcado por uma ‘crise ecológica’⁵¹, mas igualmente por um entendimento a respeito da posição do Ser Humano perante a Natureza, somado à compreensão de que os fenômenos materiais e os simbólicos são intrinsecamente ligados e mutuamente influentes⁵².

2.5.2.1 Geopsique

Quanto à posição do Ser Humano perante a natureza, seria possível desenvolver uma extensa discussão filosófica e antropológica, mas nos limitaremos a algumas observações derivadas de alguns autores que já trataram do tema e cujas interpretações são convergentes e servem de base para esta perspectiva interpretativa.

Por ordem cronológica das publicações, o primeiro trabalho a que se fará referência é o de HELLPACH (1967). Segundo o autor, existe uma ligação entre fenômenos naturais telúricos (desde a presença de determinadas características geográficas até alterações climáticas, mas, possivelmente, também alterações no campo eletromagnético planetário e outras) e condições psíquicas (desde a formação cognitiva até mudanças de humor, etc) e físicas específicas (condicionamentos da *hexis* corporal, alterações físicas dos sistemas simpático e parassimpático, etc.). O autor utiliza o termo ‘geopsique’ para indicar a existência da condição psico-somato-social (a formação de

⁵¹ Embora alguns aspectos da citada crise sejam motivo de controvérsias (como é o caso do ‘aquecimento global’, a respeito do qual existem opiniões diametralmente divergentes), não se pode deixar de reconhecer que a poluição (em suas diversas manifestações), o esgotamento de recursos naturais e a extinção de espécies constituem suficientes fatores para a configuração de uma crise ambiental, ainda que possam variar eventuais conclusões a respeito. Também não é possível deixar de notar que ao menos os dois primeiros fatores apontados estão relacionados por nexos causais com o desenvolvimento da ‘era industrial’.

⁵² A necessária compreensão desta ligação no desenvolvimento da idéia de Sustentabilidade Simbólica é que motivou a apresentação da discussão sobre a Natureza para o final deste capítulo, embora, de fato, o fator Natureza, por sua condição de elemento ontológico, seja basilar não apenas para a configuração e manifestação dos fenômenos que analisamos, mas igualmente para a formulação de nossa proposta interpretativa – o que condiz com a perspectiva algo fragmentária (mas que esperamos possa resultar num todo coerente) do mosaico interpretativo que propomos.

determinados caracteres e características pessoais e sociais) derivada desta ligação. Este trabalho foi realizado com base em uma série de evidências, mas, mesmo sendo apontado como pioneiro no campo da Psicologia Ambiental, não recebeu uma grande atenção nem gerou uma continuidade expressiva em outras áreas, o que pode ser entendido, entre outras coisas, tanto sob a ótica da dificuldade inerente ao tema⁵³ quanto das ligações políticas do autor ou do desinteresse de partes do *establishment* científico pouco afeitas a incentivar uma perspectiva difícil de encaixar sob uma ótica estritamente positivista e materialista.

A contribuição de Hellpach é importante porque demonstra que um olhar fenomenológico sobre os fenômenos materiais pode não ser suficiente para captar a verdadeira extensão dos fenômenos psíquicos, pois estes não podem ser compreendidos de maneira dissociada da Natureza em seu sentido mais amplo. Como afirma o autor,

[...] todo fator elementar inserido na natureza humana reclama os seus direitos, e não espera o bem-estar de considerações racionais e sofisticadas. (HELLPACH, 1967, p. 276).

Ressalta-se a temática de interesse da tese, qual seja: a 'natureza humana'. Enquanto Hellpach a cita apenas de passagem, como um dado que dispensa maiores explicações, sabe-se que algumas correntes de pensamento (culturalistas, etc.), motivadas por um relativismo subjetivista, se esforçam para demonstrar que tal 'natureza' não existe, o que, supostamente, poderia ser demonstrado pelas diversas manifestações culturais divergentes que se pode observar entre diferentes grupos sociais (especialmente os étnicos, mas também nacionais e outros), além das diferenças culturais diacrônicas. No entanto, e a Geopsique é precisamente uma demonstração disto, existem elementos da psique humana que são observáveis em todas as pessoas, independentemente de sua origem, posição social, etc., ainda que influências sociais possam determinar diferentes manifestações destes elementos. Assim, todos os seres humanos são afetados (de maneira profunda e duradoura) pelas condições físicas do ambiente, embora diferenças culturais possam determinar

⁵³ 'Este reino intermediário entre o que é claramente consciente e o verdadeiro inconsciente é muito extenso na vida prática de todos os dias e influi enormemente sobre o nosso ser, se bem seja muito difícil ser analisado e controlado cientificamente'. (HELLPACH, 1967, p. 239).

diferentes manifestações desta influência – o que não quer dizer, deve-se frisar, uma diferença na ‘natureza humana’⁵⁴.

E ainda mais: entender as diferentes manifestações culturais humanas apenas como um enviesamento intra-cultural ou como fruto de uma transculturalidade (ou seja, sem levar em conta influências externas ao âmbito cultural) representa um idealismo antropocêntrico que contraria as evidências:

[...] é fora de dúvida que a paisagem e a sua concreta experiência apresenta um contributo essencial no destino das populações. (HELLPACH, 1967, p. 270).

2.5.2.2 Topofilia.

Seguindo uma perspectiva convergente com a de Hellpach, mas voltado a estudar as relações emocionais que as pessoas desenvolvem em relação aos lugares, temos a obra de TUAN (1980). O autor apresenta uma argumentação, baseada em observações, a respeito dos sentimentos de pertencimento, afeto e identidade que podem ser gerados a partir da vivência com determinados ambientes, especialmente quando estes estão relacionados com nossa formação cognitiva e emocional, com nossa trajetória existencial ou com fatos marcantes (ainda que eventuais) na vivência pessoal ou coletiva.

Se, como observa o autor, ‘*O indivíduo transcende a influência penetrante da cultura*’ (TUAN, 1980, p. 285), isto não se dá num vazio espacial; ao contrário, esta transcendência acontece precisamente na e através da interação com o ambiente, de modo que diferentes configurações espaciais estarão relacionadas com diferentes reações emocionais, sendo que apenas determinadas configurações espaciais (não todas, nem indiferentemente) gerarão as reações específicas que o autor chama de *Topofilia* – a ligação emocional positiva em relação a um lugar, paisagem, ambiente ou contexto

⁵⁴ É importante notar que nossa defesa de uma ‘natureza humana’ não significa uma visão na qual todas as diferenças fenomenológicas podem, ou devem, ser reduzidas a um denominador comum, ‘humano’. As diferenças culturais nas manifestações são importantíssimas para os processos identitários de grupos étnicos, povos ou nações. Toda redução implica numa perda – o que também não contradiz o ‘processo civilizatório’, através do qual certas características culturais podem ser abandonadas ou superadas por outras que representam novas condições sociais e históricas. O importante é que, por exemplo, um jardim japonês pode ser admirado por um ocidental, assim como uma obra de Gaudí pode ser apreciada por um oriental, sem que isto implique em abdicação das respectivas culturas, nem em algum tipo de superioridade. E tudo isto sem contradizer a existência de traços comuns a todas as culturas.

espacial. Embora o autor não avance nesta direção, é possível deduzir, a partir do conceito de Topofilia, que determinadas configurações espaciais terão características tais que predisporão as pessoas a uma reação de *topofobia* (o que converge com as observações de SALINGAROS, 2008 e ALEXANDER, 2002-2005).

2.5.2.3 Biofilia.

De maneira mais ampla (mas absolutamente convergente) do que a perspectiva de Tuan, tem-se a proposição de WILSON (1984) de que existe um sentimento de ligação emocional profunda entre os seres humanos e as demais formas de vida presentes na Natureza. Segundo esta perspectiva, o bem-estar e a saúde psíquica (e, conseqüentemente, também a física) das pessoas depende da manutenção equilibrada de um convívio não hierarquizado⁵⁵ entre estas e os elementos da Natureza.

O conceito proposto por Wilson não é complexo, podendo ser considerado, antes de tudo, como um princípio interpretativo; suas conseqüências, no entanto, são enormes – de fato, sua adoção implica na negação de toda uma lógica que embasa a chamada ‘era industrial’, segundo a qual a humanidade, dotada de uma superioridade e uma independência em relação à Natureza, poderia dispor de todos os recursos, bem como submeter as demais formas de vida, segundo seus próprios critérios e interesses, sem levar em conta as conseqüências. Mais especificamente, este princípio

⁵⁵ Uma ‘manutenção equilibrada de um convívio não hierarquizado’ significa, primeiramente, um equilíbrio dinâmico, e não a imposição de algum estado específico como um modelo a ser seguido ou a ser mantido a despeito de eventuais alterações intrínsecas ou extrínsecas; um equilíbrio que advém das relações entre os diversos fatores, e que, portanto, está baseado em processos dinâmicos e complexos, típicos dos fenômenos naturais. Em segundo lugar, um convívio não hierarquizado significa que o Ser Humano é entendido como dispondo de uma superioridade sobre as demais espécies, embora, sendo o criador dos ambientes específicos nos quais habita, devam ser levadas em conta as características de sua espécie quando da configuração espacial destes ambientes. Em outras palavras, embora o ser humano não deva ser considerado como ‘superior’ às demais espécies, não pretendemos propor um retorno a uma condição de vida ‘natural’ (o que, na prática, não corresponde a nenhuma realidade concreta daquilo que conhecemos como ‘*homo sapiens*’), mas sim que encontre um estado de equilíbrio entre as suas determinações culturais e as condições da Natureza que precedem aquelas e, em larga medida, as determinam.

interpretativo implica na negação de grande parte do embasamento filosófico⁵⁶ da arquitetura moderna.

Consequentemente, entendido não como ‘consumidor’ e ‘soberano’ mas como ‘produto’, o Ser Humano deve buscar conciliar sua produção cultural (da qual as cidades são dos mais ricos e complexos exemplos) com todos os elementos da Natureza, fazendo com que suas intervenções signifiquem contribuições positivas, demonstrando que sua capacidade racional única é capaz de realizar proezas técnicas que prestem tributo à matriz comum, portando as potencialidades contidas nesta matriz a seus pontos mais altos e nobres⁵⁷.

2.5.2.4 As raízes biológicas da Arquitetura.

Neste ponto será importante reportar a outra obra, cujo conteúdo pode auxiliar a avançar na compreensão da ligação entre os ambientes construídos e a Natureza. Com um abrangente estudo da história da Arquitetura, buscando elementos que demonstrem as fontes naturais para a concepção formal de inúmeras obras (eruditas ou vernaculares) HERSEY (1999) analisa as atividades construtivas de variadas espécies animais, desde pequenos insetos até grandes mamíferos, e demonstra que as manifestações construtivas do Ser Humano de fato se encontram profundamente enraizadas em exemplos que as antecederam no planeta.

Não causa espanto, no entanto, que os exemplos de Hersey sejam encontrados em todas as culturas e épocas, exceto naquelas que, no período contemporâneo, se dirigiram para uma concepção das formas construídas alheia às influências históricas e às referências à Natureza – o modernismo.

⁵⁶ Devemos lembrar que nos referimos a um embasamento ‘filosófico’ da arquitetura moderna apenas porque estes se referem à esfera do pensamento; nunca houve uma verdadeira ‘filosofia’ a embasar a arquitetura moderna; no máximo uma pseudo-filosofia, destituída tanto dos aparatos lógicos quanto dos fundamentos conceituais necessários para constituir uma verdadeira filosofia. Isto a despeito das proclamações em contrário dos modernistas. (SALINGAROS, 2006; 2008).

⁵⁷ Evidentemente, todas as realizações técnicas e tecnológicas dizem de si mesmas que portam as potencialidades a seus pontos mais altos e nobres; no entanto, se até a era industrial alguns engodos podiam passar despercebidos, hoje contamos com evidências suficientes para poder distinguir as potencialidades destrutivas de cada desenvolvimento tecnológico. Apenas os mal informados ou os diretamente interessados em ganhos específicos podem continuar a nutrir crenças cegas na tecnologia como força politicamente neutra e desinteressada.

De todo modo, o autor não busca estabelecer a primazia das formas naturais, nem seus exemplos são meras cópias de formas da Natureza; antes, as realizações humanas demonstram como é possível estar referenciado na Natureza e, ao mesmo tempo, exercitar toda a capacidade humana de criação, demonstrando uma reverência pelo natural e a capacidade cultural de transcender as limitações de qualquer modelo. Não por acaso, estas observações convergem com as de Alexander (1977) a respeito da infinita complexidade e variedade de formas que a Natureza pode produzir a partir de padrões simples e combinações.

O conteúdo das obras comentadas aponta para o enraizamento das ações e percepções humanas na Natureza. Embora a humanidade tenha manifestado ao longo de sua história, e especialmente a partir da era industrial, uma tendência a se afastar destas raízes (ou melhor: a tentar se afastar – cognitivamente – delas), de fato este afastamento somente pode ocorrer como uma ilusão (o antropocentrismo que faz com que o Ser Humano se iluda com seus próprios ‘poderes’ racionais e suas manifestações culturais) ou como a negação da própria vida (com todo o artificialismo estéril tão característico da chamada ‘modernidade’), que produz não apenas artefatos ‘mortos’ (como a ‘arquitetura da morte’ de que fala Salíngaros, 2008) mas, ainda pior, espalha seus efeitos nocivos sobre seu entorno vivo (como a poluição material e as influências simbólicas maléficas⁵⁸).

Embora o enraizamento na Natureza signifique a imposição de um conjunto de limitações, também significa a abertura de infinitas sendas potenciais para o desenvolvimento das capacidades criativas humanas. De fato, as limitações são apenas aparentes, uma vez que a própria capacidade cognitiva humana é criada e desenvolvida dentro do mesmo quadro de referências, de modo que sequer seria possível conceber qualquer elemento de cognição ou imaginação que ultrapassasse os limites de sua própria matriz generativa. Assim, a única maneira de criar elementos culturais que não signifiquem a auto-aniquilação da vida é dentro dos padrões da Natureza –

⁵⁸ ‘[...] a bad building can ruin a block; it can even ruin a neighborhood. If enough such buildings accumulate, they can help bring about the ruin of an entire city.’ SALINGAROS, 2008, p. 22.

limitação e potencialidade são as duas faces complementares da inserção da vida.

Em seguida veremos algumas obras complementares que auxiliarão a estabelecer uma visão de conjunto.

2.5.2.5 As três Ecologias.

Neste breve ensaio, Guattari (1990) aponta para a necessidade da ampliação da concepção de Ecologia, superando a limitação de uma visão exclusivamente material para abranger também os aspectos sociais e mentais (ou ‘do imaginário’) das relações entre os seres e os ambientes.

Embora o autor não desenvolva o tema de como seria uma Ecologia mental, sua proposição tem uma força específica, porque reconhece que as perspectivas exclusivamente materiais, embora importantes, não podem dar conta das necessidades humanas em relação ao ambiente; assim, torna-se necessário um aprofundamento na compreensão dos fatores ‘mentais’ – que este estudo classifica como ‘simbólicos’, pois consideramos mais adequado um afastamento das visões psicologistas e o emprego da perspectiva bourdieusiana que relaciona o mental, o social e o histórico, com suas respectivas economias (no sentido lato), e processos.

Portanto, é no cruzamento entre a obra de Bourdieu e o ensaio de Guattari que podemos encontrar a idéia geradora do conceito de uma Ecologia do Ambiente Simbólico, da qual deriva a proposição de uma Sustentabilidade Simbólica.

2.5.2.6 A Arquitetura da Felicidade.

Será importante analisar de que maneira a Arquitetura tem sido compreendida por outras áreas, para poder estabelecer em que medida noções e conceitos mais amplos ou abstratos podem ser aplicados aos casos específicos aos quais se dedica a pesquisa (a arquitetura como componente básico do artefato Cidade).

A obra de Botton (2007) pode ser um bom indicador. Embora, sob critérios internos ao campo da Arquitetura, o autor trate de aspectos intangíveis

e pouco práticos, de fato o que ele revela de mais importante é que determinadas noções (como a de ‘felicidade’), por mais que não possam ser empregadas ‘cientificamente’ (ao menos pelos critérios atuais da ciência), não deixam de ser pertinentes para a compreensão dos fenômenos. Uma arquitetura (e, por extensão, a cidade) pode ser bela, simpática, agradável, aconchegante, acolhedora; ou exatamente o contrário disso tudo.

De fato, até a ruptura modernista, todas estas noções estavam presentes (de maneira, no mais das vezes, implícita) na concepção de prédios, espaços abertos, cidades. Dos arquitetos era esperado um domínio tal de seu ofício que se manifestasse inequivocamente em suas realizações; este domínio era, na maior parte das vezes, ‘intuitivo’ (ou seja, incutido na formação do *habitus*), já que não fazia parte da formação intelectual dos arquitetos um desenvolvimento teórico profundo a respeito das regras racionais que regulam o ofício do arquiteto⁵⁹ – daí a aproximação, relativamente inexata, entre o Campo da Arquitetura e o das ‘Artes’ (STEVENS, 2003).

Os modernistas, por sua vez, não apenas não acrescentaram racionalidade aos discursos como, em muitos casos, acrescentaram doses ainda maiores de imprecisão às noções empregadas, de modo a disfarçar, sob uma aparência de cientificidade, a absoluta discrepância entre os produtos arquitetônicos e urbanísticos e os discursos elaborados a respeito, tanto nas justificações prévias quanto nas manifestações críticas e históricas (ou pseudo-históricas).

Para a tese, o mais importante do trabalho de Botton é colocar em circulação, de maneira academicamente legitimada, as velhas noções, que sempre fizeram parte das considerações do senso comum. Embora, na prática, continue sendo muito difícil determinar o que pode ser uma ‘boa’ arquitetura (para não falar da ‘felicidade’), não resta dúvida de que este tipo de questionamento faz parte do conjunto de questões legítimas a serem empregadas na avaliação dos produtos do Campo da Arquitetura e Urbanismo. Se a Ciência não pode resolver estes enigmas, é apenas porque ela não alcançou um estágio de desenvolvimento que a permita abranger estas questões, ao menos com os métodos e paradigmas vigentes.

⁵⁹ Tratados como os de Vitruvius e Palladio, embora dotados de grande valor por suas proposições, são notáveis pela imprecisão dos termos e generalidade das noções.

2.5.2.7 A obra de Ulrich.

Existe um processo de projeção chamado *Evidence-based desing* (EBD), cuja existência se popularizou a partir de uma obra fundamental de Ulrich (1984), na qual o autor demonstra, a partir de evidências, que a exposição, de pacientes em tratamento, a diferentes vistas a partir de uma janela (no caso, a visão de uma vegetação ou de uma parede de tijolos) resultava em diferentes processos de recuperação – mais rápidos ou mais eficazes no caso da vista da vegetação, o contrário para a vista da parede. Ulrich (1979) já trabalhava com estas questões antes do famoso artigo, demonstrando o quanto o bem-estar das pessoas é influenciado pelas paisagens às quais aquelas estão expostas.

Embora permaneça a dificuldade em estabelecer o significado preciso de ‘bem-estar’ na esfera epistemológica, o fato de Ulrich trabalhar com ambientes hospitalares ou de tratamento relega estas dificuldades a uma esfera de relativa desimportância, já que elas são superadas pela constatação empírica de diferenças mensuráveis e consistentes nos índices de recuperação dos pacientes.

Desta forma, todo um campo de estudos se desenvolveu (ULRICH, 2006; ULRICH *et. al.*, 2010; ULRICH & SERENE PERKINS, 2017; PARSONS, 1991; PARSONS, ULRICH and TASSINARY, 1994; MALEMBBAUN, KEEFE, WILLIAMS, ULRICH e SOMERS, 2008; EISEN *et. alli.*, 2008) e se consolidou nesta área, centrado na análise de ambientes e na proposição de métodos de projeção voltados a proporcionar os melhores (em termos de resultado para os pacientes) edifícios hospitalares ou correlatos.

Os métodos de investigação nesta área se tornaram cada vez mais sofisticados, assim como os objetos de pesquisa, muito além das vistas de uma janela. O mais importante para esta pesquisa, no entanto, é o fato de que não resta a menor dúvida de que diferentes configurações espaciais (desde a cor das paredes e a forma dos ambientes até a presença de vegetação) significam diferentes reações (frequentemente inconscientes) das pessoas a estas características, e que por sua vez resultam em diferentes estados de bem (ou mau) estar.

Fora de ambientes hospitalares ou ligados diretamente à saúde das pessoas, porém, não é simples obter dados quantitativos a respeito das reações das pessoas àqueles. Constatada a relação, no entanto, basta um afastamento das (comprovadamente falsas) categorias interpretativas impostas pela hegemonia modernista (segundo as quais um ‘bom’ ambiente seria aquele projetado segundo os princípios da funcionalidade, ou que represente o ‘zeitgeist’ de nossa época, ou outras alegações do gênero) para que se torne claro que algumas ‘formas arquitetônicas ou urbanas’ são adequadas para os propósitos humanos (basicamente, aquelas anteriores à ruptura modernista – ver também SALINGAROS, 2008), enquanto outras devem ser evitadas, sob pena de haver uma deterioração das condições físicas e psíquicas dos usuários.

2.6 Princípios interpretativos para uma Arqueologia do tempo presente.

Antes de prosseguir será necessário aclarar mais alguns aspectos do pensamento geral que embasa esta pesquisa.

A intenção é proporcionar uma leitura válida, uma interpretação da Arquitetura, dos ambientes urbanos e do Patrimônio que possa ser utilizada, ao menos parcialmente, por aqueles que estejam envolvidos com a Gestão do Patrimônio construído urbano. Se, em alguns momentos, será realizada uma leitura ‘alternativa’ da arquitetura contemporânea, é bom esclarecer que esta perspectiva somente é alternativa em relação aos padrões estabelecidos como dominantes no Campo; os autores de referência corroboram a interpretação da tese, ao menos na medida em que se pode compor um quadro de referência complexo que se utiliza livremente dos pensamentos daqueles, não necessariamente da maneira com a qual os próprios autores os propunham.

Considerando que o que se vai realizar é uma interpretação que não se pretende como a única válida, nem como definitiva, mas que pretende proporcionar um avanço no conhecimento, no mínimo por oferecer uma leitura válida que possibilite uma visão a respeito de aspectos da realidade que outras leituras não foram capazes de oferecer, o que se fará a seguir equivale ao que,

no jargão da Análise do Discurso (MAINGUENEAU, 2015; ORLANDI, 1990), representa estabelecer o 'lugar de onde se fala'⁶⁰.

Isto é especialmente importante no caso desta tese porque a perspectiva adotada não é das mais convencionais, considerando o estado atual dos Campos envolvidos. Algumas, se não todas, das posições aqui assumidas estão longe de constituir um consenso. De fato, a discussão aprofundada de alguns destes pressupostos poderia, por si só, constituir-se como uma tese em separado. O aprofundamento poderá acontecer através de pesquisas em outras fontes, ou do avançar algumas das sendas investigativas aqui esboçadas (mesma aquelas que podem estar além da percepção e da compreensão do próprio autor), ou que apenas permanecem como horizontes inexplorados.

Não é coincidência que as observações e conclusões da tese coincidam quase integralmente com as de Nikos Salingaros. No entanto, podemos apontar pelo menos dois pontos nos quais os trabalhos se diferenciam: primeiro, a perspectiva de Salingaros é mais racionalista, centrada em encontrar fundamentos racionais (matemáticos, ao menos em parte) para a compreensão e o projeto de estruturas arquitetônicas e urbanísticas, ao passo que nos concentramos em uma perspectiva mais emocional, intuitiva – a nosso ver, uma perspectiva mais propriamente pertencente à tradição dos Arquitetos.

Explicando melhor: a Natureza e suas formas não são constituídas a partir de fórmulas ou equações matemáticas, ou seja, não existiram equações matemáticas antes das coisas, e sim o contrário, as equações foram encontradas ao se estudar a Natureza. Desta forma, as sementes do girassol não são distribuídas segundo a seqüência de Fibonacci, esta seqüência corresponde e descreve a distribuição das sementes (entre inúmeros outros

⁶⁰ Esta referência à Análise do Discurso é meramente relacional, uma vez que não aplicamos aqui as técnicas interpretativas propostas por esta corrente de pensamento; no entanto, consideramos importante posicionar nossa pesquisa no universo das opções teóricas disponíveis. Vale lembrar da advertência de Bourdieu: *'It can only be an unjustifiable abstraction [...] to seek the source of the understanding of cultural production in these productions themselves, taken in isolation and divorced from the conditions of their production and utilization, as would be the wish of discourse analysis.'* (BOURDIEU, 1988, p. xvii, grifo nosso). O que buscamos é precisamente analisar as produções arquitetônicas em conjunto, considerando suas condições de produção e utilização. Apesar disso tudo, nos parece pertinente a proposição de que é importante definir a posição relativa de um discurso na 'topografia do ambiente discursivo' (outra expressão da Análise do Discurso).

fenômenos naturais – HERSEY, 1999). Estas equações são as aproximações, realizadas pelo racional, que tentam representar, da maneira mais completa e fiel possível, aquilo que se encontra na natureza. O racional, pela sua própria natureza limitada e limitadora, é insuficiente para dar conta de todos os fenômenos, uma vez que o mundo é constituído por fenômenos sub-rationais e supra-rationais, sendo os fenômenos compreensíveis/apreensíveis pelo racional apenas uma parte dos fenômenos todos, ou uma faceta destes.

Da mesma forma, pode-se imaginar como possível uma ciência que alcance um grau de sofisticação que permita descrever apropriadamente todos os fenômenos naturais, mas seria equivocado afirmar que os fenômenos naturais se desenvolvam segundo as proposições científicas que os descrevem, pois estas últimas só existem após os fenômenos, e em função destes. O que não significa que as equações, ou a ciência, não estejam corretas, apenas que os fenômenos lhes são independentes e as precedem. Não é necessário, para que os fenômenos naturais ocorram, que alguma equação ou cálculo seja realizado antes; nem consideramos a necessidade de alguém ou algo que execute estes cálculos. A Natureza se desenvolve segundo forças que podem, quando muito, ser expressas através de equações, e só. De onde provêm estas forças, e como elas são controladas e postas em ação, são temas para a Metafísica, com a qual não temos a pretensão de lidar. Mas a aceitação de uma perspectiva não-metafísica não significa inverter os papéis e colocar a limitada razão humana como princípio dos eventos, ou indispensável para que estes ocorram.

Por estas razões, a Ecologia do Ambiente Simbólico pode ser compreendida como uma descrição de fenômenos que ultrapassam o âmbito da mera racionalidade, o que não quer dizer que sejam incompreensíveis, nem irracionais. A compreensão humana não provém apenas daquilo que é captado e elaborado pelo racional. De fato, grande parte da vida psíquica humana ocorre fora (Abaixo? Acima?) dos limites da Razão; esta, com a força que obteve ao longo de séculos de super-valorização, e devido às suas próprias características inerentes, tende a obscurecer as dimensões da realidade que a superam em abrangência ou alcance, impondo uma espécie de cegueira (mais apropriado seria dizer uma percepção seletiva – FRIEDRICH, 2012) que faz

com que os seres humanos tendam a crer naquilo que a razão processa e confundir esta compreensão, mediada, com a própria realidade.

Assim, a perspectiva da tese nada tem de incompatível com a de Salingaros, apenas possibilita um olhar que tende a encarar os fenômenos de uma maneira que pode complementar aquela, acrescentando-lhe nuances menos racionais. Enquanto uma perspectiva mais racionalista permite abordagens mais práticas, pretende-se aqui fornecer meios de compreensão a respeito das bases epistemológicas dos fenômenos, cuja discussão possa não apenas alimentar, mas também corrigir os rumos das visões racionais, na medida em que possa apontar seus desvios fundamentais, que a própria razão, isoladamente, não tem condições de perceber.

Em segundo lugar, Salingaros (2008) entende que o período da arquitetura moderna terminou, sucedido pelo desconstrutivismo ou outras tendências pós-modernistas, ao passo que a pesquisa demonstra que o modernismo (em suas variantes) continua como o estilo comercialmente dominante no Campo. Uma das possíveis contribuições desta pesquisa é precisamente identificar e analisar esta continuidade da arquitetura moderna que, ao incorporar as suas próprias contradições, transmutando-se e renovando-se nos detalhes⁶¹, pode continuar sempre igual no essencial (identificar este essencial sendo um dos aspectos da pesquisa).

⁶¹ A capacidade de incorporar e transmutar as próprias contradições sempre foi, aliás, uma das características da arquitetura moderna; várias nuances estilísticas puderam ser abrigadas sob o rótulo, mesmo quando mutuamente contraditórias, o que não impede de serem reconhecidas como manifestações do estilo. Até mesmo características que não fazem parte do ideário modernista foram utilizadas discursivamente (não arquitetonicamente) para acomodar as contradições e, ao mesmo tempo, criar uma confusão conceitual que dificulta a compreensão aprofundada dos fenômenos. É o caso da chamada corrente modernista 'orgânica', supostamente uma alternativa à chamada corrente 'racionalista'; é evidente que uma observação atenta revela a distância enorme que separa o dito 'modernismo organicista' de qualquer manifestação verdadeiramente orgânica. No entanto, as diferenças (reais) de abordagem em relação aos chamados 'racionalistas' ou aos 'brutalistas' foram instrumentalizadas por alguns teóricos e críticos apologistas do modernismo para 'incorporar' a temática orgânica/organicista e sujeitá-la aos princípios modernista *de facto*, com o objetivo de neutralizar um verdadeiro pensamento organicista e elidir as reflexões a respeito. Um exemplo típico de violência simbólica (BOURDIEU, 2001, p. 218; 2007, p. 176), restringindo e formatando as formas de pensamento segundo propósitos de dominação, para a qual muito contribuiu Zevi (1945). O intelectual italiano realizou um intenso trabalho para submeter a idéia de 'orgânico' aos cânones modernistas, inclusive forçando retoricamente a inclusão de Frank Lloyd Wright no rol dos modernistas, algo repudiado pelo próprio arquiteto americano (WOLFE, 1990), cuja obra, independentemente da crítica modernista, demonstra claramente a excelência de Wright como arquiteto. É possível que a capacidade intelectual de Zevi para elaborar este tipo de discurso, ao mesmo tempo justificador do modernismo e eivado da violência simbólica que visa

Assim, todas as coincidências analíticas ou interpretativas entre esta pesquisa e a obra de Salingaros que não estejam explicitadas não devem ser entendidas como algum tipo de apropriação indevida das idéias daquele autor (ao qual explicitamos aqui a dívida intelectual), mas apenas como desenvolvimentos similares motivados pela coincidência de premissas e de perspectiva; esta pesquisa não tem a pretensão de ser descobridora ou criadora, mas apenas organizadora das informações disponíveis (nos livros e nos ambientes), às quais se buscou dar uma forma coerente e uma interpretação válida que possa ser útil para o desenvolvimento de novas maneiras de entender e gerir o Patrimônio da Arquitetura e Urbanismo.

Além disso, pode-se considerar também como importante a contribuição quando é proposto o desenvolvimento do conceito de Sustentabilidade Simbólica, porque com ele se torna possível conciliar a compreensão a respeito das formas urbanas (no que concerne às influências sobre a qualidade de vida dos usuários dos ambientes) com o pensamento ecológico, servindo à Gestão do Patrimônio Histórico edificado urbano.

Em seguida, são explicitados alguns temas que podem ser considerados como fundamentos para as interpretações realizadas na tese.

O progresso científico pode consistir, em certos casos, em determinar os pressupostos e as petições de princípio introduzidos implicitamente pelos trabalhos irrepreensíveis, porque irrefletidos, da “ciência normal” e em propor programas para procurar resolver as questões que a investigação ordinária considera resolvidas, simplesmente na falta de as colocar. BOURDIEU, 1996, p. 269.

2.6.1 Fundamentos gerais

A primeira questão diz respeito à posição anti-positivista. A rigor, o Positivismo foi uma corrente filosófica importante no séc. XIX, mas sua influência ainda hoje se faz sentir, embora muitas vezes de maneira sub-reptícia, em vários aspectos da vida cultural, especialmente nas ciências (BOURDIEU, 2004). Cabe aqui ressaltar o lugar central que a obra de Bourdieu

submeter as possíveis idéias concorrentes aos seus próprios princípios interpretativos, tenha contribuído para seu prestígio intelectual e o alcance de posições centrais no Campo já no início de sua carreira, que coincidiu com a ascensão do modernismo à posição dominante, logo após a Segunda Guerra Mundial (WOLFE, *op. cit.*).

ocupa na construção desta tese, entre outros fatores, pela explicitação de uma posição anti-positivista no fazer científico, adotada também pela pesquisa.

Apenas quando se assume esta posição anti-positivista se torna possível realizar as análises e interpretações propostas, uma vez que, entre outras coisas, a noção de 'prova' fica previamente descartada, restando em seu lugar a proposição de uma perspectiva interpretativa que pretende ser verossímil e heurísticamente frutífera, de modo que, uma vez aceita (no todo ou em parte), possa fazer parte dos conhecimentos legítimos do Campo.

Um dos aspectos mais marcantes da influência positivista tem sido a noção, em geral implícita, de que a História tem uma 'direção', que caminhamos rumo a um 'progresso', cada vez 'melhor', num fluxo inexorável rumo a um futuro de realizações cada vez mais completas, mais adequadas, etc. De fato, a própria teoria evolutiva de matiz Darwiniana traz as marcas da influência positivista, imaginando que há apenas uma direção histórica para os processos de transformação dos seres ('evolução'), e desconsiderando outras possibilidades (como, por exemplo, a involução, que consta dos conhecimentos milenares da cultura indiana). Esta posição acarreta uma cegueira parcial, uma vez que impede que se olhe para o passado como uma fonte de informações que pode conter elementos, digamos, 'melhores' que os do presente. É tão marcada esta cegueira que muitos artifícios ideológico-discursivos são empregados na tentativa de desqualificar quem dela não compartilha, entre os quais as pechas de 'passadista', 'retrógrado', 'saudosista' e coisas do gênero.

No entanto, as condições atuais do mundo e do conhecimento permitem avançar em direção contrária, especialmente porque a crise ambiental global veio demonstrar que os paradigmas do 'progresso' eram, no mínimo, falhos, e que a insistência na aplicação do modelo de progresso e evolução unidirecional pode trazer consequências desastrosas.

Por isso, é importante olhar para o passado como uma fonte de conhecimentos válidos e que podem conter elementos mais adequados para a interpretação do mundo do que aqueles que se tornaram o cânone ao longo dos últimos dois séculos. Neste sentido, a tese compartilha da afirmação de Sitte:

É fundamental o estudo das obras da Antiguidade, substituindo a tradição artística perdida pelo reconhecimento teórico dos princípios responsáveis pelo efeito preciso de seus conjuntos urbanos. (SITTE, 1992, p. 130)

De maneira ainda mais explícita, e adiantando um pouco aquilo que tem resultado da pesquisa, fica claro que a situação atual da Arquitetura e do Urbanismo é de intensa decadência, com a gradual destruição do meio-ambiente planetário tendo um paralelo na degradação da qualidade dos ambientes construídos, por conta (entre outras coisas) das escolhas estéticas feitas.

Embora Sitte tivesse um outro ponto de visão (uma vez que não se defrontou com as terríveis consequências da aplicação dos ideais pseudo-rationais do Modernismo), suas palavras sevem muito bem para descrever a situação atual:

Apenas em nosso século matemático é que os conjuntos urbanos e a expansão das cidades se tornaram uma questão quase puramente técnica, e assim parece importante lembrar que, com isso, apenas um aspecto do problema é solucionado, enquanto o outro, o artístico, deveria ter, no mínimo, a mesma importância. (SITTE, 1992, p. 15)

Esta citação nos encaminha para a apresentação de outro pressuposto: aquele que diz respeito à noção de 'arte'. A tese não compartilha neste ponto da visão de Sitte, comum à maioria das pessoas de seu tempo e ainda hoje bastante influente. Segundo esta visão, a Arte seria uma atividade privilegiada, para a qual determinadas pessoas (os 'artistas') teriam ou uma pré-disposição inata ou a manifestação de determinadas características que as tornariam dotadas de uma sensibilidade superior, bem como a capacidade de produzir as obras de arte, nascendo daí o mito do 'gênio criador'.

Deixando-se impingir este objeto pré-construído que vem a ser o artista individual, ou então, com outros disfarces, a obra singular, a tradição positivista permanece filiada no essencial à ideologia romântica do gênio criador como individualidade única e insubstituível. (BOURDIEU, 2007, p. 183)

O produto do artista seria dotado de características semelhantes, e o não reconhecimento delas implicaria numa 'falta', seja de sensibilidade ou de conhecimento. Às outras pessoas, desprovidas do talento, restaria desfrutar das obras de arte segundo os critérios impostos pelo artista, ou apenas ignorá-las.

Isto não significa, no entanto, que não serão aqui utilizados os conceitos de arte, artista e obra de arte. De fato, existem tanto a obra quanto seu autor, mas estes são definidos pela sua inserção (relativa) no Campo Artístico, de modo que a legitimação (de fato, sua própria existência enquanto obra/artista) depende totalmente desta inserção. Esta acepção descarta, portanto, uma série de pressupostos dependentes da visão de matiz positivista, sem, no entanto, deixar de reconhecer a especificidade do fenômeno artístico, estudando-o de acordo com as noções de Habitus (BOURDIEU, 2001, pp. 176-178), Campo (BOURDIEU, 2004, p. 20) e Trajetória (BOURDIEU, 2007b, p. 104). Assim,

A ciência da obra de arte tem então por objeto próprio a relação entre duas estruturas, a estrutura das relações objetivas entre as posições no campo de produção (e entre os produtores que as ocupam) e a estrutura das relações objetivas entre as tomadas de posição no espaço das obras. (BOURDIEU, 1996b, p. 264)

Apesar de Bourdieu não ter tratado especificamente da Arquitetura em seus estudos, Gary Stevens (2003) realiza a aplicação dos conceitos bourdieusianos para analisar o Campo Arquitetônico.

Segundo Stevens,

uma consequência importante do exame da Arquitetura como um campo é a eliminação da noção de que se referir à Arquitetura como uma arte, ciência ou profissão tenha alguma utilidade (STEVENS, 2003, p. 100).

Assim, a pesquisa entende a Arquitetura como um campo dentro do qual se desenrolam disputas conceituais e materiais que visam estabelecer o controle e a hegemonia sobre a produção, distribuição e legitimação das manifestações arquitetônicas, tendo em vista a perpetuação, por parte dos dominantes, do *status quo* (reprodução) (FAZION, 2010, p. 21).

A Arquitetura compartilha com as 'artes', além do domínio estético, a característica de sua história pressupor os juízos de valor, em sintonia com a proposta de Gombrich de que não existe história da arte sem juízo de valor (GOMBRICH, 1995). Também Bourdieu (2004) alerta para o fato de que há os juízos de valor 'oficiais', legitimados pelas instituições e/ou imposto pela violência simbólica, que passa a constituir a doxa, o que os isenta de questionamentos e faz com que passem despercebidos: '*quem é legítimo para*

julgar e quem será juiz da legitimidade dos juízes [?] (BOURDIEU, 2004, pp. 62-63); e ainda:

a experiência primordial do mundo social é a da doxa, adesão às relações de ordem que - por serem o fundamento inseparável tanto do mundo real quanto do mundo pensado - são aceitas como evidentes. (BOURDIEU, 2007b, p. 438)

É preciso manter a atenção, no entanto, para não construir um trabalho científico apenas pretendendo negar a doxa, ou tentando impor uma nova *doxa* através da violência simbólica. Veja-se o que diz Bourdieu a respeito:

Como o campo artístico, cada universo erudito possui sua doxa específica, conjunto de pressupostos inseparavelmente cognitivos e avaliativos cuja aceitação é inerente à própria pertinência. Paradoxalmente, as grandes oposições taxativas acabam unindo os mesmos que se opõem através delas, visto que é preciso concordar em admiti-las para que se esteja apto a contrapor-se a seu propósito, ou, valendo-se de sua mediação, de produzir então tomadas de posição imediatamente reconhecidas como pertinentes e sensatas mesmo por parte daqueles aos quais elas se opõem e que por sua vez se lhes opõem. Esses pares de oposições específicas [...] delimitam, inclusive em política, o espaço legítimo de discussão, excluindo como absurdo, eclético ou simplesmente impensável, qualquer tentativa de produzir uma posição não prevista (quer se trate da intrusão absurda ou deslocada do "ingênuo", do "amador" ou do autodidata, ou da grande inovação subversiva do heresiarca, religioso, artístico ou mesmo científico). (BOURDIEU, 2001, p. 122)

Esta tese não pretende estabelecer uma posição revolucionária ou heresiárquica; pretende se inserir no campo da Arquitetura e da Gestão Urbana do Patrimônio resgatando valores que foram abandonados através de uma ação de violência simbólica (como veremos adiante), tratando estes próprios valores e conceitos como Patrimônio - intelectual e cognitivo - aos quais se pode recorrer para avançar na compreensão dos fenômenos atuais.

Desta forma, baseia-se no pressuposto de que os juízos de valor estão presentes em toda escolha, consciente ou não, sendo que os efeitos dos últimos são severamente influenciados pelo fato de permanecerem inconscientes (doxa) e, conseqüentemente, escaparem dos questionamentos racionais.

Propõe-se o resgate da utilização (usual até pelo menos o início do século XX, e ainda presente na cognição espontânea), de juízos valorativos bastante específicos. Do que trata a dimensão estética senão da distinção entre o belo e o feio? Portanto, a escolha das obras (arquitetônicas e outras) está centrada na constatação da dicotomia 'melhor/pior', ou ainda

'certo/errado', que não são outra coisa que a manifestação em outros níveis da dicotomia 'belo/feio', estando um ou todos estes atributos em questão durante toda a pesquisa. No entanto, são buscadas suas justificativas não no gosto (pessoal ou instituído) (BOURDIEU, 2010), mas na procura de elementos culturais que sirvam de indicativos da presença de determinados fatores (GINZBURG, 2009).

Neste ponto é importante a discussão de um outro pressuposto, aquele que diz respeito à Cultura e às diferenças culturais. Como dissemos, não faria sentido estabelecer os juízos de valor com base no gosto pessoal ou de grupo, pois a validade das interpretações seria limitada, na melhor das hipóteses. Por outro lado, não se pode negar que existem diferenças (valorativas e outras) entre as diversas culturas, tanto sincrônica quanto diacronicamente. Aqui, portanto, o risco seria assumir o padrão cultural do pesquisador (podendo ser ou não o dominante) como medida valorativa. Consideremos a seguir, então, a questão da Cultura.

Há uma interpretação antropológica que coloca a Cultura como oposta à Natureza, sendo este produto exclusivamente humano um diferencial (com um sentido valorativo que o coloca como superior) em relação a todos os outros seres. Esta posição antropocêntrica é, evidentemente, destituída de qualquer comprovação científica (e mesmo racional), mas sua potência simbólica (uma vez que muitos seres humanos compartilham da crença de sua superioridade enquanto espécie) permanece, no mínimo, como uma influência sub-reptícia para todo um sistema valorativo em relação, por exemplo, mas não apenas, ao trato com a Natureza e os demais seres.

Se até meados do século XX era relativamente fácil (quando não inquestionável) manter tal posição intelectual, na medida em que o chamado 'progresso tecnológico' e as transformações físicas e sociais em todo o mundo faziam parecer crível (a muitos) um 'futuro melhor' baseado nestes fatores, à medida que foram sendo sentidos e conhecidos os catastróficos efeitos advindos desta postura a mesma tornou-se intelectualmente insustentável.

Como já propunha Vigotski, (apud FRIEDRICH, 2012), o ser humano é um fruto da Natureza, não podendo seu complexo sistema cognitivo, do qual deriva nossa capacidade de produzir 'cultura', ser considerado como oposto àquela, de modo que a própria Cultura se constitui em produto da Natureza;

isso não quer dizer que alguns dos produtos culturais finais (no nível dos artefatos) devam necessariamente ser considerados como tal (é necessário o reconhecimento da artificialidade de alguns artefatos), ou ao menos reconhecidos como portadores de características deletérias em relação à Natureza.

Neste sentido, Arquitetura e Cidade se constituem como subprodutos da Natureza, mediados pela Cultura. Esta relação de filiação permite que compartilhem de interpretações como, por exemplo, as de HERSEY (1999).

Retornando às diferenças culturais, embora reconhecendo sua existência e importância, não serão estas a definir o foco da pesquisa, mas, ao invés, aquilo de que se pode considerar, sob um viés antropológico, como o Universal. Com isto se quer dizer que algumas características humanas (o ciclo circadiano é freqüentemente citado como uma das mais evidentes) são comuns a todos os seres da espécie. Em razão destas características comuns, é possível identificar comportamentos e reações trans-culturais; de fato, é isto que permite que, por exemplo, um cidadão do chamado 'ocidente' (aqui esta noção aparece apenas como uma simplificação; usado acriticamente, é um etnocentrismo - SAID, 2007) não apenas apreciar, mas também compreender as motivações estéticas e filosóficas envolvidas na construção de um 'jardim japonês', assim como um japonês (ou um árabe, etc.) pode apreciar e compreender as motivações que geraram as formas simbólicas presentes na construção de Veneza. Sobre este fundo comum se baseiam todas as apropriações e influências trans-culturais.

No entanto, é importante lembrar que, mesmo sendo um conjunto de características comum a todos, o Universal não deixa de sofrer as influências histórico-sociais do meio no qual estiver inserido. Ou, em outras palavras: as forças sociais dominantes atuam, através da violência simbólica, para controlar o acesso aos meios de expressão do Universal. Assim,

La mayoría de las obras humanas que estamos acostumbrados a tratar como universales – la ley, la ciencia, las bellas artes, la ética, la religión, etc. - no puede ser disociada del punto de vista académico y de las condiciones sociales y económicas que las hicieran posibles. (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 134)

Por esta razão, uma das objetivações da pesquisa será a procura de elementos ('sinais') que permitam a percepção das características invariantes

presentes em cidades ou em comportamentos observados, de modo a dissociar, o quanto possível, características universais daquelas determinadas pela ação das forças sociais dominantes. Isto é ainda mais importante na medida em que se trabalha com elementos estéticos, uma vez que

la universalidad de los estetas es producto del privilegio: tienen el monopolio del universal. Y se trata de luchar por universalizar el acceso al universal. (BOURDIEU, 2010, p. 251)

Além disso, é preciso estar consciente de que

[...] há obstáculos sociais à instauração da comunicação racional que é a condição do progresso da razão e do universal. (BOURDIEU, 2004, p. 67)

Sem dúvida esta tese não deixará de enfrentar alguns destes obstáculos, o que leva a outro ponto paradigmático importante: o que diz respeito à Razão. Em nossa sociedade, a Razão se constitui em um mito que é instrumentalizado de variadas formas pelas parcelas dominantes para o exercício da violência simbólica:

Existem condições históricas para a emergência da razão. E toda representação, tenha ou não pretensão científica, fundada no esquecimento ou no ocultamento deliberado de tais condições, tende a legitimar o mais injustificável dos monopólios, qual seja o monopólio do universal. (BOURDIEU, 2001, p. 86)

Por essa razão, não será adotada a Razão como um princípio fundador da pesquisa. Seguindo Bourdieu:

Pode-se, é claro, adotar logo de início a razão universal. Mas creio que vale mais colocá-la em jogo também, aceitar decididamente que a razão seja um produto histórico cuja existência e persistência são produtos de um tipo determinado de condições históricas [...]. (BOURDIEU, 2004, p. 45)

E isso porque

[...] a razão encerra a virtualidade de um abuso de poder [...] capaz de infundir aos conteúdos mais arbitrários a roupagem da universalidade mais irresistível. (BOURDIEU, 2001, p. 96)

No entanto, seria um erro imaginar que este posicionamento implica em algum tipo de 'irracionalismo' (igualmente mítico), em alguma filiação a uma ideologia primitivista ou espontaneísta, ou qualquer outra idéia pré-concebida que se possa fazer a respeito da retirada da Razão do pedestal no qual tem sido colocada por parte da ciência contemporânea. Como nos lembra Bourdieu,

Pascal nos alerta contra “dois excessos: excluir a razão, admitir tão somente a razão”. (BOURDIEU, 2001, p. 89)

O que se propõe, coerentemente com a postura bourdieusiana adotada, é o uso da razão de maneira limitada e controlada, colocada em contraponto com outros elementos (cognitivos e intelectuais), objetivada em suas aplicações e implicações e, especialmente, confrontada com as relações do campo, uma vez que

longe de conduzir [...] a um relativismo que não dá razão a nenhum dos concorrentes à verdade, a construção do campo permite estabelecer a verdade das diferentes posições e os limites de validade das diferentes tomadas de posição. (BOURDIEU, 2004, p. 45)

Isso sem perder de vista que

[...] a ciência que pretende propor os critérios mais bem alicerçados na realidade não deve esquecer que se limita a registrar um estado da luta das classificações, quer dizer, um estado da relação de forças materiais ou simbólicas entre os que têm interesse num ou noutro modo de classificação [...] (BOURDIEU, 1989, p. 115)

Para dar conta deste desafio, um dos procedimentos mais importantes será a inserção física/cognitiva nos ambientes pesquisados, tentando captar os 'sinais' pertinentes e excluindo, tanto quanto possível, ou ao menos objetivando, a presença dos elementos culturais pré-estabelecidos na valoração deste ambientes. Por hora, basta lembrar que

O corpo está no mundo social, mas o mundo social está no corpo (sob forma de hexis e de eidos). As próprias estruturas do mundo estão presentes nas estruturas (ou melhor, nos esquemas cognitivos) que os agentes empregam para compreendê-lo. [...] A relação dóxica com o mundo natal é uma relação de pertencimento e de posse na qual o corpo possuído pela história se apropria de maneira imediata das coisas habitadas pela mesma história. (BOURDIEU, 2001, p. 185)

Esta postura é coerente com a proposta interpretativa global, uma vez que

É ao se proporcionar os meios científicos de tomar como objeto seu ponto de vista ingênuo sobre o objeto que o sujeito científico opera verdadeiramente o corte com o sujeito empírico e, ao mesmo tempo, com os outros agentes que, profissionais ou profanos, permanecem encerrados em um ponto de vista que ignoram como tal. (BOURDIEU, 1996, p. 236).

É uma postura eivada de riscos, pois se reconhece que

[...] se por vezes é tão difícil comunicar os resultados de uma investigação verdadeiramente reflexiva, é que se deve obter de cada leitor que renuncie a ver um “ataque” ou uma “crítica”, no sentido ordinário, no que pretende ser uma análise, que aceite adotar sobre o seu próprio o ponto de vista objetivador que está no princípio da análise e associar-se, especialmente o

submetendo a uma crítica justa sobre a aceitação de suas premissas, ao esforço libertador para objetivar todas as objetivações, em vez de o recusar em seu princípio reduzindo-o a uma tentativa de dar as aparências da universalidade científica a um ponto de vista particular. (BOURDIEU, 1996, p. 236).

Mas há mais: além da recusa em conceder primazia à Razão, um outro fator predominante na ciência contemporânea também não será tido aqui como pertinente: aquele que diz respeito ao Materialismo (em suas diversas vertentes, mas especialmente naquelas derivadas do economicismo como fator social, desta forma pretendendo que o monetário seja o 'capital', quando está devidamente demonstrado - BOURDIEU, 1996, p. 102, p. 121; 2004, p. 24, 27, 39; BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 178) - que existem outros capitais, que, a depender da situação social, podem superar em importância ou significado o capital financeiro). Consideramos inadequado um posicionamento materialista não apenas por razões pessoais, mas especialmente quando tratamos de questões relacionadas à História e à Sociologia (disciplinas cujo objeto é imaterial, mesmo quando se crêem 'materialistas', como se atesta pelos próprios conceitos de História e Sociologia), ao Patrimônio, enfim, a toda uma perspectiva Humanista que só poderia adotar um viés materialista ao custo de ignorar a miríade de fatores presentes na vida humana que excedem este conceito, quanto mais não seja pela simples aceitação dos princípios da Relatividade, da Incerteza Heisenberguiana, etc⁶². Mas vale lembrar que a referência à Teoria da Relatividade não significa dizer que esta tese se pretende dotada de um hiper-cientificismo, nem que recorrerá a argumentos esotéricos em busca de suas

⁶² A Teoria da Relatividade, assim como a Física Quântica, não implicam num relativismo absoluto, como afirmam interpretações superficiais ou mal-intencionadas. Segundo Heisenberg, alguns elementos destas teorias desafiam nosso senso-comum, mas são aplicáveis em escalas muito maiores (o Cosmos, no caso da Teoria da Relatividade) ou menores (os níveis atômico e sub-atômico, no caso da Física Quântica) do que aquela na qual vivemos que, como sabemos, continua condizente com a física newtoniana na maioria dos fenômenos conhecidos. (HEISENBERG, 1974). Heisenberg lembra, porém, que mesmo na escala sub-atômica existem elementos absolutos e de nenhuma forma relativos: '*la energía eterna, propia del electrón*' (idem, p. 25; grifo nosso) e as características dimensionais das partículas atômicas elementares (idem, p. 26) - considerados os aportes energéticos. Vale lembrar ainda que a 'Teoria da Relatividade' (voltada à compreensão dos fenômenos de escala cósmica) se baseia precisamente na existência de uma constante (a velocidade da luz), sem a qual seria impossível a compreensão da relação entre as variáveis; a relatividade se refere a esta relação (não a algum tipo de relativismo). Antes que se estabeleça alguma confusão, os dois níveis de fenômenos (cósmicos e sub-atômicos) também se relacionam.

interpretações; antes, a proposta é mais de recorrer aos sentidos (todos, o quanto for possível - HALL, 1986) e ao 'conhecimento pelo corpo':

Exposto ao mundo, à sensação, ao sentimento, ao sofrimento etc., ou seja, envolvido no mundo, como caução e móvel de disputa no mundo, o corpo (bem) disposto em relação ao mundo está orientado, em igual medida, para o mundo e ao que aí se presta imediatamente a ver, a sentir e a pressentir; ele é capaz de dominá-lo trazendo-lhe uma resposta adaptada, de ter controle sobre ele, de utilizá-lo (e não de decifrá-lo). (BOUDIEU, 2001, p. 174)

A decifração é o trabalho complementar, mediado pela objetivação, que também faz uso da razão, buscando não ser por ela dominada, antes colocando peso e importância nos elementos extra-racionalistas.

2.6.2 Forma Urbana

*Há uma virtude própria na forma.
E a mestria cultural é sempre uma mestria das formas.*
Pierre Bourdieu⁶³

Tratar da forma urbana implica, antes de tudo, em uma escolha de escala de observação. Estando as cidades entre os maiores e mais complexos artefatos humanos, sua observação exige um posicionamento (físico e intelectual) em relação ao artefato que implica em, ao abranger determinados aspectos, ter de deixar alguma característica de lado, ter de se concentrar em alguns elementos ignorando outros.

Para uma visão mais compreensiva, é freqüente que os pesquisadores optem por uma escala de observação ampla, que permita uma visão do 'todo' (ao menos fisicamente) e que busca a construção da imagem mental clássica em relação às cidades: o mapa. No entanto, esta escala de observação e seu produto gráfico relacionado, ao permitirem que se consolide uma imagem mental que 'representa' a cidade, simultaneamente obscurecem nossa compreensão para aspectos fisicamente pequenos, até insignificantes, que, apesar disso, são determinantes para a configuração do caráter peculiar e individual de cada agrupamento humano⁶⁴. Se são tão freqüentes as metáforas

⁶³ 2004, p. 99.

⁶⁴ Podemos observar uma certa negligência em relação às formas arquitetônicas, consideradas como definidoras da forma urbana, em trabalhos como os de ARHEIM (1988), RAPOPORT (1977), LYNCH (2006), LYNCH e HACK (1984), mesmo quando, alegadamente tratem da questão da forma arquitetônica. É como se, para estes autores, não fizesse diferença, na configuração geral da cidade, se seus elementos construídos constituem exemplos de um estilo ou outro. Mesmo CULLEN (1984), cujo trabalho é voltado para uma escala de

biológicas ao se tratar das cidades ('tecido urbano', etc.), é precisamente porque elas apresentam algumas características muito semelhantes às dos seres vivos; uma similaridade é o fato de que, assim como as pessoas, não existem duas cidades iguais: cada uma tem sua 'face', inconfundível e particular.

Estas características peculiares de cada cidade, no entanto, são mais facilmente observáveis de uma determinada escala de observação; enquanto os mapas podem conter – e frequentemente é assim – informações visuais que informam razoavelmente a respeito das peculiaridades de um determinado conjunto urbano (no mais das vezes ligadas à sua inserção geográfica – topografia, rios, etc.), nos informando a respeito da 'forma' geral do agrupamento, esta mesma forma dificilmente – se é que alguma vez – é percebida ou perceptível para o observador comum. É necessário um trabalho específico de levantamento e observação para conseguir chegar ao mapa que, se previamente desconhecido do observador casual, dificilmente poderá ser relacionado por este ao conjunto urbano que aquele busca representar: o mapa é uma (utilíssima) abstração. Quando conhecido e relacionado mentalmente com a cidade representada, no entanto, ele passa a constituir uma importante parte das imagens mentais que o observador tem a respeito daquela, por vezes condicionando-as indelevelmente: a pessoa passa a associar o mapa com a própria cidade (LYNCH, 2006). Mesmo assim, dificilmente se torna possível efetivamente perceber esta imagem abstrata na observação direta e imediata da cidade.

Por outro lado, existe um componente definidor das características da cidade no nível do observador: são os elementos construídos, que tratamos aqui simplesmente como *Arquitetura*. Nesta escala de observação os elementos arquitetônicos constituem como que a 'carne' que compõe o 'organismo' urbano, mas igualmente sua 'pele', onde se concentram os elementos que lhes dão as características 'individuais'. Na escala do observador ('escala humana') podemos distinguir os elementos que constituem

observação muito mais específica e aproximada, negligencia esta questão, pois, em geral, não passa da escala dos detalhes para a dos conjuntos urbanos. É significativo que um autor como Jeanneret-Gris, por exemplo, sempre se preocupasse em estabelecer a forma geral (no nível do 'mapa') e, simultaneamente, a forma dos edifícios e mesmo dos detalhes construtivos, desta forma sendo capaz de estabelecer, de maneira abrangente, a 'forma urbana'.

a 'face'⁶⁵ da cidade. Sem esta 'carne', é importante notar, não existe o artefato, não existe 'cidade'.

Apesar do papel central que a Arquitetura desempenha na configuração do artefato urbano, não é raro encontrar análises sobre o 'urbano' que negligenciam sua presença, ou, mais especificamente, negligenciam o fato de que um mesmo mapa, uma mesma malha de ruas e limites poderia servir de representação a inúmeros tipos diferentes de cidade, com 'faces' tão diferentes quanto podem ser os rostos humanos. O fato é que diferentes constituições arquitetônicas resultarão em diferentes cidades, ainda que estas compartilhem um mesmo tipo de malha viária e forma geral. Podemos observar este fato comparando, por exemplo, cidades que têm malhas ortogonais, em grelha⁶⁶.

Assim, nesta tese empregou-se a escala de observação que permite a apreensão direta da 'forma' da cidade, ou seja, do aspecto da cidade em relação a sua massa construída. Esta observação se estende dos menores detalhes decorativos até edifícios, bairros ou conjuntos de edificações inteiros, dependendo sempre da possibilidade concreta que o observador tenha de apreender a forma, ou as formas, que compõe o observado, a partir de sua própria e imediata capacidade de observação. Devemos notar que o condicionamento à observação não significa a adoção de uma perspectiva puramente paisagística, uma vez que não se trata de uma idealização do visível (a 'paisagem'), mas sim da inter-relação visível – significado – ontologia – ecologia⁶⁷.

Portanto, nesta tese a 'forma urbana' não pode ser entendida dissociada das formas dos elementos construídos que compõe a cidade; desta forma, a não ser em casos muito específicos de homogeneidade formal e estilística, a análise da 'forma urbana' não pretende estabelecer uma única e exclusiva face, nem para a cidade como um todo nem para suas partes. No entanto, a observação das cidades permite perceber que cada conjunto urbano tem uma

⁶⁵ Aqui podemos perceber as limitações das metáforas biológicas aplicadas à cidade – esta não tem, no mais das vezes, uma única 'face', antes apresenta várias facetas, a depender do ponto de observação, do viés interpretativo, das forças histórico-sociais em ação, etc. A 'face' identificada com o todo, quando existe, não pode passar de uma abstração, por mais culturalmente bem distribuída que seja.

⁶⁶ O caso de nova York é emblemático. Na mesma Manhattan definida pela grelha ortogonal de ruas é possível encontrar paisagens urbanas tão diversas como as que distinguem o Harlem, a Park Avenue e Stuyvesant Town, por exemplo.

⁶⁷ O que poderia ser considerado uma definição expandida de 'paisagem'.

forma que lhe representa, uma 'face' individual, que é possível perceber a partir da observação das suas diferentes partes.

Evidentemente, como cada observador terá seus limites específicos e peculiares, a simples observação individual poderia não resultar em experiências compartilhável intersubjetivamente. Mas, assim como outros aspectos das culturas são, efetivamente, compartilhados e se constituem em traços característicos de diferentes povos, etnias, nações, também o compartilhamento cultural possibilita que certos traços das cidades constituam seu 'caráter geral', pelo qual se tornam conhecidas e identificáveis.

São estas as características urbanas que interessam; é nesta escala de observação que se buscam os sinais e as pistas que possibilitarão decifrações da realidade urbana. Isto não significa que outros elementos não serão observados, nem que não se utilizará de mapas, por exemplo; apenas estes elementos serão sempre considerados como auxiliares, complementares à observação direta, para acrescentar camadas de significados, estabelecer nuances e proporcionar elementos de análise que não possam ser observados diretamente.

É importante notar que não interessam os edifícios considerados isoladamente, mas sim a inter-relação entre os edifícios, ainda que apresentadas individualmente; recorrer a outros meios de expressão (como os filmes, por exemplo), poder servir para melhor demonstrar a objetivação participante, mas mesmo assim haveria sérias limitações. A forma da cidade só é apreensível na vivência direta, tamanha é a quantidade de informações (sensoriais, cognitivas, emocionais) que ela contém.

Apenas quando compreendidos em seu papel na formação dos conjuntos urbanos, no entanto, é que os edifícios interessam a esta pesquisa; ainda que as imagens, no nível do observador comum, não possam apresentar os conjuntos urbanos como um todo, é precisamente no resultado da aglomeração das diferentes partes da cidade em um conjunto urbano que se pode abordar a 'forma da cidade' cujos significados simbólicos esta pesquisa se propõe a desvendar. Ainda que partes de uma cidade possam ser estudadas individualmente, e que sob a dominância de um padrão estilístico que possibilita que edificações bastante similares possam ser reproduzidas em diferentes cidades, o conjunto final de cada cidade é único e distinto. Deste

modo, qualquer consideração a respeito das partes deve ser entendida apenas sob a perspectiva da possibilidade material da abordagem, não como um estudo das partes em si. É precisamente na individualidade irrepetível da combinação dos elementos da cidade que esta pesquisa busca encontrar os sinais para a compreensão da sustentabilidade simbólica.

2.6.3 Arquitetura como linguagem.

Devemos estabelecer uma distinção clara entre a utilização da expressão ‘linguagem arquitetônica’ enquanto uma metáfora, no sentido de que o uso de um conjunto de elementos expressivos (no caso da Arquitetura, formas, volumes, superfícies, cores, texturas), empregados de modo a compor um todo cognoscível, pode ser comparado à utilização dos componentes de uma língua (fonemas, palavras, regras gramaticais, sintaxe) para compor sentenças e discursos, e sua utilização enquanto transposição analógica, que subentende que a Arquitetura é, por si mesma, um ‘discurso’.

Diferentemente da construção propriamente lingüística, a Arquitetura não tem entre suas características a transmissão de mensagens específicas, codificadas segundo um padrão compartilhado por uma determinada comunidade, que tanto ‘possui’ uma língua quanto dela deriva (a ‘língua materna’) em termos de identidade e compreensão intersubjetiva. Embora o uso de uma língua comum possa conter um grau de divergência entre a mensagem pretendida pelo emissor e aquela efetivamente captada pelo receptor, é propriedade das línguas a capacidade de conter mensagens efetivamente compreensíveis, podendo chegar a altos níveis de complexidade e precisão a depender das habilidades no manejo das ferramentas lingüísticas por parte daqueles que a utilizam para se comunicar.

Isto não significa que a Arquitetura não contenha ‘mensagens’, ou seja, que sua existência não seja, por si mesma, portadora e transmissora de significados. No entanto, o nível de abstração e abrangência destes significados tanto supera as possibilidades das línguas faladas quanto lhes é inferior. A superação se dá no sentido de que a arquitetura pode conter significados que não apenas não são possíveis de serem expressos com palavras, como também de serem efetivamente compreendidos de maneira

consciente e racional. Por outro lado, a Arquitetura é inferior às línguas faladas no sentido de que a primeira não tem a capacidade de transmitir com precisão e de maneira compartilhável todos – nem mesmo uma ínfima parte – os significados específicos e articuláveis possibilitados pela utilização destas últimas. Por conta disso, constitui-se num erro de interpretação ou num desvio ideológico (no sentido de intencional e interessado) a utilização da expressão ‘linguagem arquitetônica’ para além da metáfora óbvia, como fazem, por exemplo, alguns teóricos do ‘estilo’ desconstrutivista (SALINGAROS, 2008).

Além desta diferença, é importante não confundir a capacidade da Arquitetura de suscitar emoções ou impressões com a de transmitir os significados destas mesmas emoções. Assim, enquanto é possível que um determinado ambiente gere em seus usuários a sensação de conforto, tranquilidade ou bem-estar (ou seus contrários), isto não quer dizer que este mesmo ambiente transmita a ‘idéia’ de conforto, etc. Sentir e compreender racionalmente podem ser – e frequentemente são – totalmente distintos.

Assim, se empregamos nesta tese a expressão ‘linguagem arquitetônica’, é apenas com o sentido metafórico descrito acima, não como uma comparação entre a Arquitetura e as línguas faladas. De todo modo, o uso metafórico não significa que a figura de linguagem seja apenas um adorno retórico; de fato, a transmissão de mensagens (emocionais, não racionais) pela Arquitetura é um dos elementos centrais para a compreensão de nossa idéia de uma Sustentabilidade Simbólica. Esta compreensão está fundamentada na aplicação do mesmo tipo de observação em relação a outros meios de expressão, como, por exemplo, pinturas (BURKE, 2004) e trabalhos gráficos diversos (KRESS e VAN LEEUWEN, 2006), ou na comunicação visual urbana (LYNCH, 2006; LYNCH e HACK, 1984; JACOBS, 1985), incluindo a própria composição material dos ambientes (CULLEN, 1984). Contudo, como já notamos alhures, nenhum dos trabalhos citados avança na compreensão do papel específico das formas arquitetônicas (como as definimos aqui) na comunicação de significados simbólicos (no sentido que empregamos aqui), e esta talvez seja uma contribuição efetiva desta tese.

Ainda sobre a questão do entendimento da Arquitetura como uma linguagem, vale a pena a comparação com outra forma de expressão que

também é uma ‘linguagem’⁶⁸ e que também não contém em si a capacidade de transmitir idéias ou conceitos concretos⁶⁹, embora possa ser portadora e suscitadora de emoções e sentimentos: a Música. A capacidade de transmitir sensações e emoções (abstratos em essência), porém, pode ser considerada como uma característica comum aos dois meios de expressão. Além disso, e mesmo considerando as variadas possibilidades de interpretação, é preciso lembrar que uma infinidade do possível não corresponde a uma infinidade do provável (BOURDIEU, 2007, p. 105); este último, que contém o estreito espectro daquilo que efetivamente se realiza, e que é determinado pelas condições histórico-sociais de existência, não apenas é percebido e buscado pelas pessoas, mas, por não ser infinito, também possibilita o entendimento pessoal sobre o mundo (incorporado como *habitus*) e funda a possibilidade de compreensão (não necessariamente o acordo) intersubjetiva.

É precisamente desta compreensão intersubjetiva que surge a (possível) verossimilhança dos efeitos pretendidos em relação aos efeitos obtidos pela música: pode-se classificar uma peça musical como triste, enérgica, sombria, alegre, profunda ou superficial, e nas obras bem sucedidas esta compreensão não necessitará de maiores elucubrações, sendo percebida imediatamente. O mesmo sucede com a Arquitetura; é esta compreensão imediata que permite que um autor escolha os elementos a serem empregados em uma obra, de acordo com suas intenções, e que faz com que seja possível identificar eventuais discrepâncias entre a intenção proclamada por um autor e os efeitos obtidos da fruição das obras⁷⁰.

⁶⁸ O entendimento da Música como uma linguagem é menos metafórico do que no caso da Arquitetura, pois aquela conta com uma sintaxe mais definida e limitada (embora possibilitando combinações infinitas), conhecida de antemão e cujos elementos podem ser transpostos para uma representação sistemática (a notação musical) na forma de partituras, que equivale à escrita para o caso da língua falada.

⁶⁹ É possível, de fato freqüente, a associação de músicas ou passagens musicais a alguma idéia ou conceito específico; no entanto, a atribuição de um sentido específico é um trabalho *a posteriori*, realizado pelo autor ou por um ouvinte, e não faz parte, ontologicamente, da própria música em questão. No caso do autor, isto é considerado um ‘direito’ seu, e realizado com o propósito de explicitar suas intenções e/ou direcionar e restringir as possíveis interpretações dos ouvintes; tanto pode ser considerada uma ampliação quanto uma contração semântica.

⁷⁰ Alguns exemplos contidos no capítulo 4 podem aclarar esta questão: enquanto os discursos dos modernistas e seus apologistas se esforçam em atribuir sentidos nobres e elevados para suas obras, inclusive associando-as discursivamente a ideais sociais ou políticos, a experiência direta com as obras teima em desmentir estes discursos.

Esta propriedade das obras, de portar significados pretendidos pelo autor e percebidos de maneira equivalente (o que não quer dizer unívoca) pelo fruidor (leitor, usuário, ouvinte, etc.), é que, de fato, possibilita a atividade criadora⁷¹, pois sem ela as criações (músicas, edifícios, filmes, etc.) permaneceriam mergulhadas na incompreensibilidade ou imersas numa permanente e infinita rede de significados mutuamente excludentes da qual seria impossível extrair qualquer utilidade lógica ou papel verdadeiramente expressivo. Se, como dizia da Vinci, a pintura é '*una cosa mentale*', ela o é apenas nos âmbitos da concepção e da cognição, pois não pode prescindir de um suporte material.

Por tudo isso, podemos concluir que está longe de ser um mero acaso que no Arnold Schönberg Center⁷², em Viena, o pesquisador tenha sido informado de que a música do compositor austríaco, devido a seu caráter inconformista e provocativo, seja considerada das mais adequadas para transmitir as sensações apropriadas para a exibição de imagens dos campos de concentração alemães da Segunda Guerra Mundial; de fato, é difícil imaginar combinação mais verossímil, ao passo que seria improvável a escolha das composições dodecafônicas para a trilha sonora de um filme romântico, por exemplo⁷³. Caso estas relações não fossem auto-evidentes, não seria possível classificar um filme, por exemplo, como romântico, comédia ou aventura. Apenas devido aos esforços discursivos elaborados por intelectuais do século XX para confundir nosso entendimento a respeito da Arquitetura (ver capítulo 4) é que relutamos em aplicar este mesmo tipo de classificação para obras arquitetônicas, algo que era aceito como evidente em épocas passadas (RUSKIN, 1851; GOETHE, 1895; apenas para citar dois exemplos bastante conhecidos e respeitáveis), e que continua a ser aplicado intuitivamente pelo público em geral, sempre que não constrangido pela crítica acadêmica.

A referência aqui a trilhas sonoras de filmes não é fortuita, pois voltaremos a falar sobre a ligação entre Arquitetura e cinema mais adiante. De

⁷¹ Atividade criadora aqui não se refere ao mito do 'gênio criador' tantas vezes associado à figura do 'artista', mas, simplesmente, à ação de produzir artefatos (materiais ou simbólicos) dotados de significado e inseridos na ordem geral do mundo empiricamente vivenciado.

⁷² Arnold Schönberg Center, Schwarzenbergplatz 6, Zannonergasse 1-3 A 1030, Wien. Visita realizada em setembro de 2017.

⁷³ A não ser que a intenção fosse criar um sentimento de ironia, contradição ou perplexidade.

qualquer modo, devemos lembrar que no caso da música ou do cinema, existe uma distinção entre o conteúdo da obra e seus suportes materiais (as *media*); já no caso da Arquitetura, suporte material e conteúdo simbólico são indissociáveis – uma edificação ou uma cidade são ao mesmo tempo seus significados e a própria materialidade destes⁷⁴, sem a qual aqueles não podem existir.

2.7 Sobre uma perspectiva quantitativa.

Antes de passarmos ao capítulo 8, no qual faremos análises de ambientes urbanos baseadas nos princípios interpretativos explicitados até este ponto, será necessário fazermos um último esclarecimento, a respeito da utilização de alguns elementos quantitativos como princípios de análise e avaliação. Mais especificamente, devemos esclarecer até que ponto consideramos válida ou apropriada a utilização de argumentos baseados na quantidade de pessoas que utilizam ou visitam um espaço como comprovação do ‘sucesso’ deste.

De fato, se atentarmos para as defesas que apologistas do modernismo utilizam para contra-argumentar as críticas que são feitas a algumas de suas cidades ou edifícios, encontraremos aí estatísticas que apontam grandes fluxos de visitantes como a ‘prova’ de que não apenas as pessoas apreciam estas realizações, mas igualmente de que estas são dotadas de verdadeiras ‘qualidades’ arquitetônicas ou urbanísticas, colocando, supostamente, por terra os ataques desferidos pelos ‘saudosistas’, ‘passadistas’ e congêneres.

Por outro lado, nós mesmos apresentamos como ‘prova’ da qualidade de determinados espaços a enorme quantidade de pessoas que os visitam continuamente, e cujos relatos a respeito são marcados pela admiração. Ambas as alegações são equivalentes e equivalentemente verdadeiras? Ou se equivalem estando ambas falsas? Podemos encontrar alguma diferença entre as alegações? Alguns exemplos poderão nos auxiliar a deslindar esta antinomia.

⁷⁴ Embora seja possível considerar projetos e desenhos como elementos constituintes do Campo da Arquitetura, estes são apenas representações, e não podem ser vivenciados enquanto realidades espaciais; portanto, não são, segundo os critérios desta pesquisa, portadores das propriedades da ‘forma arquitetônica’.

Sabemos que determinadas realizações arquitetônicas e urbanísticas têm a propriedade de despertar sentimentos de admiração e mesmo afeto; a história registra inúmeros relatos a respeito (MUMFORD, 1961; BENEVOLO, 2017). Mesmo quando eventos deletérios (guerras, saques) tendem a gerar grandes destruições, encontramos exemplos de respeito e admiração (por vezes chegando à reverência) por alguns espaços, prédios, cidades: Alarico poupou grande parte dos edifícios de Roma, e consta que Hitler poupou Dubrovnik dos bombardeios⁷⁵. De fato, espanta menos que moradores romanos tenham utilizado os mármore clássicos para fabricar cal do que o fato de que ainda existam partes originais do Coliseu ou do Panteão romano depois de dois milênios.

Assim, percebemos que existem avaliações que permanecem válidas ao longo de várias gerações, atravessando fronteiras culturais; outras estão mais próximas daquilo que chamamos de ‘moda’, ou perecem junto com os sistemas culturais que lhes serviram de substrato. Portanto, algumas, mais perenes, podem nos servir de sinais, indicadores de propriedades culturais também perenes, mais próximas das características humanas que transcendem as conjunturas histórico-sociais e se aproximam do núcleo ontológico, e, neste sentido, da Natureza (ainda que guardando suas características eminentemente culturais).

É importante ressaltar que, se sempre existiram tendências culturais passageiras e circunscritas geográfica e culturalmente, estas tinham, por suas próprias características, menor probabilidade de influenciar outros povos, outras regiões, e menos ainda de que alguma possível influência pudesse se manifestar numa escala temporal mais que limitada. No entanto, o grande desenvolvimento das ciências humanas e sociais, desde a segunda metade do século XIX, possibilitou o acesso a um volume de informações fidedignas a respeito da humanidade que nunca tinha estado disponível, ao menos de maneira sistematizada e reunida; entre estes conhecimentos, estão a Psicologia e as técnicas publicitárias – ambas possibilitando o desenvolvimento

⁷⁵ Este fato em nada diminui a monstruosidade ou a loucura dos invasores, mas testemunha a imensa força simbólica que pode estar contida num artefato urbano.

inédito de técnicas de manipulação e controle, que não deixaram de ser empregadas para os mais variados fins.

O estudo do desenvolvimento da arquitetura moderna deixa claro que seus artífices fizeram uso de técnicas de propaganda com a finalidade de promover, legitimar e difundir seu estilo arquitetônico (SALINGAROS, 2008), até o ponto de atingirem a hegemonia do Campo. Desta forma, e passando pela dominância das instituições de ensino da Arquitetura e do Urbanismo, e das instituições de consagração (museus e academia), conseguiram instituir um gosto artificial, no sentido de não correspondente às reações espontâneas e naturais que as pessoas tinham em relação às realizações modernistas. A partir desta instituição, passaram a contar com uma aprovação fabricada destas obras, como um tipo de reflexo Pavloviano. Com a permanência desta imposição transformada em reflexo, borraram-se os critérios de avaliação, fazendo com que as gerações seguintes já não manifestassem espontaneamente, ao menos totalmente, as reações que as gerações precedentes ao século XX apresentavam em relação aos ambientes ao longo de milhares de anos – ininterruptos – de civilização.

No entanto, mesmo um processo bem estruturado e bem sucedido como a implantação da hegemonia modernista não conseguiu eliminar totalmente as reações contrárias, por uma série de limitações dos processos e, igualmente, por uma série de características físicas do nosso mundo que, ao se manterem inalteradas continuaram a portar conteúdos simbólicos que continuaram a exercer sua influência sobre as pessoas. Assim, nos ambientes construídos, a presença do Patrimônio, de tudo que preceda a ruptura modernista, se constitui naturalmente em fonte de ensinamentos, em contraponto e pedra de tropeço para os propósitos da ruptura. Sua presença aparece como um desafio, e não é de admirar a sanha modernista em produzir a destruição (mesmo que simbólica) do Patrimônio. Porém, a presença patrimonial, influenciando os sistemas simbólicos pela sua simples presença, cria assim as condições (relativas) de sua sobrevivência, incutindo nas pessoas uma ‘devoção patrimonial’ (CHOAY, 2006) que podemos observar nas multidões que buscam a vivência de ambientes históricos⁷⁶.

⁷⁶ Descontada, claro, a influência da propaganda turística e os modismos, que também afetam esta área cultural. No entanto, vale lembrar que nem toda a propaganda pró-Brasília ao

Portanto, consideramos como válida uma afirmação sobre a qualidade de ambientes que são admirados por multidões **ao longo de gerações sucessivas**; não basta uma frequência intensa, mas efêmera e condicionada pelas influências culturais mais manipuladas, para justificar a qualidade de uma obra, de uma cidade. Além disso, há outra distinção importante: há ambientes (edifícios, monumentos, conjuntos urbanos) que exercem sua atração exatamente por suas características arquitetônicas e urbanísticas, independentes das peculiaridades de utilização, ao passo que outras dependem de determinadas utilizações, bem como de uma promoção destas, para atrair visitantes. Assim, ao passo que Veneza, por exemplo, permanece como um pólo de atração e uma cidade admirada ao longo dos séculos (GOETHE, 1895), independente de alterações políticas, econômicas, culturais e tecnológicas, o *Centro Georges Pompidou*, ou o Parque de La Villete, em Paris, por exemplo, depende de suas atrações 'culturais' para atrair visitantes; apenas por sua arquitetura, a frequência, evidentemente, seria outra. Carcassonne, Granada, Dubrovnik, Bruges, têm sua vida como cidades definida a partir de suas características físicas, e não será necessário promover-lhes as qualidades para nos convencer de seus méritos. Assim, faremos referência à confirmação da qualidade e atração dos ambientes patrimoniais baseada na referência da atração que estes exercem sobre grandes quantidades de pessoas, mas com a ressalva de que apenas grandes quantidades de pessoas não atestam, por si sós, a qualidade de qualquer espaço (como podemos atestar visitando a atual *Penn Station*, em Nova York).

2.8 Referências: outros produtos culturais.

As indicações metodológicas de Bourdieu em relação à objetivação participativa contêm, entre outros preceitos, aquele que aponta para a necessidade de estabelecer referências para a comparação e calibragem da análise do objeto de estudo, no sentido de evitar, ou ao menos restringir, a

longo dos últimos 60 anos foi capaz de fazer daquela cidade uma atração turística arquitetônica. Mesmo os modernistas e congêneres parecem não constituir um contingente suficiente para criar este efeito. E ninguém com um mínimo de sanidade poderia levar a sério as imprecações de Jeanneret-Gris contra Roma, por exemplo, e deixar, por sua influência, de admirar a Cidade Eterna.

subjetividade inerente ao método, uma vez que este pressupõe a imersão do pesquisador e a integração, na interpretação, de suas experiências pessoais. Assim, Bourdieu (citando Panofsky) indica que sejam feitas análises paralelas de outros objetos culturais (BOURDIEU, 2007, pp. 340-343), que contenham interpretações do objeto, que possam confirmar ou corrigir aquela realizada pelo pesquisador.

Esta tarefa pode se prolongar quase infinitamente, como inúmeros são os produtos culturais e as interpretações possíveis. Embora não tenhamos meios de, aqui, realizá-la plenamente, seria um erro e uma grave omissão não tentar ao menos esboçar uma análise deste tipo, sob pena de desacreditar a pesquisa perante o próprio método proposto.

Assim, apresentamos a seguir uma análise, ainda que inicial e limitada, que aponta não apenas para a perspectiva a ser adotada (e que deverá ser aprofundada nos desenvolvimentos posteriores da pesquisa), mas também para o fato de que é possível captar eloqüentes sinais, nos objetos analisados, de que a perspectiva interpretativa adotada na pesquisa pode ser confirmada e corroborada através da observação de objetos culturais que, embora produzidos fora do Campo da Arquitetura e do Urbanismo (ou talvez exatamente por isso), ao tratar ou se utilizar de elementos urbanos e arquitetônicos, expressam uma maneira específica de interpretá-los, uma 'leitura' que corresponde em grande parte àquela que adotamos.

Desta forma, fica demonstrada a coerência e a potência heurística do método, que, de maneira não linear, permite realizar análises que transcendem a mera racionalidade instrumental típica de um positivismo subliminar que, embora útil para lidar com os aspectos quantitativos do mundo, não alcança, ou não é capaz de abranger, as possibilidades transcendentais da dimensão simbólica.

Será apresentada uma breve análise da utilização da Arquitetura e do Urbanismo modernistas como elementos constituintes da cenografia de importantes filmes do século XX, com um exemplo do início do século XXI que demonstra que a questão permanece relevante. Como complemento, será analisado um conjunto de cartões fotográficos mostrando importantes edifícios de Nova York, para verificar a importância atribuída aos edifícios modernistas neste contexto específico.

2.8.1 Arquitetura Moderna e cinema.

Segundo a proposta metodológica de estabelecer comparações entre diferentes manifestações culturais com o propósito de encontrar, por homologia, elementos que possam informar o pesquisador a respeito de características implícitas ou inconscientemente manipuladas pelos criadores destas manifestações, o que converge com a proposta de Ginzburg de buscar pelos sinais que possam informar (mesmo que indireta ou obliquamente) o pesquisador, analisaremos algumas manifestações cinematográficas em busca da maneira como a arquitetura contemporânea tem sido vista e entendida em seu papel de definidora das características psicológicas dos seus usuários (o que pode ser percebido pela utilização propriamente fílmica da cenografia como elemento de definição do caráter do próprio filme - METZ, 1977).

Não sendo esta uma tese sobre cinema, não avançaremos em análises dos filmes em si; apenas tentaremos perceber como os autores entendiam o papel da Arquitetura Moderna como influenciadora do ambiente simbólico vivenciado pelos personagens. Assim, podemos perceber como artistas de fora do campo da arquitetura percebem-na através de outras influências e outros filtros culturais, não somente os internos ao campo e sempre auto-referenciais (BOURDIEU, 2002). Retomando as observações que fizemos acima a respeito do papel da música como trilha sonora de filmes, no sentido de que estas contribuem e são utilizadas para a formação de um ambiente simbólico, na medida em que evocam sensações e emoções que não poderiam⁷⁷ ser trazidas à experiência fílmica de maneira direta, textual, podemos afirmar que a cenografia tem um caráter semelhante. Para entender como se dá esta

⁷⁷ Para sermos mais precisos, podemos dizer que estas sensações e emoções poderiam, de fato, ser evocadas de maneira direta e textual; no entanto, isto seria uma transigência em relação aos princípios essencialmente fílmicos, mesclando a estes – ou substituindo-os por – princípios de outras formas de expressão. Esta prática, que pode ser observada nos primórdios do Cinema, quando as técnicas expressivas próprias do meio cinematográfico ainda estavam sendo desenvolvidas, se manifesta na inserção de letreiros cujo texto complementa e explica as imagens. Assim que a técnica expressiva cinematográfica se desenvolveu, o Cinema pode prescindir dos textos, e a partir de então estes são utilizados por escolha artística, não por necessidade. Por outro lado, a utilização das trilhas sonoras para compor os ambientes simbólicos tem características diversas, uma vez que a evocação de emoções acontece de maneira indireta, complementando as imagens para compor efeitos dramáticos de uma maneira que faz parte da própria técnica cinematográfica.

interação entre cenografia e efeito dramático, vamos lembrar de uma observação de Hellpach:

Um cinzento e tempestuoso dia de chuva com quedas de folhas turbilhonantes é o cenário certo para a despedida; contudo na realidade muitas vezes brilha o sol. (HELLPACH, 1967, p. 261).

Como os filmes não pretendem ser retratos ou cópias fiéis da realidade, mas representações e condensações dramáticas desta, os cineastas procuram fazer coincidir a cenografia com as emoções que são evocadas pela história contada; assim, as despedidas nos filmes se passam em um ‘cinzento e tempestuoso dia de chuva com quedas de folhas turbilhonantes’, ou outro cenário que manifeste o mesmo tipo de ambiente simbólico. Fazer o contrário seria perder algo do potencial dramático da cena em questão⁷⁸, ao passo que a coincidência entre a cenografia, a trilha sonora e o conteúdo dramático reforçam o potencial expressivo da cena.

Uma analogia entre a cenografia fílmica e o trabalho dos arquitetos não é fortuita: desde a antiguidade o trabalho do Arquiteto⁷⁹ foi compreendido como aquele que produz a ‘cenografia para a vida’, moldando materialmente os ambientes de modo a moldá-los simbolicamente (MUMFORD, 1961; BENEVOLO, 2017). Como afirma Hellpach,

A paisagem oportunamente escolhida [...] possui uma grande *força de catarse*. (HELLPACH, 1967, p. 275, grifo no original).

Portanto, a evocação de emoções e sensações a partir do contato com os ambientes não é uma extrapolação intelectual nem um romantismo; é o reconhecimento empírico dos efeitos do ambiente material sobre nossa psique. No entanto, devemos lembrar que nem todos os Arquitetos dominam perfeitamente a técnica de elaboração material dos ambientes visando determinados efeitos emocionais ou psíquicos – que, aliás, não está sistematizada. Além disso, no âmbito urbano, os efeitos de interação entre as diversas manifestações da forma arquitetônica raramente são controlados ou

⁷⁸ A não ser, evidentemente, quando a intenção for utilizar os efeitos da ironia ou do contraste. Este tipo de solução, no entanto, exige uma dose extra de sofisticação por parte dos realizadores, pois, se não puder ser percebida por excesso de hermetismo tenderá a ser percebida como pedante (ou simplesmente não será compreendida), e se for por demais evidente poderá soar histrionica ou aviltante para a inteligência do espectador. De todo modo, não é a solução usual – e não apenas no cinema.

⁷⁹ Complementado, na prática, pelo Paisagista e o Urbanista, ainda que, num momento específico, nenhuma destas profissões estivesse formalmente definida.

projetados, havendo efeitos imprevistos – positivos ou negativos, a depender da qualidade das intervenções individuais. Por isso, a análise de filmes, nos quais a cenografia é criada ou controlada para atender aos propósitos expressivos do realizador, pode nos oferecer uma condensação dos efeitos simbólicos da cenografia, de modo a auxiliar na compreensão dos efeitos da forma arquitetônica na configuração dos ambientes simbólicos.

Tomaremos alguns exemplos de filmes, em busca de sinais que indiquem a compreensão a respeito dos efeitos simbólicos da arquitetura moderna; por contraste, o mesmo tipo de análise poderia se estender a outros tipos de cenografia.

Quanto à escolha dos filmes, ela pretende apenas construir uma amostra coerente; não faremos uma análise sistemática da história do Cinema, nem mesmo de algum gênero ou característica específica de filmes. A amostra resulta da experiência pessoal do pesquisador, percebendo a presença da Arquitetura Moderna retratada com sua característica intrinsecamente (segundo esta leitura) distópica. Sabemos do risco inerente a este tipo de escolha, pois como afirma Bourdieu,

as necessidades da construção teórica imporão aos procedimentos empíricos todas as espécies de exigências suplementares, a ponto de conduzir por vezes a escolhas metodológicas ou a operações técnicas que, comparadas à submissão positivista ao dado tal como se dá, correm sempre o risco de parecer, por uma estranha inversão, liberdades gratuitas, ou mesmo facilidades injustificáveis. (BOURDIEU, 1996, p. 210)

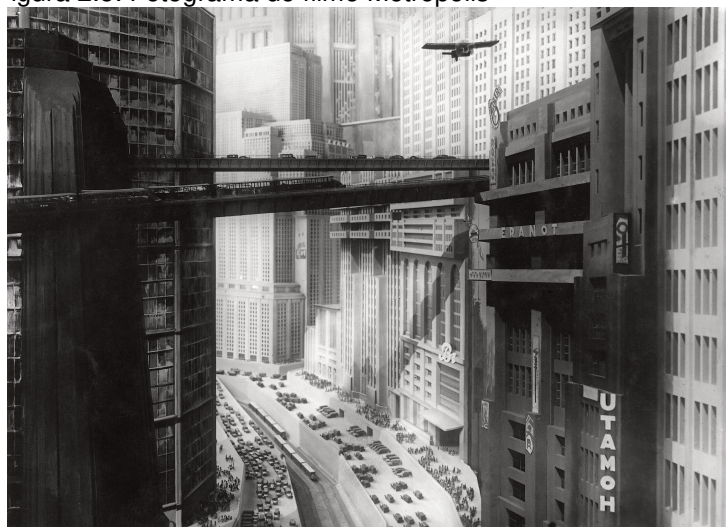
No entanto, entendemos como elevado o potencial heurístico desta proposição metodológica. Portanto, passemos a analisar alguns filmes e a presença da Arquitetura Moderna neles.

METROPOLIS de Fritz Lang, 1927.

Quando Lang realizou este filme a arquitetura moderna ainda não tinha conquistado a posição hegemônica que alcançaria alguns anos depois. Por conta disto, não seria possível filmar em locações reais, e todos os cenários foram construídos, alguns em escala reduzida (especialmente os das grandes tomadas urbanas). Da mesma forma, Lang ainda não tinha como imaginar os cenários modernistas que viriam a ser construídos pelos expoentes do

movimento, tendo como referência apenas as obras isoladas que já existiam, sendo que a Alemanha era um dos países onde as manifestações modernistas tinha a esta altura forte repercussão (com Gropius, Mies, etc – BENEVOLO, 2001); sua cidade futurista não se parece com qualquer cidade real. Por outro lado, a visão apresentada no filme reflete a maneira como os artistas envolvidos percebiam a arquitetura moderna, longe dos condicionamentos internos ao Campo. O exemplo mais eloqüente deste entendimento é a imagem do conjunto urbano, nesta cidade onde impera um poder despótico, totalitário e de controle:

Figura 2.5: Fotograma do filme Metropolis



Fonte: Universum Film.

Não resta dúvida sobre o estilo da arquitetura e do urbanismo (modernistas) empregados no cenário (Figura 2.5), nem sobre sua ligação com o caráter da sociedade de controle e opressão que ela abriga.

ROMA CITTÀ APERTA, de Roberto Rossellini, 1945

Ao final da Segunda Guerra, o Modernismo já despontava como a tendência que se tornaria dominante. Embora a Itália sob o Fascismo tenha empregado diferentes estilos arquitetônicos em suas edificações, havia a influente tendência *Razionalista*, que inclusive construiu obras importantes para o Estado. Mas o que De Sica mostra, na desolada cena final do filme, é a periferia de Roma tomada por conjuntos habitacionais de tendências

Modernistas. Não se pode deixar de notar a convergência entre a cenografia (Figura 2.6) e o sentido destas cenas, aterradoras.

Figura 2.6: Fotograma do filme Roma città aperta.



Fonte: Excelsa Film.

LADRI DI BICICLETTE, Vittorio De Sica, 1948.

Apenas alguns anos depois da Guerra, De Sica nos apresenta outra história com cenas aterradoras. Embora muitas cenas do filme mostrem aspectos de Roma que não estão relacionados à Arquitetura Moderna, algumas cenas emblemáticas estabelecem a relação entre uma arquitetura de matiz modernista (*Razionalista*) e a opressão, a angústia, a solidão, a falta de perspectiva de vida. Vejamos:

Figura 2.7: Fotograma do filme *Ladri di biciclette*, mostrando o Bairro de Tufello, norte de Roma.



Fonte: De Sica Film.

Não resta dúvida que a associação entre este padrão formal (Figura 2.7) e a miséria existencial dos personagens é consciente e proposital.

MON ONCLE, Jacques Tati, 1958.

Basta avançarmos alguns anos e a situação muda: a arquitetura moderna conquista gradualmente a hegemonia internacional. Neste contexto, Tati já não mostra uma crítica subentendida ou velada à arquitetura moderna, mas a transforma em personagem central do filme, estabelecendo explicitamente a crítica aos padrões que vêm se estabelecendo, especialmente através da ação deliberada das classes culturalmente dominantes. Bastam duas imagens, bastante emblemáticas, para deixar clara a mensagem de Tati (Figuras 2.8 e 2.9): na primeira, a casa onde mora o *Monsieur Hulot*, circundada por uma vizinhança similar, que representa toda a tradição da arquitetura vernacular de muitos séculos; na segunda, a Casa Modernista, personagem cuja inadequação em relação aos seres humanos o filme sublinha. A casa é verdadeira fonte de piadas.

Figura 2.8: Fotograma do filme Mon Oncle: A casa do cunhado de Hulot.



Fonte: Gaumont Distribution.

Figura 2.9: Fotograma do filme Mon Oncle: A casa de Hulot.

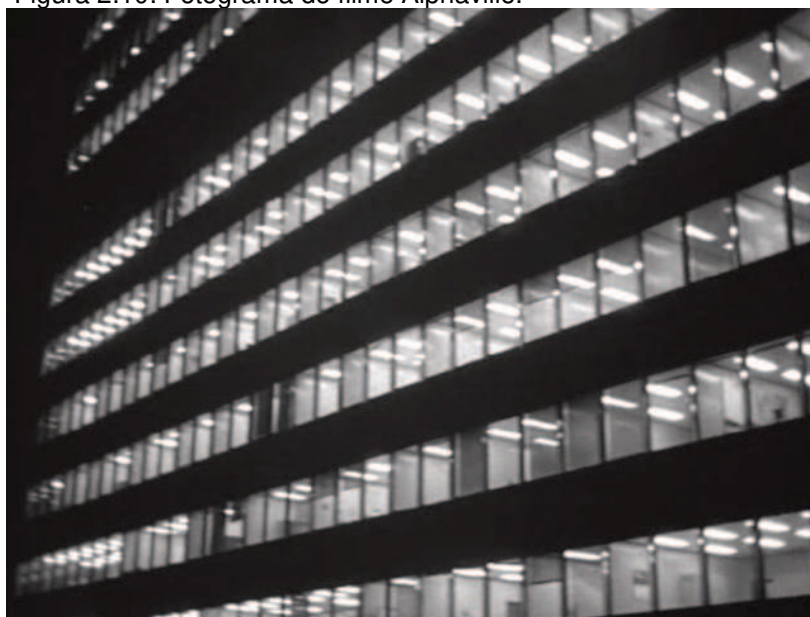


Fonte: Gaumont Distribution.

ALPHAVILLE, Jean-Luc Godard, 1965.

Enquanto Tati faz piadas (embora um tanto amargas) com a casa modernista, Godard retoma a temática distópica de Fritz Lang. Em Alphaville, um conjunto urbano dominado por um computador despótico representa um risco para os seres humanos. E qual a arquitetura que Godard utiliza para simbolizar esta situação de opressão e desespero? Vejamos (Figuras 2.10 e 2.11):

Figura 2:10: Fotograma do filme Alphaville.



Fonte: Filmstudio

Figura 2.11: Fotograma do filme Alphaville.



Fonte: Filmstudio

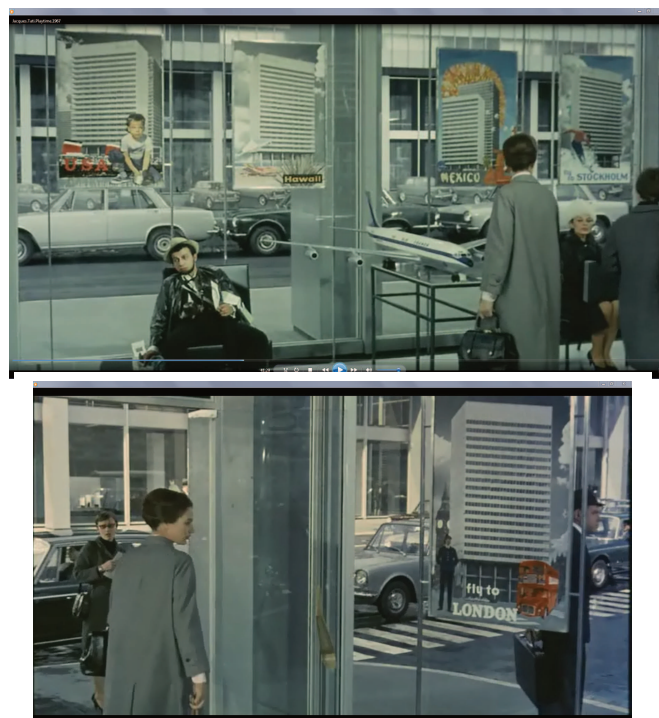
Enquanto os espaços fora de Alphaville são heterogêneos e inclassificáveis, o espaço da *ville* é claramente definido por suas formas Modernistas. Embora esta seja uma pergunta retórica, podemos questionar: faria sentido uma Alphaville ambientada em um cenário medieval, barroco, clássico? Evidente que não. É precisamente a arquitetura moderna que

personifica a temível política (também cultural) daquele mundo apenas parcialmente ficcional.

PLAYTIME, Jacques Tati, 1967.

Novamente Tati emprega a arquitetura como personagem central. No entanto, no final da década de 1960 a arquitetura modernista já se tornou hegemônica mundialmente, e Tati demonstra como este padrão formal está ligado às idéias de massificação, padronização, desumanização. A principal personagem feminina, uma jovem americana que vai a Paris numa excursão, procura por uma imagem da cidade com a qual ela – sua memória, sua imaginação – possa se identificar, mas tudo que encontra (para sua surpresa) são edifícios iguais aos que ela pode encontrar em qualquer outra grande cidade do mundo; de fato, ela fica um pouco atônita ao se defrontar, numa agência de viagens, com fotos de várias cidades turísticas pelo mundo, e constata que as fotos mostram edifícios absolutamente iguais (Figuras 2.12 e 2.13).

Figuras 2.12 e 2.13: Fotogramas do filme Playtime - A personagem atônita diante das imagens de prédios idênticos em diferentes cidades do mundo.



Fonte: Jolly Film.

Mas é na própria Paris 'moderna' que Tati concentra sua crítica. Nas Figuras 2.14 a 2.23, várias tomadas nas quais a arquitetura assume protagonismo:

Figuras 2.14 a 2.23: Fotogramas do filme Playtime.



Fonte: Jolly Film.

L

qual a personagem, que foi a Paris a procura de uma cidade onírica que ela não encontra, vê, apenas de relance e refletida numa porta de vidro (modernista), a Torre Eiffel (Figura 2.24), numa fresta entre os prédios Modernistas. A cena é repleta de lirismo, nostalgia e, a esta altura, dotada de um humor que se tornou, em Tati, muito mais amargo do que doce:

Figura 2.24: Fotograma do filme Playtime.



Fonte: Jolly Film.

Fica claro o desencanto de Tati em relação a uma guerra que ele, aparentemente, já considera perdida.

A CLOCKWORK ORANGE, Stanley Kubrick, 1971.

Na década de 1970, a hegemonia Modernista já tinha dado suficientes mostras de seus efeitos deletérios. Os cenários Modernistas presentes em todas as metrópoles do mundo são identificados como elementos de desolação, opressão, totalitarismo. Neste filme, Kubrick utiliza alguns cenários construídos em estúdio, mas também utiliza locações reais. No entanto, é interessante notar que o diretor utiliza as locações com a finalidade de expressar uma mensagem, relacionando justamente a arquitetura modernista com a opressão, o controle autoritário, a massificação; desta forma,

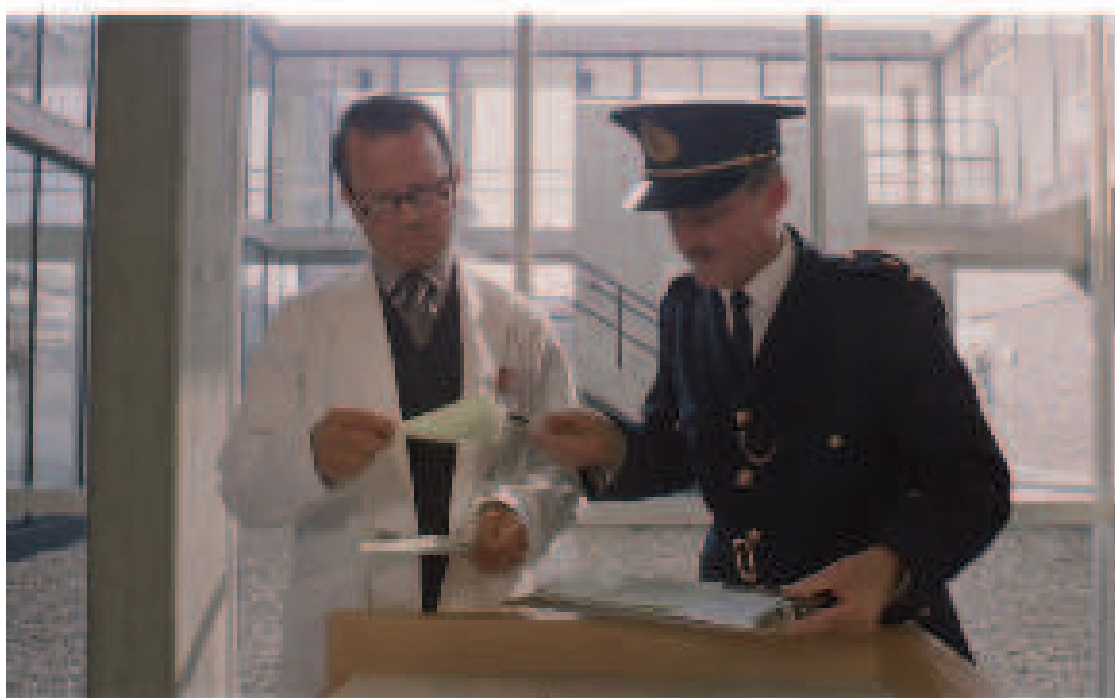
alojamentos da *Brunel University London* são convertidos, no filme, no conjunto habitacional (Figuras 2.25 e 2.26) onde vive o personagem principal; ainda mais significativo, o conjunto do Auditório da Universidade é transformado, no filme, em centro de ‘reabilitação’ (de fato, lavagem cerebral) (figuras 2.27 e 2.28).

Figuras 2.25 e 2.26: Fotogramas do filme *A Clockwork Orange*: O conjunto habitacional.



Fonte: Warner Bros./Hawk Films.

Figuras 2.27 e 2.28: Fotogramas do filme A Clockwork Orange: O centro de 'reabilitação'.



Fonte: Warner Bros./Hawk Films.

THE GIVER, Philip Noyce, 2014.

Os anos seguintes vieram o surgimento do 'Pós-Modernismo', e aparentemente a arquitetura modernista deixou por algum tempo de ser um personagem importante para cineastas questionadores. No entanto, passado o auge do encanto (efêmero) pós-modernista, vemos um cineasta retomar a relação modernismo/opressão. Neste filme recente, uma sociedade totalitária e opressora é representada num cenário tipicamente modernista (Figura 2.29):

Figura 2.29: Fotograma do filme The Giver.



Fonte: Walden Media.

Fica claro que a associação de idéias permanece coerente e verossímil. A pergunta retórica pode retornar: uma vila medieval serviria para representar a idéia contida no filme, ou seja, para denotar o cenário da distopia?

* * *

Sem a intenção de elaborar um compêndio sobre a relação da arquitetura com o cinema, o que construímos foi uma amostra que consideramos coerente e representativa da maneira como a arquitetura moderna é entendida por cineastas diversos (mas respeitados), e todos os exemplos convergem para a mesma leitura: a arquitetura moderna é utilizada para representar a opressão, o totalitarismo, a massificação e a despersonalização do ser humano, a angústia e o desespero, independente de toda a retórica legitimadora e consagradora elaborada pelos Modernistas a seu

favor e também do apoio (financeiro, institucional, cultural) das camadas dominantes para a permanência deste modelo formal.

Este conjunto é suficiente para apoiar nossa idéia central; através da comparação com outro produto cultural – os filmes – podemos obter um ponto de referência, uma ‘calibragem’ dos nossos instrumentos interpretativos, na medida em que aqueles demonstram que nossa leitura não é isolada, meramente excêntrica e equivocada devido a um *bias* interpretativo.

2.8.2 Outro produto cultural: conjunto de cartões fotográficos.

A comparação com outras fontes, outros produtos culturais que não a Arquitetura, tem, como já dissemos, a intenção de funcionar como referência alternativa, a consideração de outros pontos de visão que permitam avaliar (e corrigir) algum *bias* interpretativo advindo das opiniões pessoais e da formação do pesquisador enquanto arquiteto, ou seja, formado dentro das condições histórico-sociais do Campo da Arquitetura.

Acrescentando algo àquilo que já vimos a respeito de obras cinematográficas, e adiantando algo do que veremos no capítulo 8.2, vamos analisar um produto cultural que se refere a Nova York: vamos examinar o que o *Museum of the City of New York* considera como edifícios notáveis em todo o conjunto da cidade.

Trata-se de uma caixa de cartões fotográficos (figura 2.30) que é vendida nos principais pontos turísticos mantidos pela prefeitura, e que pretende retratar os ‘grandes edifícios’ da cidade. Para aqueles que conhecem a fama de Nova York como grande centro urbano modernista, seria de esperar uma grande exibição de edifícios modernos. No entanto, das 48 edificações retratadas apenas 5 são exemplares modernistas. Fica claro que o Museu não associa a imagem da cidade com o modernismo, nem considera a maioria dos prédios modernistas (que, aliás, são muitos na cidade) como os ‘grandes prédios’.

Evidentemente isto também pode se dever, ao menos em parte, a que o público que compra este tipo de souvenir não faz esta associação, e o Museu é influenciado, quando da concepção dos produtos, pela visão e expectativas que seu público tem a respeito daquilo que vai ver ou comprar, mas isto em

nada enfraquece nosso argumento, o de que, a não ser nas obras de apologia do movimento⁸⁰, o modernismo não é tido como a imagem mais representativa de New York.

Figura 2.30: Caixa de cartões fotográficos.

O conjunto dos prédios Modernistas em destaque (à esquerda);

Detalhe da embalagem, com o Chrysler Building em destaque.(à direita)



Fonte: Autor, 2016.

Algumas das imagens ‘icônicas’ que conhecemos ‘descrevendo’ imageticamente algumas cidades não são mais que construções deliberadas que visam formatar o imaginário coletivo; assim, conhecer Nova York, ou Brasília, a partir das construções *mediáticas* nem sempre reflete aquilo que podemos encontrar numa imersão empírica espontânea.

⁸⁰ Ou as que submetidas, voluntariamente ou não, às pressões da violência simbólica que caracterizam a formação da *doxa* em qualquer campo, (BOURDIEU, 2001, p. 122), sucumbem a estas, passando a servir-lhe de ferramentas de dominação.

3 Metodologia

Não existe uma metodologia completa e específica, já construída, que permitisse dar conta dos objetivos desta tese, porque estes, matizados pelos princípios cognitivos estabelecidos na opção intelectual realizada para dar início à própria pesquisa, não correspondem à perspectiva convencional e dominante no campo das ciências⁸¹, ao menos se estas forem consideradas individualmente em suas respectivas especializações. No entanto, foi possível aplicar algumas práticas já estabelecidas, que correspondem às perspectivas e anseios científicos da pesquisa. Nesta se propôs uma nova leitura - uma interpretação - sobre alguns fenômenos urbanos, com uma mistura de aportes de diversas áreas e uma concentração sobre problemas essencialmente imateriais; foi necessário, portanto, construir uma metodologia que atendesse a estas especificidades.

Na busca do objetivo principal, foi necessária inicialmente uma concentração sobre questões teóricas. Através de uma sucessão de argumentos teóricos encadeados segundo os princípios da lógica, confrontados com exemplos colhidos nas pesquisas de campo, desenvolveu-se, de maneira inicial, um novo conceito.

Desta forma, delineou-se a postura metodológica necessária para abordar a questão, não concentrada sobre uma perspectiva material, abordando o impalpável e buscando a confirmação de sua validade no próprio objeto de pesquisa. Deve ficar claro o afastamento das perspectivas positivistas e a necessidade da construção de métodos específicos que não foram encontrados prontos.

Buscando no trabalho de Bourdieu indicações sobre os procedimentos a seguir, foram encontradas afirmações importantes para a tese, a começar por princípios bastante gerais:

[...] aquilo que nos é oferecido sob o nome de metodologia científica é apenas uma representação ideológica da maneira legítima de fazer a ciência que não corresponde a nada de real na prática científica. (BOURDIEU, 2004, p. 55)

⁸¹ Esta perspectiva convencional e dominante está marcada pelas influências cartesianas, positivistas e darwinistas (BOURDIEU, 2007b; 2004; 1990).

E ainda

[...] la 'metodología', concebida con demasiada frecuencia como una especialidad en sí misma que consiste en una colección de recetas y preceptos técnicos que uno debe respetar no para conocer el objeto sino para ser visto como alguien que sabe cómo conocer el objeto. (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 250)

Portanto, não foi necessária uma restrição aos métodos conhecidos e largamente utilizados, considerando que tais métodos constituem, em si mesmos, princípios de ação, mas igualmente princípios de limitação, tanto prática quanto conceitual.

Sobre os objetos de pesquisa:

La ruptura con las nociones previas es la condición para construir el objecto científico. (BOURDIEU, 2002, p. 98)

E ainda

construir um objeto científico é, antes de mais e sobretudo, romper com o senso comum [...]. O pré-construído está em toda parte. (BOURDIEU, 1989, p. 34)

Desta forma, o princípio de pesquisa numa ruptura em relação à compreensão comum pode ser entendido não só como possível, mas, de fato, como algo desejável.

Pensar em métodos não positivistas não se constitui em devaneio ou pretensão, mas algo que deve ser buscado e construído. Buscou-se, então, construir o objeto, esclarecer a busca. Com o objetivo de formular o conceito de Sustentabilidade Simbólica, identificando o papel das formas arquitetônicas na determinação da sustentabilidade simbólica dos ambientes, visando contribuir para análise e crítica de ambientes urbanos formados por componentes arquitetônicos, foi necessária a definição do conceito de Sustentabilidade Simbólica.

A intenção foi construir o conceito a partir da experiência vivenciada da cidade, de maneira semelhante a trabalhos como os de Jan Gehl (2009; 2013), Alan Jacobs (1985) e William White (2010) - algo que Bourdieu (2007c, p. 110) chama de 'objetivação participante' - para, então, buscar sua aplicabilidade.

Neste ponto foi necessário trazer a contribuição fundamental de Carlo Ginzburg. Embora ele não se aprofunde na elaboração de procedimentos específicos, em sua obra (GINZBURG, 1989, pp. 143-180) o historiador propõe

a utilização de um método que seja capaz de captar sinais e indícios (contidos nas formas, nos objetos, nos corpos), de percebê-los e interpretá-los pelo que eles têm de significante, uma interpretação que se vale de 'um paradigma indiciário, baseado [...] na semiótica' (GINZBURG, 1989, p. 151). O autor estabelece a relação deste tipo de procedimento com a semiótica, mas não com interpretações como a de Pierce, e sim com as raízes mais antigas, relacionadas com a prática da medicina de base hipocrática.

E o que se pode entender, a partir de Ginzburg, como esta semiótica de base hipocrática? Trata-se de uma 'leitura' (não em sentido lingüístico, que se restringe a uma concepção racionalista da realidade centrada no sujeito cognoscente) dos sinais observáveis (e não apenas visualmente), entendidos em conjunto não apenas com os outros possíveis sinais observáveis diretamente nos fenômenos, mas em conjunto com todos os possíveis sinais, presentes ou pretéritos, que compõem o sistema cognitivo e cognoscitivo do observador. Uma visão holística, portanto, consciente do potencial transcendente de sua observação, uma vez que esta pode conduzir a uma compreensão da realidade que supera a mera somatória dos elementos observados, e que pode mesmo superar a amplitude inicial da consciência ativa na observação, que pode ser levada por esta última a uma ampliação de seus limites anteriores.

Ginzburg afirma que com a aplicação do paradigma indiciário é possível:

o minucioso reconhecimento de uma realidade talvez ínfima, para descobrir pistas de eventos não diretamente experimentáveis pelo observador. (GINZBURG, 1989, pp. 152-153).

Contra possíveis restrições ao método, afirma Ginzburg:

a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível. Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la. (GINZBURG, 1989, p. 177)

Evidentemente, trata-se de operação difícil e delicada, uma vez que não combina com aquilo que as interpretações positivistas tendem a aceitar como padrão científico. Mas,

será que se deve repudiar, em nome de uma definição positivista do fato e da prova científica, qualquer tentativa de interpretação que não se atenha ao valor facial dos fenômenos? (BOURDIEU, 2007b, p. 338)

Afinal, existe o risco de deixar de lado uma compreensão do mundo por conta da falta de instrumentos já definidos para captá-la e explicá-la cientificamente:

o investigador não concede o estatuto de dados, *data*, senão a uma pequeníssima fração do dado, não, como seria preciso, àquela que é chamada à existência científica pela sua problemática (o que é inteiramente normal), mas àquela que é validada e garantida pela tradição pedagógica em que ele se situa, e só a ela. (BOURDIEU, 1989, p. 25)

Assumindo estas proposições como princípios para um desenvolvimento metodológico, o propósito foi realizar o desenvolvimento de um conceito matizado pela experiência empírica em ambientes urbanos, buscando neles os sinais, indícios, que possam apontar para relações simbolicamente sustentáveis, em maior ou menor grau. Evidentemente, tal proposta esbarrava na dificuldade de não tornar a observação mera expressão da subjetividade do pesquisador. Mas, coerentemente com a perspectiva bourdieusiana adotada,

devemos, sobretudo, aprender pouco a pouco a transgredir a regra não escrita que deseja que apenas possam intervir na construção científica os dados coletados em condições socialmente definidas como científicas, isto é, pela entrevista ou observação armada [...], para fazer ressurgir todas as informações que o [...] sujeito social, possui inevitavelmente e que, controladas pela confrontação com os dados mensuráveis da observação, podem entrar no discurso científico. (BOURDIEU, 2007, p. 466)

É necessário, contudo, não confundir as experiências do sujeito social com o gosto pessoal do pesquisador, pois:

A história do gosto, individual ou coletivo, é suficiente para desmentir a ilusão segundo a qual objetos tão complexos como as obras de arte, produzidos conforme leis de construção que foram elaboradas no curso de uma história relativamente autônoma, sejam capazes de suscitar preferências naturais apenas pela força de suas propriedades formais. (BOURDIEU, 2007c, p. 272)

Outro cuidado importante foi não restringir a pesquisa à análise dos ambientes, tanto para evitar os problemas da subjetividade quanto para acrescentar dados que possam servir para confirmar a interpretação apropriada dos indícios. Como observa Bourdieu citando a obra de Panofsky:

Para chegar a [...] uma verdadeira 'interpretação' da obra, [é necessário relacionar] 'o sentido intrínseco da obra com o maior número possível de

documentos de civilização ligados historicamente a esta obra ou a tal grupo de obras'. (BOURDIEU, 2007c, p. 340)

Desta forma, a proposta metodológica consistiu em comparar os indícios obtidos no trabalho de objetivação participante com outros 'documentos de civilização' (crítica arquitetônica, literatura, cinema, guias de turismo, etc. - e também trabalhos teóricos), de modo a produzir uma validação da interpretação dada àqueles indícios.

Em alguns aspectos a proposta se assemelha à realizada por Panofsky, da qual podemos retirar algumas lições, embora este trabalho não seja uma pesquisa iconológica. Assim,

Obrigada, por necessidade de método, a apreender cada objeto particular nas suas relações com os objetos da mesma classe, a 'corrigir', como diz Erwin Panofsky, a interpretação de uma obra particular por uma 'história do estilo' que só pode ser construída a partir de obras particulares, a análise iconológica – como qualquer ciência estrutural – não deve esperar outras provas da verdade de suas descobertas, a não ser as verdades que elas fazem descobrir. "Tratando-se de fenômenos históricos ou de fenômenos naturais, a observação particular apresenta o caráter de um 'fato' só quando pode ser relacionada com outras observações análogas, de tal modo que o conjunto da série 'ganhe sentido'". (BOURDIEU, 2007c, p. 343)

Trata-se de um afastamento consciente e explícito das quantificações e da materialidade mais superficial, buscando outras formas de demonstração da realidade apreendida:

[...] longe de se abrigar, como a interpretação positivista, por detrás de uma acumulação indefinida de pequenos *atos verdadeiros*, a interpretação estrutural envolve **toda a verdade adquirida em cada verdade que se vai conquistar, porque toda verdade está na verdade do todo**. [...] uma pesquisa que, ao romper por decisão metodológica com o nível de sentido mais fenomenal, rejeita desde o início qualquer recurso às provas palpáveis e tangíveis que convencem aos positivistas [...] já que os documentos provam a verdade de uma interpretação só quando podem ser interpretados conforme os mesmos princípios de interpretação daquilo que eles provam -, e que se expõe em totalidade, a cada instante, às questões parciais e particulares do falso rigor positivista. [...] **a interpretação estrutural como sistema que é, por si só, a única prova de sua própria verdade**. (BOURDIEU, 2007c, p. 343-344; grifos nossos)

Embora arriscada, tendendo mesmo a alcançar resultados sempre parciais, tal postura não será mera aventura nem está desprovida de consistência teórica e metodológica, pois

[...] as categorias de interpretação do objeto devem ser extraídas do sistema concreto de relações significantes que define o objeto, e sua validade é medida pela fecundidade heurística e pela coerência do sistema de interpretação. (BOURDIEU, 2007c, p. 357)

Fez parte da pesquisa, portanto, descobrir o sistema concreto de relações significantes que define o objeto, e que ele fosse coerente. E é importante ressaltar que aqui não foram pesquisados apenas os documentos típicos que os historiadores utilizam em seu trabalho, que são os elaborados pelos autores das obras analisadas, como memoriais ou similares, ou os panegíricos em geral, as obras críticas construídas no calor dos acontecimentos pelos personagens comprometidos com a *verdade do campo* (críticos, a favor ou contra, intelectuais diversos, etc.), pois

[...] o estudioso que rompe com a concepção positivista do fato e da prova, deve também renunciar à esperança positivista segundo a qual os indivíduos – ou os documentos deixados por eles – podem testemunhar a favor da verdade de uma interpretação de seus comportamentos e de suas obras, que sempre escapou à sua consciência e que só se pode alcançar indiretamente a partir da hipótese da sua inconsciência. (BOURDIEU, 2007c, p. 344-345)

Também é importante notar que a busca não foi pela definição de um sistema (de conceitos e interpretações) fechado e auto-suficiente, mas antes de um sistema aberto de proposições que pudesse tanto ser aplicado à compreensão de obras ou conjuntos de obras quanto à própria reflexividade, no sentido de serem continuamente re-elaborados, aperfeiçoados, etc. Ainda uma vez, segundo Bourdieu:

Os conceitos podem - e, em certa medida, devem – permanecer abertos, provisórios, o que não quer dizer vagos, aproximativos ou confusos: toda verdadeira reflexão sobre a prática científica atesta que essa abertura dos conceitos, que lhes dá um caráter "sugestivo", logo, uma capacidade de produzir efeitos científicos (mostrando coisas não vistas, sugerindo pesquisas a serem feitas, e não apenas comentários), é própria de qualquer pensamento científico que esteja se formando, por oposição à ciência já formada sobre a qual refletem os metodólogos e todos os que inventam depois da batalha regras e métodos mais prejudiciais do que úteis. A contribuição de um pesquisador pode consistir, em mais de um caso, em atrair a atenção para um problema, para alguma coisa que não era vista porque evidente demais, clara demais, porque, como dizemos em francês, "saltava aos olhos". (BOURDIEU, 2004, p. 56-57)

Esta foi justamente a situação desta tese, que pretendeu chamar a atenção para a questão das formas urbanas relacionadas com a sustentabilidade simbólica; é notável, aliás, quantos trabalhos (p.ex. ARNHEIM, 1988; RAPPOPORT, 1977; CULLEN, 1984) existem sobre as formas urbanas, que constroem leituras como se não importasse qual a forma arquitetônica presente ou proposta, como se o resultado fosse independente da forma total

(visto que estes trabalhos analisam aspectos parciais da forma). A interpretação bourdieusiana conduz à constatação da imbricação dóxica destas leituras, comprometidas com o sistema das forças dominantes, que se manifestam pelo silêncio obsequioso ou pela ausência que ignora.

Um sistema aberto não significa um sistema indefinido, apenas assinala o fato de que o que se apresenta é um caminho sendo percorrido, no qual se busca a construção de uma compreensão do todo, o que tende a permanecer implícito após sua execução:

[...] os sistemas provisórios de proposições científicas, que se esforçam em associar a coerência interna e a compatibilidade com os fatos, não podem ser produzidos a não ser ao preço de um trabalho lento, difícil e destinado a permanecer ignorado por todas as leituras apressadas [...] porque elas ignoram o essencial, isto é, a estrutura das relações entre as proposições. (BOURDIEU, 2007, p. 469)

E como elaborar tal sistema, como construir tal caminho? Segundo Bourdieu:

É preciso [...] procurar resolver a análise empírica de um caso metodicamente elaborado, sabendo que as necessidades da construção teórica imporão aos procedimentos empíricos todas as espécies de exigências suplementares, a ponto de conduzir por vezes a escolhas metodológicas ou a operações técnicas que, comparadas à submissão positivista ao dado tal como se dá, correm sempre o risco de parecer, por uma estranha inversão, liberdades gratuitas, ou mesmo facilidades injustificáveis. (BOURDIEU, 1996, p. 210)

Assim, a construção do caso empírico foi a objetivação participante de diversas realidades urbanas, ao alcance do pesquisador, de modo a estabelecer leituras por comparação, contraste, analogia ou homologia, das quais pudesse advir o estabelecimento de uma leitura holística, estrutural sistêmica e unificada que permitisse a definição dos conceitos buscados e do relacionamento destes com as formas arquitetônicas metodicamente observadas.

É necessário ainda explicitar que a objetivação participante das cidades estudadas consistiu num esforço interpretativo. Buscou-se meios para que tal interpretação não permanecesse restrita ao Padrão Interpretativo Dominante (TOURAINÉ, 2009), uma vez que este foi construído sob as premissas do Modernismo, o que, por princípio, dificulta que enxergar as cidades sob novos pontos de vista.

Deve-se considerar que as proposições de Bourdieu e Ginzburg adotadas como princípio não contêm em si mesmas a explicitação dos procedimentos práticos que deveriam ser empregados para obter os resultados esperados; assim, foi necessário recorrer a outras fontes complementares que pudessem auxiliar a guiar o trabalho de pesquisa dentro da perspectiva adotada. Existe uma ciência, a Arqueologia, que se baseia na interpretação dos artefatos materiais para estabelecer conhecimentos a respeito da sociedade que os produziu e que não são acessíveis através de outras abordagens, por diversos fatores⁸².

Assim, foram usadas técnicas interpretativas propostas pela Arqueologia (HODDER, 1991; HODDER e SCOTT, 2003) especialmente a Arqueologia do Tempo Presente (FUNARI, 2007), que consiste na interpretação dos artefatos presentes no cotidiano, buscando no próprio artefato os elementos para sua compreensão.

Evidentemente, tal compreensão sofre das restrições conceituais e cognitivas impostas pelo tempo em que se dá a pesquisa, das quais só é possível um afastamento (relativo) com a utilização de outras referências, para além do artefato, que possam consolidar a posição interpretativa da pesquisa não como uma expressão de subjetividade, mas como uma construção embasada e compartilhada dentro de uma ‘comunidade epistêmica’.

De maneira sintética, é possível explicitar os procedimentos metodológicos assim:

- pesquisa em busca de proposições e conceitos coerentes com a proposta;
- desenvolvimento teórico do conceito de Sustentabilidade Simbólica;
- re-interpretação histórica de obras teóricas;
- trabalho de campo – a busca dos sinais (objetivação participante), tanto em cidades quanto em outros produtos culturais de apoio e referência (cinema, literatura, cartografia, etc.);

⁸² Estes fatores podem variar desde a simples inexistência de informações, como no caso de artefatos pré-históricos ou de sociedades desconhecidas a que se tem acesso apenas através dos artefatos remanescentes, até a imposição cognitiva de interpretações socialmente ratificadas que derivam de perspectivas específicas que, ao atender a interesses particulares, estabelecem interpretações parciais ou, simplesmente, inverídicas.

- sistematização do trabalho de campo, com a explicitação dos sinais obtidos, através de fotos, desenhos, mapas – produção do material gráfico explicativo;
- construção de uma síntese teórico-prática, por meio da realização da interpretação das cidades enquanto artefatos, baseada nas técnicas da Arqueologia do Tempo Presente, explicitada a seguir.

3.1 Arqueologia como princípio metodológico.

É relativamente isenta de controvérsias, no atual estágio do desenvolvimento das ciências humanas, a afirmação de que não existe um consenso a respeito do passado, por ser uma realidade à qual só é possível se ter acesso obliquamente, de maneira mediata. Este, enquanto objeto de conhecimento por parte das pessoas situadas no presente, é somente uma interpretação, uma narrativa, que pode ou não gozar de credibilidade e verossimilhança, mas à qual não nos é possível associar a avaliação de 'verdade'; pode se tratar, no máximo, de uma verdade parcial e provisória, que pode ser modificada ou re-elaborada a partir de novas descobertas, novas interpretações, novas perspectivas⁸³.

No entanto, em geral permanece menos óbvio o fato de que também não existe um consenso interpretativo a respeito **do presente** (BOURDIEU, 2001, p. 41). Uma simples prova disso é a variedade de opiniões, posturas e ideologias divergentes e simultâneas que se pretendem ao mesmo tempo como intérpretes e definidoras de um suposto presente, que, apesar de sua pretensão ao estatuto de 'verdade', permanecem sem obter para si o consenso ou a aceitação daqueles que se encontram submetidos a outros sistemas simbólicos, ou que professam outra fé, etc.

[...] we often lack an appreciation of the conditions under which we ourselves operate in the present. [...] the conception of our own context is superficial [...]. (THOMAS, 2004, p.1).

⁸³ É importante lembrar que as lembranças não são isentas de deformações e lacunas, de modo que nem mesmo nossa memória pode ser considerada como uma referência absoluta e incontestável a respeito do passado (LE GOFF, 2013) - assim como nossa cognição pode não ser suficiente para uma referência absoluta a respeito do presente.

A simples observação, ao menos se isenta de pré-conceitos intelectualmente imobilizantes, permite constatar que somente desfrutamos de um presente (ou melhor, de uma perspectiva, uma interpretação do presente) compartilhado na medida em que compartilhamos - mesmo que parcialmente - de um padrão cognitivo e interpretativo (BOURDIEU, 2004, p. 164). De outra forma, nos encontramos num impasse interpretativo, que pode chegar ao ponto da impossibilidade de comunicação (ou estar sujeito a um processo de violência simbólica que impõe uma interpretação como a versão oficial ou legitimada do presente).

[...] Aquí como en otras partes, el estado presente de las relaciones de fuerza y de autoridad comanda lo que será la representación colectiva del pasado: esta proyección simbólica de las relaciones de fuerza entre individuos y grupos en competencia contribuye aun más a reforzar esas relaciones de fuerza concediendo a los dominantes el derecho de profesar la memoria del pasado que más se adecue para legitimar sus intereses presentes. BOURDIEU, 2007, p. 271.

Deste modo, ao buscar construir uma análise a respeito de fenômenos situados no presente, é necessário termos em conta que esta análise não será mais que uma interpretação, cuja constituição estará ligada a determinadas condições histórico-sociais. Evidentemente, quando uma interpretação deste tipo está submetida (consciente e voluntariamente ou não) aos princípios de um padrão interpretativo dominante (TOURAINÉ, 2009), sua presença e suas condições de aceitação estarão ajustadas tanto às expectativas quanto às determinações do senso comum, do sistema simbólico dominante e das condições cognitivas estabelecidas como o *status quo*. Deste modo, existirá uma tendência para que suas proposições sejam tomadas como portadoras do *estatuto de verdade*, sendo pequena a probabilidade de que sejam questionadas na maior parte das situações (inclusive as acadêmicas).

Quando, por outro lado, o estudo a respeito do passado e do presente se propuser a questionar precisamente as 'verdades' estabelecidas a partir de processos de violência simbólica (como é o caso desta tese), as dificuldades serão múltiplas: não apenas poderá ser negado (por princípio) o estatuto de verdade às proposições que dão origem ou se originam dos esforços de pesquisa, mas o próprio pesquisador correrá o risco de assumir, inconsciente e inadvertidamente, como verdadeiras proposições constituídas a partir das definições paradigmáticas componentes do padrão interpretativo dominante.

Portanto, foi necessário utilizar um sistema metodológico que permitisse colher dados e estabelecer interpretações a seu respeito segundo um princípio não apenas de método mas também de embasamento teórico e conceitual; uma metodologia cujo princípio fosse a interpretação baseada naquilo que os objetos observados - os artefatos - contenham em si mesmos como elementos significantes (ainda que elementos oriundos de outras fontes devam ser utilizados como referência ou comparação).

Esta metodologia e estes princípios, evidentemente, existem e estão consideravelmente consolidados (ainda que sujeitos a controvérsias) na disciplina arqueológica. A Arqueologia trata exatamente do estudo de artefatos - a cultura material - e a construção de uma leitura interpretativa, baseada nas características encontradas nestes artefatos, obviamente mediada por diversos fatores (condição cognitiva, inserção sócio-política, e posição acadêmica do pesquisador, etc.), que intenciona nos apresentar uma versão aceitável do que podemos chamar de 'passado' (HODDER, 1999).

Como uma consequência lógica, desenvolveu-se no campo da Arqueologia uma perspectiva que incorpora em seu espectro de atuação inclusive aquilo que não está distante no tempo (por ter permanecido à disposição da cognição ou por ter sido produzido recentemente), a que se convencionou chamar de 'Arqueologia do tempo presente' (FUNARI, 2007).

Como todos os campos do conhecimento, a Arqueologia não está isenta de disputas (simbólicas e práticas) pela definição de suas 'verdades'. Se consideramos que a Arqueologia do tempo presente é uma proposição relativamente recente, não é de espantar que esteja imersa em controvérsias teóricas, havendo mesmo aqueles que considerem que o presente não faz parte dos limites temporais dos estudos arqueológicos. No entanto, como a proposição de ampliar as balizas cronológicas dos estudos arqueológicos não advém dos limites exteriores do campo, mas de comunidades acadêmicas bem situadas (FUNARI, 2007), já não é possível propor ou promover a exclusão desta proposta de ampliação da abrangência do campo de estudos, de modo que suas potencialidades heurísticas podem propiciar vertentes metodológicas e interpretativas, inclusive para além dos limites do Campo. Apesar disto, é importante reconhecer que se trata de proposições teórico-metodológicas em

construção e debate, que, portanto, deveriam ser tomadas com redobrada cautela.

Outro fator a impor cautela foi justamente a inserção no Campo da Arqueologia: evidentemente, não havia a pretensão de realizar um trabalho de Arqueologia, pois isto demandaria não apenas um aprofundamento dos embasamentos, da pesquisa bibliográfica e das discussões teóricas, como também um posicionamento a respeito das questões internas ao Campo, dos embates e disputas de posições, da própria construção da disciplina, para o que não somente esta pesquisa não teria fôlego, como ainda importaria ao trabalho uma série de compromissos que fugiam a suas intenções. Sendo um trabalho a respeito da Gestão do Patrimônio edificado urbano, foi possível compartilhar, ainda que de maneira parcial, objetos de estudo com a Arqueologia, mesmo sem fazer parte de seu Campo; além disso, numa perspectiva transdisciplinar (MORIN, 2007), pode-se compartilhar ferramentas de análise, princípios metodológicos e interpretativos e embasamentos conceituais com outra disciplina sem que isto signifique uma submissão a seus critérios específicos e sem um engajamento nas disputas de seu Campo.

Assim, a Arqueologia foi uma fonte de informações e ferramentas metodológicas e interpretativas que utilizada à medida que foram úteis para os objetivos da pesquisa, e que podiam ser mesclados com princípios complementares oriundos de outros Campos ou disciplinas, podendo ser adaptados de acordo com as necessidades da pesquisa. Evidentemente, isto não significa uma frouxidão de método ou variações de perspectiva *ad hoc*; a proposta foi a construção de uma metodologia híbrida, mas internamente coerente e que se apresentasse como operativa e aceitável cientificamente (ainda que passível de contestação).

Além disso, o fato de a pesquisa não pertencer ao Campo da Arqueologia permitiu um afastamento, que significou não estar imersa na doxa e, deste modo, estar menos sujeita à ortodoxia em direção a qual todo Campo mobiliza grande parte de suas forças (BOURDIEU, 2001, p. 288).

Para iniciar a operar segundo princípios arqueológicos, é necessário que reconheçamos uma questão fundamental para a Arqueologia atual, que é o fato de que a disciplina está envolta em uma crise, relacionada principalmente com as disputas internas ao Campo no que concerne à sua própria definição enquanto ciência; assim, é possível dizer que não há apenas uma Arqueologia, mas muitas, ou seja, este tema ainda está em disputa (HODDER, 1999, p. 1). Se para os arqueólogos esta disputa já representa uma dificuldade na realização do trabalho arqueológico, ainda mais no caso de uma pesquisa que pretende se apoiar parcialmente nos métodos desta ciência sem pretender se inserir em seu campo. Como afirma Ian Hodder,

[...] the level of knowledge needed to understand the debates quickly surpassed the resources, time or interest of most archaeologists. (HODDER, 1999, p. 12).

Isto não significa que a Arqueologia é um Campo onde existem apenas controvérsias. Os arqueólogos realizam opções teóricas e metodológicas que possibilitam a realização de seu trabalho, embora os resultados possam não ser consensuais e estejam sujeitos a questionamentos. Assim, foi possível estabelecer alguns marcos e princípios que possibilitaram a utilização de técnicas e métodos da Arqueologia na pesquisa; evidentemente, isto não significa que fizemos um trabalho de Arqueologia. O que pretendemos foi realizar um desenvolvimento epistemológico no campo do Patrimônio, considerando que existe aí uma convergência com os interesses da Arqueologia, de modo que foi possível fazer uso de alguns princípios e métodos desta ciência (que não se encontram, aliás, em nenhuma outra prática de pesquisa). É possível que algumas das escolhas que fizemos sejam controversas, o que também acontece com os arqueólogos que não se conformam aos padrões dominantes ou simplesmente empreendem pesquisas que seguem rumos ainda não consolidados.

Pelo tema, é evidente que a pesquisa se enquadra na chamada Arqueologia Histórica. Embora até mesmo para a definição do que seja este ramo da Arqueologia existam controvérsias, algumas coisas são certas: tratamos de cultura material (a pesquisa é centrada nos artefatos e nas

informações que se pode obter a partir de sua observação qualificada); os artefatos pesquisados pertencem ao período histórico (em contraposição ao pré-histórico), e, conseqüentemente, existem outras fontes (textuais, iconográficas, etc.) que não apenas podem auxiliar na interpretação dos artefatos, mas de fato devem ser levadas em consideração no trabalho de interpretação. Segundo Hodder,

The term 'archaeology' can be used to refer to modern material culture studies which have no reference to the past. (HODDER, 1999, p. 9)

Este tipo de apropriação é reconhecido pelos próprios arqueólogos, uma vez que permite avançar em análises quando as fontes tradicionais não existem, são insuficientes ou contém ambigüidades difíceis de resolver a partir das fontes usuais (como é o caso desta pesquisa):

It is thus possible for the anthropologist, historian or sociologist to 'excavate' meaning in the practices of social life, without depending entirely on the spoken word. (HODDER, 1999, p. 78).

No entanto, é necessário ter claro que não bastava uma opção por utilizar determinados métodos ou procedimentos, era necessário estabelecer uma postura global compatível com a perspectiva arqueológica:

The objects could not be seen as archaeological until they had been thought about and constructed in a certain way. (HODDER, 1999, p. 15)

Portanto, devíamos investigar mais a fundo esta perspectiva. A Arqueologia contemporânea está comprometida com o questionamento global das proposições pré-definidas:

[...] the archaeologists contribute to a debate, providing narratives which resonate with contemporary concerns. (HODDER, 1999, p. 64).

Ao produzir narrativas e interpretações, deve-se reconhecer que não há a intenção de definir 'a verdade', nem impor um ponto de vista como o único correto; antes, a intenção é proporcionar uma interpretação que possa não apenas ser verossímil mas, igualmente, ser utilizada no desenvolvimento de ações específicas (novas pesquisas, desenvolvimento epistemológicos e esforços de preservação do Patrimônio, etc.), coerentes com o posicionamento científico e político (no sentido mais amplo) da pesquisa:

[...] we have to accept that other people might make different selections and come to different conclusions. (HODDER, 1999, p. 67).

Esta aceitação, contudo, não implica na renúncia da proposição de uma interpretação válida e, portanto, logicamente excludente das proposições contrárias⁸⁴. E como pode se constituir, então, esta interpretação? É notável que mesmo entre os arqueólogos esta questão não seja respondida com simplicidade:

It is remarkable that there is almost no literature available on how archaeologists come to their conclusions. [...] little has been published on how archaeologists decide that they have reached a satisfactory interpretation. (HODDER, 1999, p. 20).

Foi necessário, portanto, proceder por aproximação, estabelecendo uma ligação entre as proposições de Bourdieu, Ginzburg e os arqueólogos. Para isso, os estudos de Hermenêutica nos foram de grande utilidade, embora não fosse possível, no âmbito da pesquisa, um aprofundamento em toda a extensão desta disciplina, restringindo-se o trabalho a alguns aspectos operativos⁸⁵, seguindo as indicações de HODDER (1999, pp. 32-33), que, de maneira sucinta, apresenta alguns princípios utilizados em pesquisas arqueológicas, (parcialmente baseados nas obras de Paul Ricoeur): segundo o autor, a Hermenêutica é a **teoria da interpretação**, que se ocupa da **decifração de sistemas de sinais** e rejeita a noção de que os fatos podem ser interpretados independentemente de uma teoria que sustente a interpretação. Ainda apoiando-se nas proposições de Ricoeur, Hodder afirma que toda ação humana equivale a um 'texto' a ser 'lido', nos termos de nossas ferramentas, conceitos, expectativas e valores; isto não implica em que os objetos sejam completamente determinados pelas nossas concepções prévias, uma vez que eles carregam consigo sua própria independência de significados.

⁸⁴ O desenvolvimento de proposições contrárias, caso ocorra, dependerá de outras pesquisas e outros pesquisadores. Como proposição provisória, portanto, a pesquisa poderá ser conservada como proposta interpretativa, até ser falseada ou superada por proposições posteriores - partindo, naturalmente, do pressuposto de que a pesquisa não está já superada por proposições que lhe são anteriores, suposição necessária (embora não suficiente) para a sua própria subsistência. Nossa busca não encontrou elementos que sustentem a existência de tal superação prévia, o que não quer dizer que estas não existam.

⁸⁵ O leitor que se interesse em conhecer em profundidade a Hermenêutica terá um ponto de partida sólido consultando, p. ex., as obras de GADAMER (1991; 2001; 2007) e de RICOEUR (1976; 1978; 1990).

Neste ponto é fundamental notar que a perspectiva teórica da pesquisa reservava um papel mais importante para os significados inerentes aos objetos do que aquele atribuído por Hodder: para esta interpretação, partiu-se da concepção que atribui aos objetos significados intrínsecos (imanentes e naturais), que precedem (e sobrevivem a) a interpretação humana, ainda que estes significados possam permanecer ignorados, dependendo da interpretação humana para alcançarem um status de elementos cognitivos. Além disso, a existência de uma significação imanente não implica, todavia, na negação da possibilidade de transcendência, potencialmente alcançável através da ação e do pensamento humanos.

Retornando às proposições de HODDER (1999, pp. 32-33), o autor especifica três importantes componentes do entendimento hermenêutico: o chamado '**círculo hermenêutico**' (o significado de uma parte deriva de sua relação com o todo, ao passo que o todo pode ser entendido a partir das relações entre as partes); os '**entendimentos prévios**' (a perspectiva a partir da qual se observa as evidências); e a '**natureza histórica do conhecimento**' (o ponto de onde se parte influencia as conclusões e a trajetória futura da pesquisa).

O autor, porém, ressalta que as interpretações hermenêuticas não podem se restringir a operações mecanizadas, sendo necessária a participação ativa do pesquisador:

There is always the need to go beyond summing the parts and create an understanding. There is thus a need for creativity [...]. The whole will depend on the parts that are brought into relation with each other. [...] how these decisions are made about how to link data together and at what scale will vary with the interpreter. Different people will see different relations as significant. [...] Where we stop in the excavation process will also be an arbitrary point in our interpretive process. (HODDER, 1999, pp. 42-43).

Assim, o pesquisador mantém uma parte ativa e pessoal no processo de interpretação, cuja parcela de arbitrariedade será compensada pela potencial heurístico de suas descobertas e proposições, indicando uma etapa no processo de aquisição do conhecimento. Esta interpretação se apoia em processos cognitivos específicos:

[...] archaeological reasoning [...] works by *analogy and comparison*. (HODDER, 1999, p. 45).

À comparação e à analogia foi necessário acrescentar também as homologias⁸⁶, pois foram feitas comparações entre objetos morfológicamente diferentes que, no entanto, apresentam características que podem ser entendidas como semelhantes.

Desta forma, é possível sistematizar os procedimentos realizados para atingir os objetivos, que, em certa medida, podem ser metaforicamente relacionados com procedimentos arqueológicos tradicionais:

i) A ‘descoberta’ arqueológica – neste caso, é o ato de constituir em objeto arqueológico o mundo no qual o pesquisador está inserido; ou seja, o processo de perceber que a constituição do mundo material está impregnada de sentidos transcendentais, que podem ser apreendidos a partir da observação da manifestação formal deste mundo, embora apenas de maneira indireta – isto porque, apesar da recorrência da metáfora da linguagem (‘linguagem arquitetônica’, ‘linguagem musical’, etc.), o mundo material não se constitui em uma língua, à medida que não pode ser lido textualmente, mas somente interpretativamente. Segundo HODDER:

The metaphor of language has been widely applied to material culture, both in archaeology and in other disciplines. [...] Recent work has begun to draw attention to the limitations of this analogy between material culture and language. [...] Many examples of material culture are not produced to ‘mean’ at all. [...] Many if not most material symbols do not work through rules of representation, using a language-like syntax. [...] their meanings are grounded in the experiences and practices of life. (HODDER, 1999, pp. 74-75).

Não há como estabelecer uma gramática visual (KRESS and VAN LEEUWEN, 2006), a não ser por aproximação, delimitando âmbitos de significado, definidos a priori sobre as categorias de percepção aceitas como válidas pelo pesquisador – ou pelo intérprete. É importante lembrar que a interpretação da informação sensorial (com enfoque na percepção visual), sendo repleta de ambigüidades e polissemias, não difere nisso essencialmente da informação escrita, que somente se revela sem ambigüidades em relação a

⁸⁶ ‘A homologia pode ser descrita como a semelhança na diferença. [...] significa afirmar a existência de traços estruturalmente equivalentes – o que não quer dizer idênticos – em conjuntos diferentes.’ BOURDIEU, 1996, p. 232. Nestes termos a analogia pode ser descrita como a percepção de similaridades em elementos dos quais se percebe a semelhança; mais óbvia, portanto, e mais diretamente perceptível do que a homologia.

um determinado sistema interpretativo e cognitivo. Isto não invalida sua utilização, (BURKE, 2004) desde que providos os meios de aferição para os enviesamentos e uma possível paralaxe cognitiva.

Portanto, a 'descoberta' tratou de lançar sobre as cidades um olhar específico - arqueológico - considerando estes artefatos como 'desconhecidos' - ou seja, ignorando por princípio as noções e conceitos já estabelecidos no que diz respeito aos significados socialmente aceitos e consolidados, em geral de maneira inconsciente (a 'doxa'). É evidente que não é possível à pesquisa uma libertação total das noções prévias; a confrontação direta com os objetos de pesquisa, no entanto, pode compensar a presença residual destas noções através da imersão que considerou os sinais (externos e internos) que podiam vir à tona e, em seguida, passarem por um processo de objetivação. Esta objetivação se deu pelo confronto entre aquilo que faz parte do já sabido e as reflexões motivadas pelos elementos que escapam às definições prévias, que são os 'achados arqueológicos' desta busca. Neste sentido, virtualmente qualquer local pode se tornar um 'sítio arqueológico', pois o mundo todo se apresenta como repositório de informações essenciais, à espera de serem descobertos pelo pesquisador.

Desta forma, a escolha das cidades pesquisadas se baseou em construir uma amostragem representativa (abrangendo o maior arco temporal possível), de um modo que pudesse ser abordado pela pesquisa dentro de suas condições objetivas. As escolhas foram feitas segundo características específicas: a presença do Patrimônio Histórico, acompanhado, sempre que possível, de fatos significativos relacionados à história da Arquitetura ou do Urbanismo. Com este direcionamento, não se mostrava necessário estabelecer a priori critérios mais elaborados para a escolha das cidades, uma vez que, potencialmente, toda e qualquer cidade poderia servir de objeto de estudo (embora, no atual estágio da pesquisa, cidades com características específicas tendiam a revelar de maneira menos árdua os sinais que a pesquisa buscava encontrar).

ii) A confrontação do problema arqueológico – através de uma primeira imersão em busca de sinais significativos, embasada pela pesquisa teórica precedente, a pesquisa identificou um sinal característico da arquitetura e do urbanismo das

idades contemporâneas: uma descontinuidade, uma ruptura, produzida intencionalmente, cujo traço definidor se revela pela mudança drástica (e sem precedentes) da relação entre a produção contemporânea e as formas e soluções do passado. Em outras palavras, a relação da arquitetura de um tempo com as formas, soluções e estilos que a precederam sempre havia sido a de uma relativa continuidade - nunca um abandono completo, sempre um retomar, um repensar, sempre uma adaptação e uma acomodação que pretendiam contribuir com algo de seu tempo para o imenso repertório de êxitos do passado, muitas vezes encarados com franca reverência ou, no mínimo, como eloqüentes advertências. Como nos artes, havia um diálogo entre autores e correntes, entre escolas de pensamento⁸⁷, que as propostas programáticas da arquitetura moderna vieram romper deliberadamente.

Esta ruptura, constatada empiricamente, deflagrou o processo de pesquisa - a 'descoberta' - que, a partir de então começou a se constituir em problematização da realidade observada, ou seja, a construção do objeto de pesquisa, considerado arqueologicamente – neste caso, a cidade na qual se manifesta a ruptura modernista, que passa a ser o problema: o que, por que, como, com que interesses e compromissos se dá a ruptura, tendo como ponto central a análise de suas características formais.

iii) A definição da perspectiva interpretativa – para que o problema que o intérprete - arqueologicamente definido - coloca como questão pudesse ser analisado, foi necessário estabelecer um sistema de proposições coerentes que fornecesse a base teórica para a interpretação e que pudesse ser considerado sob o ponto de vista crítico, tanto interna quanto externamente. Evidente que a preocupação inerente de se colocar sob uma perspectiva crítica não impediu que se realizassem proposições (interpretativas, que podem se desdobrar em proposições de ação), pois estas deveriam se manter nos limites de interpretações coerentes com as próprias proposições, desde que estas não contrariem a lógica. Do mesmo modo, seria desejável que a pesquisa fosse entendida a partir do sistema interpretativo proposto, de modo que não se configurasse uma disputa simbólica eivada da violência (simbólica) inerente a

⁸⁷ O trabalho de Panofsky (2001) demonstra o quanto estas relações podiam ser significativas, a despeito do fato de os personagens envolvidos poderem não estar conscientes delas.

este tipo de confronto. Até porque existe sempre o recurso à falseabilidade de Popper (1972) como critério para a avaliação da pertinência de determinado trabalho científico, especialmente indicado quando se trata da exploração de alguma fronteira de conhecimento. O que podia afastar a pesquisa do risco do subjetivismo empirista. Importa lembrar, no entanto, que a pesquisa não se concentrou na busca de 'provas' no sentido positivista, bastando que suas proposições pudessem contribuir com a compreensão do mundo por parte daqueles que as entendam como verdadeiras, ainda que parcialmente.

iv) Seleção dos conceitos – a partir da perspectiva interpretativa definida, foi possível escolher os conceitos adequados para a análise do problema de pesquisa. Esta operação, que frequentemente permanece implícita, uma vez que os conceitos utilizados fazem parte de um sistema interpretativo, que por sua vez está condicionado pela lógica da doxa, foi realizada de maneira consciente e explícita, de modo a permitir não apenas a escolha apropriada, mas igualmente a aferição da adequação dos conceitos aos objetivos pretendidos. Foi assim constituída uma base teórica sobre a qual foi possível realizar o processo de interpretação.

v) Desenvolvimento da interpretação – a confrontação das 'descobertas arqueológicas' com o sistema interpretativo escolhido possibilitou a construção de uma interpretação interna e externamente coerente e lógica. No entanto, como se trata de uma fronteira de conhecimento (a 'descoberta') era possível que a interpretação permanecesse incompleta ou inconsistente em função da inexistência de conceitos apropriados para dar conta dos fenômenos observados. Havia então a necessidade do desenvolvimento de novos conceitos, ferramentas teóricas necessárias para dar conta dos aspectos observados que não podiam ser resolvidos somente com a utilização dos conceitos disponíveis.

vi) Elaboração dos conceitos complementares – esta pesquisa está centrada em uma hipótese, que não apenas diz respeito à interpretação dos problemas específicos, mas igualmente a um âmbito mais amplo, que se relaciona com

um posicionamento científico⁸⁸ a respeito de questões humanas, ambientais e até mesmo cosmológicas. Não havia a pretensão de abarcar todas as possibilidades que este posicionamento traz em potencial, mas apenas contribuir para o avanço do conhecimento aplicável à Gestão do Patrimônio edificado urbano. De todo modo, a própria hipótese sugeria uma Sustentabilidade Simbólica, conceito até então inexistente, que foi preciso trabalhar para desenvolver, de modo a tornar possível a aplicação e a verificação da pesquisa. Caso fosse necessário, ao longo da pesquisa seria possível propor outros conceitos que pudessem contribuir para o desenvolvimento do trabalho, na direção pretendida.

vii) Retorno à interpretação – De posse dos conceitos necessários, o pesquisador pode então retornar aos seus objetos e realizar uma interpretação a respeito, na tentativa de comprovar a hipótese, uma vez que naquela reside a chave para um trabalho arqueológico bem sucedido:

[...] good archaeological science depends on carefully made and well-grounded interpretation. [...] interpretation includes, but is broader than explanation. (HODDER, 1999, p. 69).

Deve ser lembrado sempre que a interpretação proposta não pretendia estabelecer uma verdade absoluta, mas, antes, uma proposta de entendimento a respeito do objeto. Desta forma, a interpretação não devia ser ‘testada’ segundo o modelo positivista, mas entendida no contexto de sua lógica interna:

[...] the idea of 'testing' is inappropriate in archaeology because the data is partly constructed [...]. (HODDER, 1999, p. 49).
[...] rather than talking of 'testing', it is better to describe the archaeological process as based on 'fitting'. (HODDER, 1999, p. 62).

Assim, o encaixe da interpretação ao modelo explicativo proposto (que deve, ele próprio, encaixar-se numa lógica mais ampla) deve ser o critério para avaliar sua pertinência e seu potencial heurístico. Este processo de encaixe, no entanto, não se dá de maneira automática, auto-evidente, mas deve ser elaborado pelo pesquisador de maneira ativa:

Interpretation also involves selecting information in relation to a general pre-understanding [...] more importance is given to the uncertainty of this

⁸⁸ Há, certamente, também um aspecto filosófico que a hipótese deixa antever, mas que transcende a proposta de trabalho à qual devemos nos ater.

process [that] puts creativity centre stage. Creativity also plays an important role because of the need to find new solutions which resonate with changing data and changing perspectives. (HODDER, 1999, pp. 70-71).

Assim, pode-se perceber que o processo interpretativo não se dá de maneira linear; é necessário que o pesquisador contribua ativamente para sua construção, implicando aí todo seu conhecimento e, de fato, todo seu ser, uma vez que a interpretação não é apenas uma somatória de elementos justapostos, mas tem o potencial de se revelar em um nível superior, no qual objetividade e subjetividade se complementam:

[...] it is now widely accepted that both subjectivity and objectivity are central to the success of archaeology as a science. (HODDER, 1999, p. 72).

Elaborada a interpretação, foi possível passar para a etapa seguinte, que consistiu em inferir as consequências da pesquisa.

viii) Proposição de consequências – Embora uma pesquisa arqueológica possa se encerrar com a formulação de uma interpretação a respeito de suas descobertas⁸⁹, neste caso o trabalho devia avançar para a proposição de possibilidades, teóricas e práticas, abertas pelas descobertas realizadas através do método arqueológico. Desta forma, a pesquisa poderia ir além de um trabalho de Arqueologia, demonstrando as possibilidades heurísticas abertas por aquele, de maneira a aplicá-las, tanto quanto possível, a seus objetivos.

Embora fosse possível imaginar uma variedade de consequências e aplicações da pesquisa, o foco estava na potencial aplicação, tanto dos conceitos quanto das interpretações, no campo da epistemologia e da prática de conservação do Patrimônio Histórico e também nos processos de projeção arquitetônica e urbanística (na medida em que estes se entrelaçam com as práticas patrimoniais), além de contribuir com o cabedal de idéias, de práticas, de maneiras, de conhecimentos a respeito dos centros urbanos que contêm elementos do patrimônio edificado.

⁸⁹ É evidente que o trabalho arqueológico não se conclui na mera interpretação, por mais que esta se revele coerente e possa ser aceita. Cada proposição interpretativa traz em si, potencialmente, a elevação do patamar de conhecimento a respeito do fenômeno analisado, de modo que a sucessão de interpretações não se manifesta como uma simples acumulação, mas possibilita que as diferentes visões se complementem, se anulem ou gerem uma compreensão de grau mais elevado. No entanto, este processo muitas vezes permanece subentendido, só se revelando através da História da Ciência.

As etapas acima descritas não devem ser entendidas como lineares, seqüenciais e contínuas. Na verdade, revela-se impossível não antever as consequências já a partir da própria descoberta arqueológica, ou seja, a partir da problematização, com viés arqueológico, do estar-no-mundo, que o pesquisador se coloca a respeito de sua inserção numa paisagem culturalmente definida e manifesta como arquitetura e cidade. De fato, a figura que poderia, metaforicamente, representar este processo seria uma espiral crescente, que a cada volta sobre si mesma amplia sua abrangência à medida que incorpora os elementos contidos na etapa anterior, acrescentando-lhes novos componentes.

Portanto, a pesquisa de fato se deu de maneira complexa, avançando e retornando para observar seus próprios achados sobre os quais são elaboradas interpretações prévias, que permitem retornar ao objeto de pesquisa em busca de mais elementos para, em seguida, retomar o processo interpretativo. À medida que este processo revela suas debilidades teóricas ou conceituais, o pesquisador empreende novas buscas teóricas, tanto bibliográficas (em busca dos autores cujas proposições podem embasar a pesquisa) quanto experimentais (desenvolvendo novos conceitos ou adaptando e aperfeiçoando os existentes), a cada passo realizando, experimentalmente, interpretações provisórias, que permitem o retorno às descobertas, e a verificação contínua de sua validade e coerência.

De qualquer modo, a seqüência apresentada é útil não apenas por seu aspecto pedagógico, que permite uma apresentação compreensível da pesquisa, mas igualmente para o pesquisador poder exercer certo controle sobre sua própria atividade, retornando constantemente à seqüência inicial proposta em busca de uma coerência de ação e pensamento, assim como realizando uma avaliação sistemática de seus progressos na pesquisa.

Retomando o esquema apresentado anteriormente, é possível agora realizar uma síntese da proposta metodológica.

Apresentado o desenvolvimento teórico de sustentação e a proposta dos procedimentos, cabe agora realizar uma síntese da metodologia, de modo a torná-la facilmente compreensível. Segue a seqüência de pesquisa de maneira esquemática, para que seja possível uma visão do todo, e em seguida cada uma das etapas, demonstrando seus diversos aspectos e condicionamentos. Assim, a pesquisa foi composta pelas seguintes etapas:

- Descoberta arqueológica;
- Transformação do problema em questão arqueológica;
- Busca e seleção dos documentos auxiliares;
- Explicitação da perspectiva adotada;
- Primeira interpretação dos artefatos;
- Elaboração dos conceitos faltantes;
- Segunda interpretação dos artefatos;
- Conclusão.

É preciso mais uma vez lembrar que esta seqüência, na prática, não guarda a mesma linearidade de sua apresentação. Existe uma certa circularidade entre algumas das etapas, que fez com que elas acontecessem simultaneamente em alguns momentos, assim como certos procedimentos deviam ser retomados ciclicamente. É o caso da perspectiva adotada, que até certo ponto precedia a própria pesquisa, e que, à medida que esta avançava, tendia a ser ajustada e aprimorada, retroagindo sobre as etapas já executadas, e assim por diante. Feita esta ressalva, segue um detalhamento das etapas:

- descoberta arqueológica – o pesquisador, impregnado de uma vivência com questões de planejamento urbano, projeção arquitetônica e preservação patrimonial, e embasado em suas pesquisas teóricas e conceituais, sai a campo em busca de elementos constituintes dos conjuntos urbanos que habita ou visita que possam contribuir para a compreensão das questões urbanas que consideradas pertinentes.

Defrontando-se com estes elementos, percebe algumas questões consideradas sem resposta ou cujas explicações existentes são percebidas como insuficientes. Estas questões passam a se constituir num problema de pesquisa. São percebidas algumas características dos conjuntos urbanos analisados como portadoras de significados específicos que permanecem sem destaque nas pesquisas correntes no Campo – trata-se da ‘descoberta’.

- transformação do problema em questão arqueológica – ao considerar o problema de pesquisa, o pesquisador percebe que se trata da análise de características formais de artefatos materiais - de onde advém a possibilidade de tratá-lo sob uma perspectiva arqueológica. Para isso, é necessário adotar uma maneira de considerar os artefatos (a informação essencial deve ser obtida a partir da análise da cultura material), de modo que o olhar específico constitua os objetos em achados arqueológicos. Como o pesquisador pretende analisar as características simbólicas das formas dos artefatos considerados, a pesquisa arqueológica deve ser informada por uma base teórica que permita esta abordagem. Como a abrangência temporal dos artefatos se estende até os dias atuais (podendo recuar no tempo até tempos remotos, a depender dos conjuntos urbanos analisados), torna-se necessário adotar a perspectiva de uma Arqueologia do tempo presente. Nesta etapa se realizam os procedimentos listados anteriormente nesta Seção como **“pesquisa em busca de proposições e conceitos coerentes com a proposta”** - a proposta sendo ao mesmo tempo um posicionamento teórico e uma tentativa experimental de interpretação.
- busca e seleção dos documentos auxiliares – a tarefa interpretativa não pode se dar apenas informada pelos conhecimentos que o pesquisador já detém, dado que este nunca pode ser completo, e igualmente porque os trabalhos existentes são insuficientes para dar conta do problema suscitado pela ‘descoberta’. Assim, cabe realizar uma busca por trabalhos de áreas do conhecimento diversas das já abarcadas pelo pesquisador, assim como de outras comunidades epistêmicas, de modo a criar a base mais sólida possível a partir da qual se possa avançar em busca de uma interpretação. Esta busca, segundo a perspectiva

metodológica da pesquisa, deve ser o mais ampla possível, abrangendo variados documentos de civilização. Aqui está incluído o procedimento listado anteriormente como “**trabalho de campo – a busca dos sinais**”.

- explicitação da perspectiva adotada – esta etapa é fundamental para que o trabalho obtenha consistência e coerência; o pesquisador deve buscar objetivar suas posições (teóricas, mas também políticas - no sentido mais amplo - e filosóficas), de modo a permitir que estas posições sejam localizadas dentro do espectro das posições possíveis, para que a pesquisa possa ser inserida tanto no Campo ao qual está diretamente ligada quanto de maneira mais ampla. Esta localização é essencial para as provas de coerência e pertinência às quais a pesquisa é ser submetida. Além disso, esta explicitação serve para que o pesquisador possa contar com uma referência à qual retorne sempre que o processo cíclico de descobertas e interpretações se encaminhe para um de seus retornos na espiral hermenêutica. Evidentemente, não se trata de uma questão de gosto pessoal ou de escolhas arbitrárias, de modo que a perspectiva adotada vem acompanhada das devidas justificativas. É preciso lembrar que a perspectiva não surge da própria pesquisa (embora seja influenciada por esta, podendo ser adaptada ou remodelada à medida que a pesquisa avança). De fato, a perspectiva acompanha e corresponde à vida intelectual do pesquisador, estando presente ainda que de maneira inconsciente. A existência da perspectiva já está colocada no próprio momento da 'descoberta', pois é a aplicação de um olhar específico que permite o reconhecimento dos sinais, identificando os elementos da realidade que conduzem à concretização do problema e sua transformação em objeto arqueológico. Esta etapa inclui o procedimento anteriormente descrito como **'re-interpretação histórica de obras teóricas'**, através da qual o pesquisador estabelece uma leitura específica e matizada da bibliografia canônica a respeito dos objetos de estudo, construindo a seu respeito uma leitura livre das imposições do 'Padrão Interpretativo Dominante'.
- primeira interpretação dos artefatos - esta etapa, na prática, mal pode ser distinguida da 'descoberta' descrita na primeira etapa; de fato, a descoberta se dá de maneira complexa, quando o pesquisador arrisca

uma primeira interpretação a respeito dos fenômenos que observa. Para o didatismo buscado nesta síntese, no entanto, é possível colocá-la como uma etapa separada, mas lembrando que a descoberta já é uma interpretação, embora experimental. Assim, à medida que a descoberta se consolida como um problema de pesquisa e a perspectiva adotada é explicitada, o pesquisador avança com interpretações cada vez mais elaboradas, condicionadas pelas ferramentas teóricas e conceituais disponíveis. Quando, porém, o pesquisador percebe que os conceitos existentes são insuficientes para dar resposta às indagações suscitadas pelo objeto de pesquisa, acontece um processo de reflexão e pesquisa teórica, em busca de possíveis caminhos que possam levar a encontrar conceitos complementares aos já conhecidos e utilizados pelo pesquisador, ou, se for o caso, à elaboração de conceitos específicos que preencham as lacunas do conhecimento existente.

- elaboração dos conceitos complementares - de acordo com os avanços da pesquisa e com a perspectiva adotada, o pesquisador empreende a busca teórica que leva ao desenvolvimento dos conceitos específicos, adequados aos objetivos da pesquisa e cientificamente coerentes. Nesta fase se dá a etapa descrita anteriormente como '**desenvolvimento teórico do conceito de Sustentabilidade Simbólica**', pois este é o conceito que complementa a pesquisa e dá sustentação teórica às interpretações desenvolvidas.
- segunda interpretação dos artefatos - de posse dos conceitos desenvolvidos, o pesquisador pode retornar às suas interpretações, que são então ajustadas e complementadas em conformidade com o desenvolvimento teórico alcançado. Estas interpretações se constituem como o avanço efetivamente obtido pela pesquisa, o que não significa que sejam definitivas ou imutáveis, mas expressam um momento da pesquisa, que corresponde à maturação conseguida pela pesquisa em relação a seus conceitos, sua perspectiva e suas descobertas. Nesta etapa, são analisados os mais significativos sinais encontrados nas cidades analisadas; para cada uma são descritos os percursos, os elementos de análise, os sinais encontrados. Nesta etapa são apresentados os 'documentos de civilização' que servem de

complemento às informações bibliográficas, além do material gráfico produzido, o que corresponde à '**sistematização do trabalho de campo**' descrita acima.

- conclusão - longe de se constituir em mero resumo das atividades ou das descobertas realizadas, esta etapa é decisiva para que a pesquisa se constitua em uma tese. As diversas etapas, os diversos processos, a espiral hermenêutica, tudo converge em um todo coerente, de modo que as partes não permanecem como elementos até certo ponto desconexos, mas se torna possível entender a lógica que as une e as transforma em algo mais do que a simples soma de seus elementos. Através da '**construção de uma síntese teórico-prática**' que aparece descrita acima, o pesquisador constrói uma proposição interpretativa que pretende representar um avanço no conhecimento e uma contribuição para as atividades de compreensão, valorização e preservação do Patrimônio Histórico edificado urbano.

4 Princípios da identificação formal do modernismo.

O modo como julgamos as obras culturais de nosso tempo está, invariavelmente, condicionado pelas classificações estabelecidas como dominantes no campo de produção destas obras, além do sistema de classificação mais amplo, ligado às instâncias de poder. Estes sistemas de classificação gradualmente atingem a condição de implícitos, permanecendo inconscientes (ou apenas parcialmente conscientes), constituindo-se na *doxa*⁹⁰.

Desta forma, a análise das produções de um determinado campo, em um determinado momento, caso se restrinjam a aplicar o sistema de classificação vigente neste campo, tenderão a reconhecer e a conformar-se à *doxa*, mesmo quando se posicionarem de modo contrário⁹¹ às posições dominantes. Buscando um posicionamento o mais possível isento dos condicionamentos impostos ao campo da Arquitetura e Urbanismo pelo domínio hegemônico (ao menos no âmbito crítico) dos pressupostos modernistas, é preciso estar atento para, ao realizar análises, não incorrer no erro de aplicar estes pressupostos de maneira inconsciente, visto que a formação avaliativa (mas, em parte, também cognitiva) se deu dentro deste campo. Além disso, os próprios instrumentos de problematização do campo são formados a partir da *doxa*, sendo tudo aquilo que não corresponde a ela remetido ao espaço do 'impensável'⁹², de modo que o campo tende a não se afastar da *doxa*, a não ser em momentos de crise.

Por conta destas observações, está claro que uma análise como a proposta, que pretende estabelecer uma leitura não convencional a respeito de alguns ambientes urbanos (notadamente aqueles que contêm elementos do patrimônio arquitetônico, mas potencialmente não restrita a estes) não poderia

90 Como o campo artístico, cada universo erudito possui sua *doxa* específica, conjunto de pressupostos inseparavelmente cognitivos e avaliativos cuja aceitação é inerente à própria pertinência. Paradoxalmente, as grandes oposições taxativas acabam unindo os mesmos que se opõem através delas, visto que é preciso concordar em admiti-las para que se esteja apto a contrapor-se a seu propósito.' BOURDIEU, 2001, p. 122.

91 'Todos aqueles engajados no campo, defensores da ortodoxia ou da heterodoxia, partilham a adesão tácita a mesma *doxa* que torna possível a concorrência entre eles e lhes impõe seu limite.' BOURDIEU, 2001, p. 124.

92 'Esses pares de oposições especificam [...] delimitam, inclusive em política, o espaço legítimo de discussão, excluindo como absurdo, eclético ou simplesmente impensável, qualquer tentativa de produzir uma posição não prevista.' BOURDIEU, 2001, p. 122.

ser realizada a contento utilizando as ferramentas conceituais e analíticas disponibilizadas pelo campo e aí tidas como legítimas, nem igualmente utilizando simplesmente outras que se constituem como o oposto daquelas, uma vez que a simples oposição especular não deixaria de se inserir no âmbito da mesma doxa.

Assim, quando, no capítulo precedente, foi exposta a idéia de realizar leituras *a contrario* daquelas estabelecidas pelos modernistas e seus apologistas, é preciso lembrar que estas leituras não podem ser reduzidas a meras inversões das primeiras⁹³. As análises, embora se contraponham (ao menos parcialmente) às modernistas, devem ser estabelecidas a partir da composição entre uma base conceitual (que contém contraposições às leituras modernistas) e um confronto empírico com a realidade, mediado por aquela base.

Este confronto empírico necessita, portanto, do estabelecimento da base conceitual que lhe servirá de fundamentação e fornecerá as ferramentas conceituais e metodológicas necessárias para sua efetivação. Enquanto uma parte desta base conceitual pode ser obtida a partir do trabalho teórico, outra parte deve ser buscada empiricamente, para que a realidade se interponha, na medida do possível, aos condicionamentos da doxa. Portanto, ao tratar da questão da forma urbana - uma das forças componentes da Ambiente Simbólico e expressa nos diferentes estilos⁹⁴ - é preciso ter em conta que o reconhecimento destes estilos está, ao menos em parte, condicionado pela doxa vigente no Campo. Portanto, o reconhecimento não pode ser dado como previamente estabelecido, mas deve ser submetido a um processo de verificação, buscando constatar o grau de diferenciação e classificação que é possível obter a partir da experiência direta nos espaços urbanos.

É importante ressaltar que o procedimento proposto não é uma novidade; os precedentes são vários, mas o diálogo aqui se dá mais diretamente com as obras de LYNCH (1975), JACOBS (1985), GEHL (2013) e

93 Inclusive porque esta tese, ainda que transitando por referências transdisciplinares, está inserida no Campo da Arquitetura e do Urbanismo (na vertente patrimonial), tanto em sua realização quanto em sua intenção; por conta disto, seria ingênuo imaginar que estaríamos alheios às normas do campo, e equivocado propor tal alheamento.

94 Para uma discussão abrangente a respeito dos estilos, reportamo-nos a GOMBRICH (2012), especialmente pp. 195-216.

GEHL e SVARRE (2013). Jacobs já alertava para o potencial heurístico da observação dos espaços urbanos:

It is important to get involved with what we see, to learn from the observed urban environment and to use what we learn to help answer questions of concern [...]. Urban planners should employ observation as an analytic and decision-making tool more consciously and regularly than we have done. (1984, p. 37)

Desta forma, as análises urbanas propostas devem ser precedidas por um reconhecimento bastante específico:

A) Primeiramente, em alguns espaços urbanos, verificar a possibilidade de se reconhecer diferentes estilos nos edifícios, e quais níveis de diferenciação é possível verificar. Evidentemente, parte-se do pressuposto (estabelecido no campo), de que existem os estilos e que os mesmos são reconhecíveis e classificáveis (embora não necessariamente pelos critérios vigentes na doxa do campo). Para esta etapa, procurou-se alguns espaços urbanos que permitam estabelecer contato com edificações de diferentes épocas e padrões formais, de modo a contar com uma amostragem representativa para esta questão, sem a necessidade de recorrer a um número grande de exemplos.

B) Depois, comparar, ainda que sucintamente, a classificação obtida pela observação com os modelos interpretativos estabelecidos (os 'períodos' ou 'estilos' da historiografia canônica), para verificar se entre ambos há uma convergência, e em que grau, colocando também à prova estes modelos, à medida que eles correspondam, ou não, com os exemplos encontrados;

C) Em seguida, colocar à prova também o modelo explicativo adotado na pesquisa, que estabelece, a partir dos referenciais teóricos e da observação prévia, que houve um processo de ruptura formal (que também se manifesta em outros âmbitos) produzido pela inserção, nos ambientes urbanos, da arquitetura modernista, sendo, portanto, necessário constatar se esta ruptura pode ser percebida;

D) Por fim, sendo possível reconhecer os estilos e constatar a ruptura formal, elencar quais elementos formais são reconhecíveis como definidores da

Arquitetura moderna, para, a partir destes elementos, estabelecer uma especificação formal – de consequências eco-simbólicas – que permita realizar a inserção de objetivação participante, com o conhecimento necessário para realizar leituras que não estejam restritas à doxa (modernista) do campo.

Em seguida, são descritos a realização e os resultados obtidos em cada uma das etapas:

A) Reconhecimento da existência e grau de diferenciação dos estilos.

Como o objetivo nesta etapa é apenas a identificação do fenômeno, não se mostra necessário realizar operações complexas ou repetir numerosas identificações. A escolha dos ambientes urbanos examinados se deu inicialmente pelo arco temporal no qual estes espaços urbanos vêm sendo habitados por sociedades urbanas, e a permanência, neles, de edificações remanescentes de diversas épocas ou períodos, de modo a possibilitar, com a menor utilização de recursos, a observação mais variada de diferentes estilos, ou maneiras de construir, ou técnicas construtivas (que também se manifestam através de alterações formais), ou uso de materiais, todos estes fatores podendo estar manifestos simultaneamente ou separadamente, em diversos graus.

Assim, dentre as cidades definidas como objetos da pesquisa, Roma é a que apresenta o maior arco temporal de ocupação contínua e com exemplares remanescentes. Para obter uma amostragem de confirmação, entre as várias possibilidades optamos por examinar espaços urbanos de Veneza, que conta com um conjunto histórico bastante amplo e diversificado; a principal diferença entre as duas cidades é o fato de Veneza conter um tecido urbano que conserva mais as características da cidade como ela se desenvolveu originalmente (BENEVOLO, 2017, pp. 201-206), ao passo que Roma sofreu ao longo dos séculos extensas transformações, que alteraram significativamente seu desenho (Figura 4.1⁹⁵). Caso as observações destes dois espaços urbanos se mostrasse insuficientes para as finalidades desta etapa da pesquisa, outros conjuntos urbanos seriam analisados, podendo a pesquisa se estender em

⁹⁵ Note-se a diferença de nível (indicada pela flecha) entre o pavimento da ocupação atual da cidade e o pavimento da escavação arqueológica, situado bem abaixo.

busca de mais diversificação, até o limite do conjunto de cidades da pesquisa, o que poderia resultar na negação da possibilidade de reconhecer a existência dos estilos, ou da possibilidade de percepção de algum grau de diferenciação entre os estilos definidos conceitualmente.

Figura 4.1 – Vista parcial do centro histórico de Roma.



Fonte: Autor, 2017.

Como descrito na metodologia, a escolha, nas cidades escolhidas, dos espaços de amostra não se deu através do recurso teórico (ou seja, a opção por espaços considerados 'importantes' ou 'significativos' pela historiografia ou a crítica), mas pelo contato direto com o tecido urbano e a identificação dos sinais neles contidos que permitam avançar em direção ao conhecimento buscado. Iniciando por Roma, apresentaremos algumas imagens que contêm elementos suficientes para a análise pretendida (Figuras 4.2 a 4.9):

Figuras 4.2 a 4.9 – Roma, vistas de edifícios no Centro Histórico.



Fonte: Autor, 2018.

A abordagem do problema de reconhecimento, considerando a necessidade de afastamento das injunções do campo, foi a de não realizar, a priori, buscas por edificações que já estejam documentadas nos ‘manuais’ de estilos (histórias da arquitetura de várias procedências, literatura teórica, etc.), mas a de percorrer a cidade em busca dos sinais que poderiam ser apreendidos, ou seja, de diferenças formais tais que pudessem ser compreendidas como representando alternâncias estilísticas. Evidentemente, os ‘prédios-testemunho’, os monumentos e edificações que são conhecidos por sua importância no contexto da cidade ou da história (da arquitetura, mas também da história em geral), especialmente aqueles que se tornaram imagens icônicas devido a sua exposição em filmes, citações diversas em manifestações artísticas ou inclusão nos roteiros turísticos populares, não poderiam deixar de ser reconhecidos. Porém, não houve uma busca deliberada por estes marcos conhecidos, e eles aparecem no contexto da pesquisa por terem sido ‘encontrados’ (e, evidentemente, reconhecidos), e são considerados sob a mesma ótica dedicada aos prédios ‘desconhecidos’, anônimos ou ‘insignificantes’ (mas igualmente significantes no contexto desta pesquisa).

Desta forma, a inserção nos espaços urbanos permitiu, num primeiro momento, reconhecer diferenças nas formas das edificações que podem ser entendidas segundo o conceito de ‘estilo’, empregado de maneira ampla, ou seja, referindo-se a diferenças formais que podem ser associadas a determinados períodos, técnicas construtivas, ou mesmo ideologias. No entanto, duas questões subsequentes surgem daí: 1- é possível discernir claramente os estilos (ou grupos de estilos) encontrados na cidade? 2 – qual o grau de diferenciação possível de ser detectado?

Antes de buscar respostas para estas questões, é preciso considerar o assunto sob o ponto de vista teórico. Segundo Bourdieu,

É impossível dizer algo para caracterizar estilisticamente uma obra de arte que não pressuponha a referência, pelo menos, implícita, aos possíveis, simultâneos - para distinguir uma obra de seus contemporâneos – ou sucessivos para estabelecer sua oposição em relação a obras anteriores ou posteriores do mesmo ou de outro autor. BOURDIEU, 2007b, p. 51.

Como o objetivo não está em realizar uma classificação das obras observadas, pode-se considerar que a referência aos ‘possíveis’ é suficiente, ou seja, é possível constatar que as possibilidades formais são

variadas, e que se pode distinguir edificações nas quais foram utilizadas formas, materiais e técnicas construtivas diversas. Portanto, a pergunta inicial fica respondida a contento: existem diferentes estilos, que podem ser reconhecidos por observação simples. Os níveis de diferenciação entre diferentes estilos, no entanto, podem variar grandemente. Isto porque os elementos contidos numa edificação não representam, necessariamente, um único momento ou período, visto que muitas edificações sofreram modificações, adaptações e ampliações diversas que introduziram elementos que, sob o ponto de vista das classificações acadêmicas, representam estilos diferentes daquele que existia previamente.

No entanto, isto não significa que os diferentes estilos possam ser reconhecidos com algum tipo de precisão, porque as intervenções não tinham, em geral, a intenção de criar uma separação entre o que havia antes e o que era feito depois. Ao contrário, as partes existentes eram consideradas como passíveis de receberem qualquer nível de intervenção, mas sem que isto representasse o desejo de desfigurá-las, ou de estabelecer uma hierarquia segundo a qual aquilo que era feito ‘no presente’ tinha algum tipo de superioridade (estética, ideológica ou o que fosse) sobre as partes feitas ‘no passado’. Inclusive a separação entre presente e passado podia ser dotada de um forte sentido de indefinição, uma vez que as sucessivas intervenções não eram realizadas com a intenção de poderem ser distinguidas daquilo que já existia, o que comumente levava à ausência de registros precisos a respeito das diferentes intervenções (quando havia algum registro)⁹⁶. Cada geração, ou cada comitente, podia apresentar demandas específicas, que eram, de algum modo, atendidas pelos arquitetos e construtores sucessivos, sem perda do sentido de unidade⁹⁷. Voltando a Bourdieu:

96 Pode-se acompanhar em BENEVOLO (2017, pp. 305 e ss.) a história, bastante ilustrativa a este respeito, das diferentes etapas da construção da Basílica de São Pedro no Vaticano, que teve sucessivos projetos feitos por diversos arquitetos. Embora Bernini, por exemplo, tivesse admiração pelo trabalho de seus antecessores, como Bramante e Michelangelo, o arquiteto não deixou de introduzir alterações substanciais na igreja, alterações cujo objetivo era, além de atender às demandas do clero, dar sua própria contribuição para o embelezamento do edifício e proporcionar uma melhor resolução dos aspectos funcionais. Para o leigo, é impossível distinguir com algum grau de precisão as partes do edifício que correspondem a cada etapa de sua construção, o que não serve de argumento nem para valorizar nem para desvalorizar o edifício como o conhecemos hoje.

97 Apenas no século XX, segundo determinações dos modernistas, é que se estabeleceu a prescrição de diferenciar as intervenções de maneira absoluta (CHOAY, 2006).

[...] a medida que se conoce mejor un mayor número de estilos o las diferentes variantes de un mismo estilo se está cada vez menos coaccionado o tentado de aplicar por la fuerza los códigos disponibles y cada vez más orientado a suponer o admitir que las obras pueden 'hablar' según códigos que se ignoran. BOURDIEU, 2010, pp. 80-81.

Esta afirmação corresponde à observação de que a identificação de diferentes estilos não parece apontar para a possibilidade de uma classificação precisa⁹⁸.

Para que as observações não sejam tomadas como suficientes a princípio, é preciso realizar uma operação de reconhecimento similar em outro espaço urbano, e Veneza foi escolhida pela sua forma urbana e pela profusão de exemplos de diversas épocas. A seguir alguns registros desta observação (Figuras 4.10 a 4.16):

98 Não há aqui a intenção de desvalorizar as obras acadêmicas que operam com as classificações convencionais. Estas obras podem ser de grande utilidade para fins didáticos, dotando a história de uma lógica compreensível; no entanto, deve-se lembrar que esta lógica não corresponde (ou corresponde apenas superficialmente) àquilo que se pode observar empiricamente, e que o aprofundamento das observações tende a nos afastar das classificações acadêmicas, ou torná-las de pouca utilidade, como veremos mais adiante.

Figuras 4.10 a 4.16: Veneza, vistas de edifícios no Centro Histórico.



Fonte: Autor, 2016 a 2018.

Com os exemplos apresentados já se torna possível afirmar que os sinais percebidos nas observações de Roma são confirmados em Veneza: existem variados estilos arquitetônicos, que podem ser distinguidos nas diferentes formas dos edifícios, relacionadas tanto a opções estéticas quanto à aplicação de diferentes materiais e técnicas construtivas. Aqui também se pode observar que estes sinais não são suficientes para distinções precisas e absolutas, sendo perceptíveis as marcas de diferentes intervenções, que podem ter sido realizadas em arcos temporais mais ou menos longos, e com motivações variadas. Finda esta etapa, é possível avançar para as questões seguintes.

B) Comparar as observações com os modelos interpretativos estabelecidos.

Em primeiro lugar, procurou-se identificar se existe uma convergência entre as diferentes obras dedicadas à história da arquitetura, no que se refere à classificação dos diferentes estilos arquitetônicos. Algumas obras foram tomadas como referência, considerando que as classificações podem sofrer alterações ao longo do tempo; assim, foram examinadas inicialmente obras que foram publicadas num período que vai do final do século XIX (FERGUSON, 1874; WATERHOUSE, 1901) até o início do século XXI (GLANCEY, 2001). Desta forma, se torna possível observar se as classificações vigentes se mantêm inalteradas ou não, e se existe um fenômeno de revisão ou de simples manutenção das classificações prévias.

Excetuando-se o fato (evidente) de a publicação mais recente incluir um período que as outras não poderiam alcançar, foi constatado que a classificação empregada é, grosso modo, a mesma, repetindo-se sem alterações significativas por mais de um século. Antes de analisar esta classificação, convém lembrar do alerta de Bourdieu:

[...] a atribuição baseia-se sempre implicitamente na referência a "obras-testemunho", consciente ou inconscientemente adotadas, porque elas apresentam, em um grau particularmente elevado, as qualidades reconhecidas, de maneira mais ou menos explícita, como pertinentes em determinado sistema de classificação. Tudo parece indicar que, até mesmo entre os especialistas, os critérios de pertinência definidores das propriedades estilísticas das obras-testemunho permanecem, quase sempre, em estado implícito; além disso, as taxonomias estéticas instituídas implicitamente para distinguir, classificar e colocar em ordem as obras de

arte nunca alcançam o rigor que, às vezes, as teorias estéticas tentam emprestar-lhes. (BOURDIEU, 2007b, p. 53.).

Portanto, é preciso ter em mente que as classificações, pouco precisas e/ou pouco abrangentes, atendem mais a necessidades didáticas e até mesmo editoriais, no sentido de que é necessário, ao escrever uma história da arquitetura, apresentar uma coerência interpretativa, ainda que criada pelo historiador ou simplesmente repetida de modelos anteriores. Feita esta ressalva, pode-se identificar uma classificação amplamente aceita e relativamente permanente, que se inicia com as realizações dos povos antigos (babilônios, assírios, persas, egípcios) e que se constitui basicamente a partir de remanescentes arqueológicos, incluindo ruínas (ou seja, partes de realidades maiores que não estão acessíveis em nosso tempo). A partir daí (e excetuando-se os exemplos de civilizações externas à tradição ocidental⁹⁹), temos, simplificadamente, os seguintes estilos ou períodos:

Clássico Grego; Clássico Romano; Bizantino; Românico; Gótico; Renascentista; Barroco; Rococó; Neoclássico; Neogótico; Ecletismo; Art Nouveau; Art Dèco; Modernismo (com suas variantes)¹⁰⁰.

Deve-se primeiro notar que alguns destes 'estilos' são empregados por alguns autores, enquanto outros os consideram apenas como variantes ou derivações de outros estilos (o Rococó como derivação do Barroco, o Barroco como variante do Renascentista, por exemplo - BENEVOLO, 2017), enquanto outros assumem esta divisão como pertinente. Porém, mais importante é o fato de a classificação dos estilos consistir em elaborações *a posteriori*, realizadas por críticos e historiadores, e frequentemente desvinculada das intenções dos que conceberam os edifícios, ou consistindo na manifestação de tendências das quais os realizadores não estavam (ou estavam apenas parcialmente) conscientes. Algumas destas classificações seriam, inclusive, repudiadas pelos

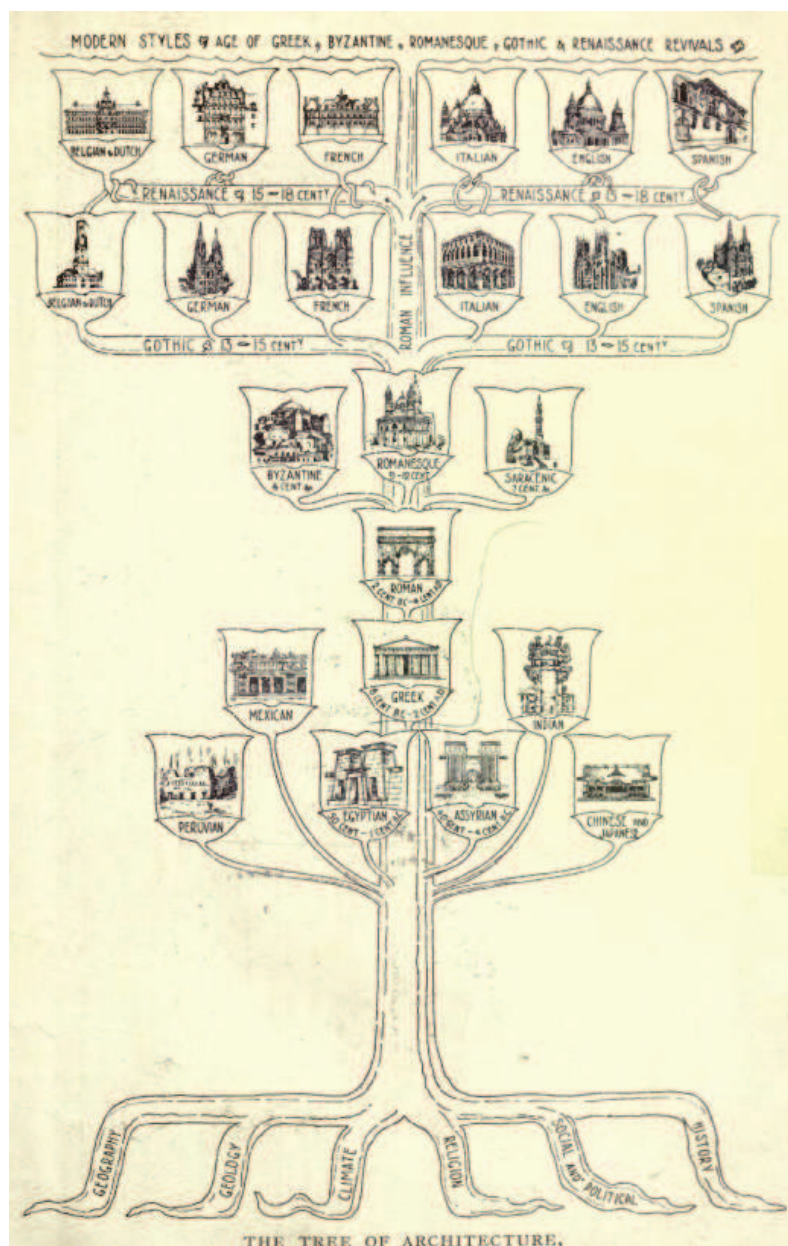
99 O objetivo é procurar convergências estilísticas, não realizar um compêndio dos estilos existentes. Além disso, a pesquisa se restringe, ao menos nesta etapa, a analisar os ambientes urbanos efetivamente pesquisados, razão pela qual seria impossível fazer referências a obras ou estilos localizados em países como a China ou a Índia (entre tantos), cujas culturas milenares produziram seus próprios estilos. No mundo todo existem também as manifestações vernaculares, que podem variar tanto quanto são numerosas as peculiaridades culturais existentes.

100 É importante lembrar que nos atemos à análise da arquitetura e das cidades; esta classificação esquemática corresponde, no entanto, à classificação usual dos estilos encontrados nas outras artes, e é provável que ambas as classificações tenham sempre se influenciado mutuamente. Ver GOMBRICH, 1972.

envolvidos na realização dos edifícios ou incompreensíveis para seus contemporâneos.

Observe-se como um livro que se tornou clássico no tema da história da arquitetura (FLETCHER e FLETCHER, 1905) trata dos estilos e exemplifica esta divisão. Em primeiro lugar, não se pode deixar de fazer referência à famosa 'árvore da arquitetura' que os autores colocam como um frontispício de seu livro (Figura 4.17):

Figura 4.17 – Ilustração 'The Tree of Architecture'.



Fonte: FLETCHER e FLETCHER, 1905.

É evidente a relação desta 'árvore' com a tradição positivista e as teorias evolucionistas, e os Fletcher têm sido criticados por sua visão linear, segundo a qual os estilos 'modernos' (lembramos que o livro é anterior à arquitetura moderna) representam o ápice de uma evolução contínua, ao passo que algumas variações regionais de estilos se encontram mais próximas do 'tronco' central, enquanto outras são relegadas às extremidades dos 'galhos', das quais parece não haver qualquer continuidade. Porém, o que os Fletcher deixam claro com sua 'árvore' é que, segundo eles, existe uma ligação atávica entre todos os estilos com as 'raízes' comuns, ou seja, com a geografia, a geologia, o clima, a religião, os fatores sociais e políticos e a história. Desta forma, nenhum dos estilos é totalmente independente dos demais, ainda que a distância das raízes possa significar grandes diferenças formais. Esta visão corresponde, ainda que aproximativamente, à desta tese, segundo a qual os estilos arquitetônicos têm não apenas ligações intrínsecas com os fatores condicionantes (as raízes dos Fletcher), mas de fato são constituídos a partir de relações atávicas, que antecedem até mesmo a formação cultural da humanidade e se reportam a raízes biológicas que transcendem o âmbito do *homo sapiens* (HERSEY, 1999).

A exceção notável (que o livro dos Fletcher obviamente não abrange), tanto do ponto de vista da concepção prévia quanto da continuidade meta-histórica, é a arquitetura modernista¹⁰¹ que (mesmo quando designada por uma de suas denominações variantes - funcionalismo, racionalismo, etc.) se constituiu como um 'movimento' pensado antes da realização das obras, de maneira programática e servindo-se dos variados recursos colocados à disposição pelo desenvolvimento tecnológico (tanto nos aspectos construtivos quanto nas batalhas internas ao campo pelas posições dominantes, nas quais os conhecimentos das ciências sociais, da propaganda e da psicologia foram largamente utilizados - ainda que de maneira inconsciente ou meramente diletante - para a elaboração das estratégias), e que tem como um de seus

¹⁰¹ Em nome da precisão, deve-se lembrar que o Renascimento foi um movimento que tinha por base um 'programa', mas este era mais filosófico do que formal, uma vez que se baseava num princípio ideal (o retorno às formas clássicas), e que, excetuando-se as referências a Vitruvius, não contava com uma codificação prévia das formas a serem empregadas, tanto que BENEVOLO (2017) classifica uma parte considerável da produção inicial como 'estudos' ou 'pesquisas' formais.

princípios de base a ruptura com a continuidade histórica dos estilos precedentes e com a ligação (não apenas formal) com a Natureza.

Quanto à adequação dos ambientes urbanos e dos edifícios às classificações correntes, o problema se torna mais complexo. Enquanto é relativamente fácil constatar que as 'obras-testemunho' são reconhecíveis dentro do sistema de classificação (ou seja, é possível reconhecer o conjunto de características que faz com que determinada obra seja enquadrada em determinado estilo), e que é possível reconhecer características comuns entre determinadas obras que justificam sua inclusão em um mesmo estilo, por outro lado existe uma quantidade enorme de obras nas quais as características definidoras ou não estão presentes ou existem apenas parcialmente, ou ainda mescladas com características teoricamente conflitantes (pertencentes a outro estilo, ou a nenhum estilo em particular). Estas obras, tanto inclassificáveis quanto 'desclassificadas' (por não se adequarem aos sistemas de classificação), que se constituem na maioria dos componentes dos tecidos urbanos, são aquelas que foram concebidas fora dos sistemas acadêmicos ou eruditos da cultura (o 'vernacular'), ou que passaram por processos de adaptação, ampliações e reformas que as 'descaracterizaram' (segundo os princípios sob os quais elas foram concebidas originalmente), tornando-se formalmente híbridas; conseqüentemente, as obras 'típicas' são uma minoria, ocupando, em geral, uma parcela ínfima dos tecidos urbanos (a não ser em casos particulares, nos quais houve uma preservação de um conjunto mais homogêneo). Porém, correspondendo às observações de Bourdieu, podemos constatar que o conjunto de exemplos mostrados pelos Fletcher (assim como outros livros de história da arquitetura – FERGUSSON, 1874; WATERHOUSE, 1901; GLANCEY, 2001) não é suficiente para servir como um guia seguro de identificação, caso o interessado não disponha de uma formação específica sobre o tema e se aventure além dos espaços que contêm os prédios-testemunho (que os guias sempre indicam). Vejamos, de maneira resumida, como os Fletcher apresentam os estilos (Figuras 4.18 a 4.24):

Figura 4.18 – Ilustração: Exemplos referentes aos estilos de Arquitetura Grega, Romana e Bizantina.



ARQUITETURA
GREGA



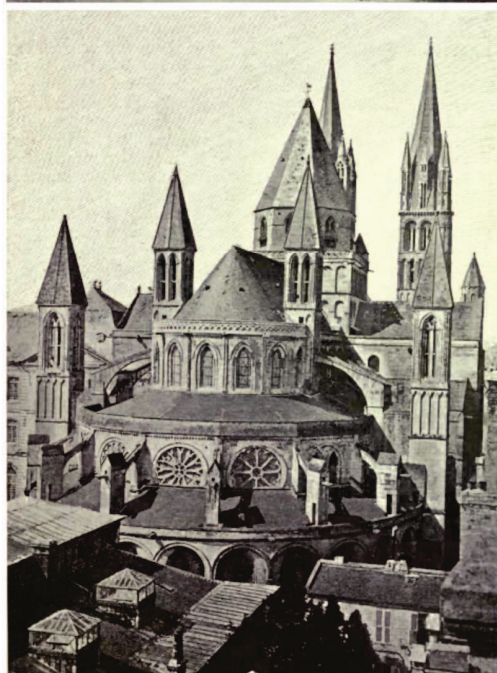
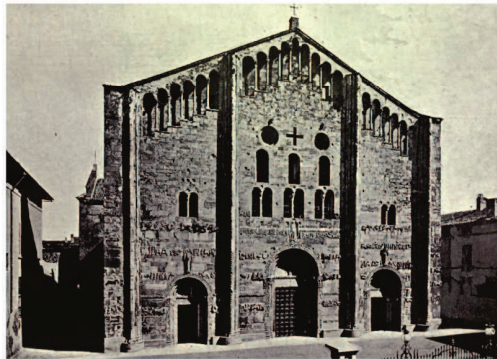
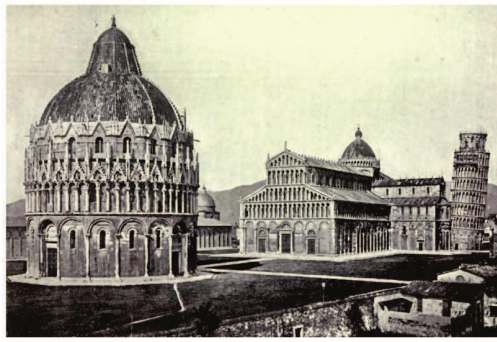
ARQUITETURA
ROMANA



ARQUITETURA
BIZANTINA

Fonte: FLETCHER e FLETCHER, 1905.

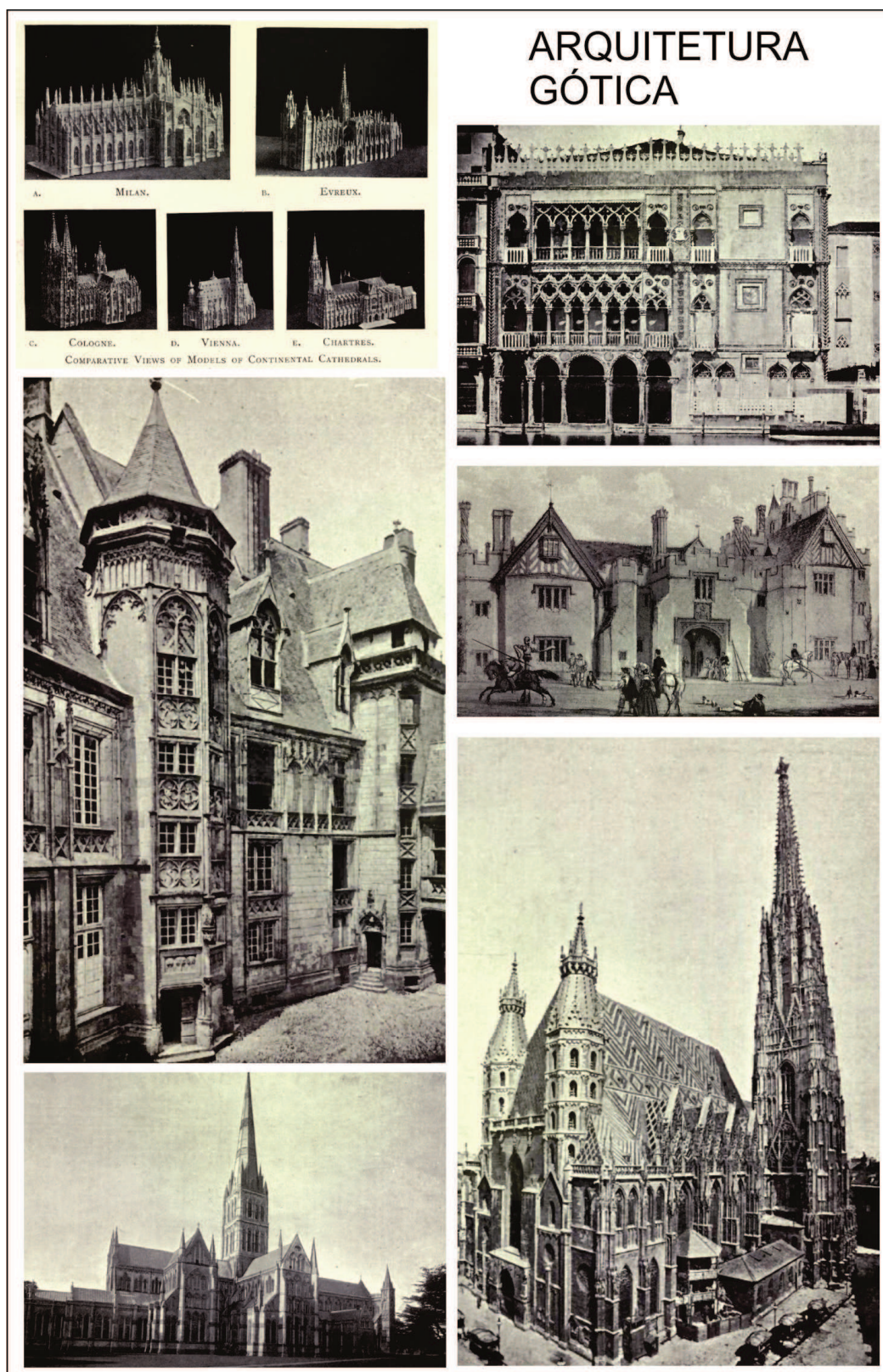
Figura 4.19 – Ilustração: Exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Romanesca.



ARQUITETURA ROMANESCA

Fonte: FLETCHER e FLETCHER, 1905.

Figura 4.20 – Ilustração: Exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Gótica.



Fonte: FLETCHER e FLETCHER, 1905.

ENGLISH GOTHIC DOMESTIC EXAMPLES.

PERSHORE PRIORY, 14th C.
AD 1335

ST. MARY'S HOSPITAL, CHESTER, 14th C.
AD 1337

ENGLISH GOTHIC EXAMPLES. XIII. COMPARATIVE EXAMPLES SHOWING PROGRESS OF ENGLISH

ENGLISH GOTHIC EXAMPLES. I. COMPARATIVE EXAMPLES SHOWING PROGRESS OF GOTHIC VAULTING

ENGLISH GOTHIC EXAMPLES. XVII. COMPARATIVE EXAMPLES SHOWING PROGRESS OF GOTHIC TRACERY DEVELOPMENT

Figura 4.22 – Ilustração: Exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Renascentista.



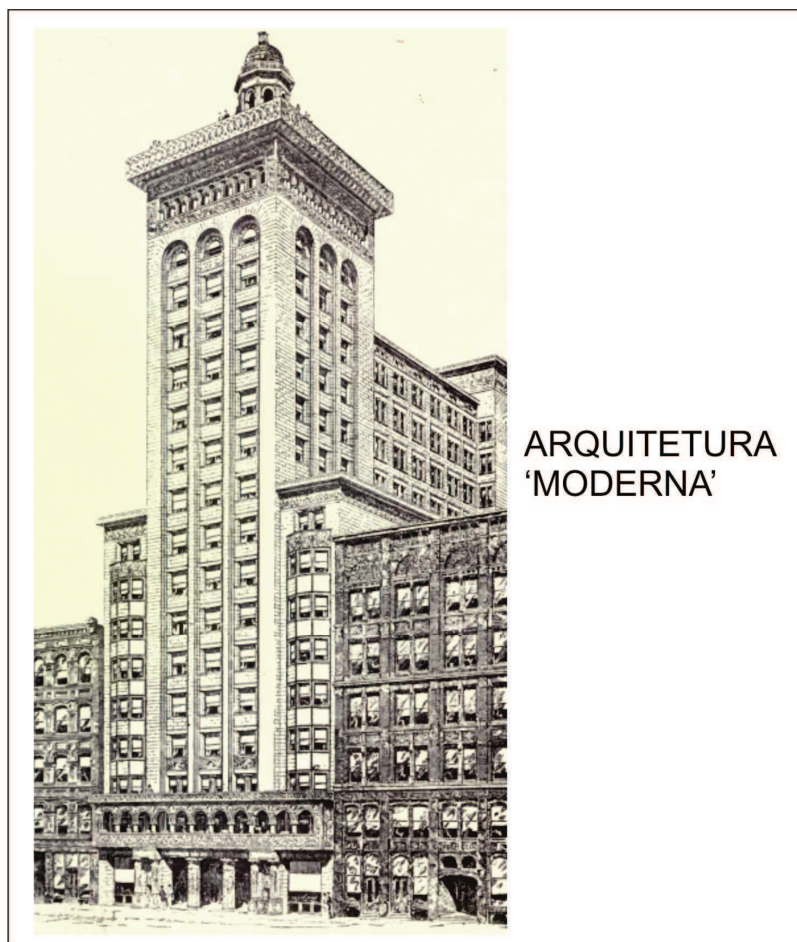
Fonte: FLETCHER e FLETCHER, 1905.

Figura 4.23 – Ilustração: Mais exemplos referentes ao estilo de Arquitetura Renascentista.



Fonte: FLETCHER e FLETCHER, 1905.

Figura 4.24 – Ilustração: Exemplo de Arquitetura ‘Moderna’.



Fonte: FLETCHER e FLETCHER, 1905.

Como o livro é de uma época em que a fotografia ainda não era um recurso de utilização muito difundida, especialmente no caso das reproduções para compor um livro, as imagens reproduzidas aqui representam cerca de um décimo de todas as ilustrações contidas nesta edição, de modo que permitem uma razoável apreensão do conjunto das imagens apresentadas nela. Deste conjunto pode-se concluir algumas coisas importantes: em primeiro lugar, mesmo considerando as descrições sem imagens, e levando em conta que o livro foi escrito com a intenção de servir como um manual para ‘o estudante, o artesão e o amador’ (FLETCHER e FLETCHER, 1905, p. v), é possível perceber que a tarefa de realizar reconhecimentos estilísticos baseando-se apenas neste manual seria algo muito pouco preciso; em segundo lugar, percebe-se que os exemplos se multiplicam à medida que as construções são mais recentes, o que só em parte se explica pela existência de uma quantidade maior de exemplos recentes (os exemplares medievais, por exemplo, que

ainda hoje são numerosos na Europa, e ainda mais na época em que o livro foi elaborado, aparecem em pequeno número), e isto parece indicar uma preferência dos autores; mesmo considerando a grande quantidade de exemplos detalhados de elementos construtivos e de decoração, e ainda registrando que os autores apresentam alguns exemplos de arquitetura residencial (além de castelos e palácios), muita coisa é simplesmente deixada de fora como irrelevante – se nos basearmos apenas no livro, teremos a impressão de que nada relevante existe em Praga ou em Budapeste, por exemplo, que não são sequer citadas.

Se fizermos uma comparação com uma História da Arquitetura muito mais recente (GLANCEY, 2001), será possível constatar que as diferenças são poucas. Excetuando-se uma abrangência maior, com exemplos de diversos países e culturas, quase não há diferenças: a estrutura dos períodos e estilos é mantida, com grande parte dos exemplos sendo repetida, num processo circular de confirmação e consolidação das referências, dos gostos e das posições no campo ocupadas pelos historiadores 'oficiais'.

Desta forma, excetuando-se as 'obras-testemunho' (que, aliás, nem sempre são facilmente reconhecíveis quando observadas junto aos conjuntos urbanos dos quais fazem parte), resta uma profusão de obras para as quais é virtualmente impossível estabelecer uma classificação precisa. Mesmo para algumas obras realizadas num contexto acadêmico ou erudito, a única classificação possível é a de 'ecletismo', pois estas não constituem um conjunto com características formais mutuamente coerentes.

É possível notar que esta relativa indefinição das categorias de classificação corresponde, ao menos em parte, às transformações que acontecem nas lutas pelas posições do campo; a criação das classificações, bem como sua manipulação pelos 'especialistas' se constituem em forças simbólicas aplicadas nas disputas pela tomada ou pela manutenção das posições:

[...] sob a aparência de dizer o que é, essas descrições visam fazer ver e fazer crer [...]. BOURDIEU, 1996, p. 73.

Portanto, a conclusão é de que os sistemas de classificação vigente têm coerência interna (referem-se a conjuntos com características observáveis),

mas que não abrangem (ou abrangem apenas parcialmente, ou de maneira ambígua) a maior parte das edificações dos conjuntos urbanos observados. A partir desta constatação, é preciso avaliar a pertinência das observações iniciais, que apontam para uma caracterização peculiar para as obras modernistas.

C) Colocar à prova o modelo explicativo que afirma que houve uma ruptura formal produzido pela inserção da arquitetura modernista.

Houve uma construção programática na qual foram propostas as características que deveriam definir as edificações modernistas, que veio a se tornar dominante a partir de um trabalho de legitimação realizado por críticos e historiadores engajados nas lutas do campo. As características modernistas incluíam rupturas (formais e ideológicas) com alguns princípios que haviam permanecido, de maneira mais ou menos constante, ao longo de toda a história da arquitetura, sendo as principais delas 1) a ruptura com os estilos herdados das gerações precedentes; 2) a eliminação dos ornamentos e 3) a opção por uma estética mecanicista. Além disso, a disponibilidade de materiais produzidos industrialmente e de técnicas construtivas adequadas a estes materiais, além de equipamentos mecânicos com capacidades inéditas, também influíram nas definições formais tomadas a partir de sua introdução nos processos construtivos.

Por conta destas opções formais, seria de se esperar que as edificações modernistas pudessem ser reconhecíveis quando inseridas num contexto urbano; de fato, é o que constatamos. Se costuma ser difícil estabelecer as características estilísticas de muitas obras observadas (em geral formalmente híbridas), é, ao contrário, praticamente impossível não reconhecer as obras modernistas. Por conta da postura adotada em sua concepção, elas se diferenciam de todos os estilos precedentes, com uma posição de exclusão em relação a tudo que se fez anteriormente. Enquanto é possível ficar incerto quanto ao período no qual uma obra anterior ao modernismo foi feita, as obras modernistas não se deixam mesclar aos conjuntos urbanos aos quais pertencem (mesmo quando os conjuntos são inteiramente ou predominantemente modernistas). Retornemos a alguns exemplos (Figuras 4.25 e 4.31):

Figura 4.25: Veneza, vista parcial do Grande Canal.



Fonte: Autor, 2017

Mesmo para os especialistas, uma classificação formal das obras deste conjunto (Figura 4.25) só pode se dar por aproximação. A situação é diferente quando nos deparamos com obras modernistas:

Figura 4.26: Veneza, Estação S. Lucia.



Fonte: Autor, 2017.

Figura 4.27: Veneza, Portão da IUAV.



Fonte: Autor, 2017.

É possível que o leigo desconheça que a Estação S. Lucia (Figura 4.26) reflete uma tendência conhecida como 'Razionalismo', enquanto a

tendência do Portão do IUAV (figura 4.27) é conhecida pelo sugestivo nome de 'Brutalismo'; no entanto, descontadas estas nuances, nenhum observador deixaria de notar a clara distinção entre estas obras e as das gerações anteriores ao modernismo, além das similaridades e convergência entre ambas, que tornam possível classificá-las simplesmente como 'modernistas'. Mas será importante considerarmos outros fatores: as duas obras citadas foram concebidas inteiramente dentro do credo modernista, de modo que seria de se esperar que apresentassem características exemplares do estilo; o que podemos constatar quando analisamos obras menos coerentes estilisticamente? Vejamos alguns exemplos:

Figura 4.28: Roma, vista parcial da região central.



Fonte: Autor, 2017.

Figura 4.29: Roma, vista parcial da região central (detalhe)



Fonte: Autor, 2017.

Figura 4.30: Veneza, vista parcial da região central.



Fonte: Autor, 2017.

Figura 4.31: Veneza, vista parcial da região central (detalhe)



Fonte: Autor, 2017.

Nas Figuras 4.28 e 4.29, vemos uma intervenção realizada no topo de uma edificação anterior ao modernismo. Enquanto a ausência de ornamentos e a concepção simplificada da ampliação é perceptível, também se pode perceber que houve uma preocupação em acrescentar alguns elementos que

remetem ao edifício original (como as pequenas janelas em arco) e até mesmo ao edifício vizinho (como a cornija superior). Não se trata de uma intervenção típica do modernismo, embora tenha algumas características deste. Já nas Figuras 4.30 e 4.31, o que se vê é sensivelmente diferente - a ampliação moderna não contém elementos decorativos, nem nenhum sinal de que se desejava uma integração ao edifício já existente. É possível notar que aqui há os ecos das posturas propostas pelos modernistas com relação ao patrimônio, segundo as quais uma intervenção atual deveria deixar clara sua diferenciação em relação ao seu local de implantação. O próprio fato de que seja possível construir uma ampliação deste tipo sobre um edifício histórico já revela o quanto as posturas modernistas fizeram para retirar de cena qualquer consideração mais aprofundada sobre a importância dos prédios históricos, invertendo, de certa forma, as hierarquias e estabelecendo uma importância das intervenções modernas desproporcional a seu papel na sustentabilidade simbólica dos ambientes. Sem a ferramenta conceitual da 'sustentabilidade simbólica', faltam os argumentos necessários para a crítica conceitual deste tipo de intervenção, cancelada pelos manifestos modernistas transformados em 'leis' do campo (a doxa).

Mesmo quando a edificação moderna está separada das que a precederam, pode-se constatar o mesmo efeito de inversão das hierarquias (Figura 4.32):

Figura 4.32 - Roma: à esquerda o Museu dell'Ara Pacis, à direita a Igreja de San Rocco. Ao fundo, vê-se entre as árvores alguns trechos do Mausoléu de Augusto (em obras de restauro).



Fonte: Autor, 2017.

Assim, vemos a edificação modernista posicionada com desconsideração para com as edificações precedentes, colocando-se de maneira monológica entre o Tevere e o Mausoléu de Augusto. No entanto, numa consulta ao site do museu podemos ler:

Al primo settore [...] si accede tramite una scalinata che [...] **raccorda la nuova costruzione alle chiese neoclassiche** antistanti. La scalinata presenta due elementi di **richiamo al passato**: una fontana [...] e una colonna [...]. La scelta dei materiali è finalizzata **all'integrazione con l'ambiente circostante**: il travertino, come elemento di continuità coloristica, l'intonaco e il vetro, in grado di offrire una compenetrazione tra interno ed esterno [...].¹⁰² (grifos nossos).

Mesmo num ambiente museal de tal significância, vê-se que a hierarquia permanece posicionando a edificação moderna como de importância no mínimo equivalente à das edificações históricas - é uma parede cega que se volta para o Mausoléu de Augusto; basta o recurso às conhecidas alegações elaboradas pelos modernistas para afirmar que a mera existência de uma escadaria pode propiciar algum tipo de ligação com as igrejas neoclássicas vizinhas. Colocar uma fonte e uma coluna já seriam suficientes para estabelecer uma comunicação com o passado. Para uma integração com o ambiente circunstante, bastaria a aplicação de um mármore que oferece a 'continuidade de cor' e a utilização de vidros que oferecem uma 'co-penetração' entre exterior e interior.

Figura 4.33 - Roma: Museu dell'Ara Pacis. Fachada voltada para o Mausoléu e a Igreja.



Fonte: Autor, 2017.

¹⁰² Site oficial do Museo dell'Ara Pacis. Disponível em ww.arapacis.it/it/sede/il_progetto_meier.

Os discursos, assim, servem como substitutos a qualquer consideração que pretenda submeter a obra ao exame empírico (figura 4.33); mas o que pode ser constatado é a permanência da postura modernista, cristalizada em edificações que primam por sua insensibilidade ao ambiente, e que continuam aplicando os mesmos princípios de auto-exclusão e empobrecimento semântico, mas que podem ser facilmente detectadas no ambiente e cuja identificação não deixa margem a dúvidas.

No entanto, não se podendo utilizar os discursos predominantes no campo (majoritariamente de origem e influência modernista), para a identificação das características das obras modernistas, resta indagar quais são os elementos reconhecíveis empiricamente que podem ser entendidos como definidores de características modernistas, o que será examinado em seguida.

D) sendo possível reconhecer os estilos e constatar a ruptura formal, elencar quais elementos formais são reconhecíveis como definidores da arquitetura modernista.

Evidentemente, já existe um código de referência que contém, segundo a definição 'oficial', as indicações necessárias para a identificação da arquitetura modernista; porém, para manter a coerência com os princípios que guiam esta pesquisa, corroborados pelas observações realizadas, não será possível permanecer apenas com este código. Por outro lado, não se pode ignorar sua existência, nem seria produtivo realizar um reconhecimento a partir do zero, sem levar em conta aquilo que já está codificado. Desta forma, será necessário rever a codificação modernista, para em seguida verificar sua pertinência e os pontos que se pode criticar ou acrescentar a partir das observações.

Retomando uma citação de Giedion (2004):

De acordo com a explicação simplista mais tarde apresentada, o movimento resultou da adoção de dois princípios: **o abandono dos estilos históricos** e – como consequência disso – a '**adaptação à função**' como critério. A explicação é correta, na medida em que ambos os fatores estavam envolvidos, porém não vai longe o suficiente. O movimento retirou sua força das **exigências morais** que constituíam sua fonte real. p. 320, grifos nossos.

Vê-se que Giedion concorda com dois aspectos: o abandono dos estilos históricos (que, nesta pesquisa é chamado de ruptura com a história) e a

‘adaptação à função’; o autor coloca ainda entre os fatores definidores alegadas ‘exigências morais’, mas como estas não são diretamente reveladas nos aspectos formais, não serão consideradas neste ponto. Assim, restam a ruptura com a história (também identificada como fator definidor) e a adaptação à função.

Deve-se ter claro que a adaptação à função não passa de um recurso discursivo: esta suposta adaptação não define qualquer opção formal em detrimento de outras possíveis. Como se sabe hoje, nunca foi uma condicionante significativa, uma vez que a relação entre forma e função sempre existiu na arquitetura (uma igreja não sendo igual a uma casa, ou a um forte, ou um celeiro), mas não havia nem uma forma específica para cada coisa que não pudesse receber outra função diversa da originalmente pretendida (algo que torna possível a utilização dos prédios antigos em novas funções), nem uma ‘pureza’ intrínseca que colocasse cada forma em relação a um, e apenas um, uso específico. Isto não significa uma utilização formal desvinculada de uma lógica, pois de outra forma seria impossível aos arqueólogos interpretarem seus achados segundo a lógica da ‘casa’, do ‘templo’, etc. Portanto, os modernistas não trouxeram nada de novo neste aspecto; de fato, com o discurso da ‘forma segue a função’, foram capazes de propor soluções formais arbitrárias que não apenas não correspondiam a nenhum fator funcional como ainda podiam comprometer algo do aspecto funcional da edificação¹⁰³. Além disso, apesar de os modernistas continuarem a repetir o slogan como um mantra auto-explicativo, a emergência de novas funções à medida que a sociedade se complexificou ao longo do século XX deixou evidente que o modernismo não apresentou soluções formais específicas para cada função (o

¹⁰³ É ilustrativo o caso do Edifício Gustavo Capanema no Rio de Janeiro (originalmente sede do M.E.S.), considerado um marco na arquitetura moderna brasileira e mundial. Uma das críticas recebidas pelo prédio, já na época de sua construção, foi em relação às colunas, localizadas (como mandava o credo corbusieriano) deslocadas das fachadas e das paredes de fechamento. Desta forma, estas colunas ficavam ‘solitas’ nos espaços do prédio, sem relação com a divisão dos ambientes e, mais notável, sem relação com os espaços de circulação dos quais elas ocupam uma parte e nos quais elas estabelecem uma série de ‘sub-espacos’ que não têm relação lógica com a função de circulação (ou seja, elas ficam ‘no meio do caminho’). As respostas dadas à época por Lucio Costa a estas críticas são pouco convincentes. Este tipo de situação, ilógica segundo as funções, mas coerente com um credo modernista pode ser encontrado em muitos exemplos modernistas em todo o mundo, e deixa bem claro o quanto a fórmula ‘a forma segue a função’ não passa de um slogan. Ver a respeito FAZION, 2010, onde o caso do prédio do M.E.S. é analisado em detalhes

que seria a forma típica de um aeroporto, de um cinema, uma biblioteca, uma lavanderia?), mas, o que talvez seja ainda pior, trouxe a forma da fábrica e da máquina para todos os domínios da arquitetura, de modo que tudo passou a se parecer com mecanismos esteticamente empobrecidos.

Como os próprios modernistas faziam questão de frisar que para eles as questões formais eram irrelevantes, podemos compreender porque Giedion não se dedica a esmiuçar este aspecto na definição da arquitetura moderna. Avançando com a análise, será possível apontar mais elementos que podem ser entendidos como definidores desta arquitetura. A imersão empírica inicial aponta para alguns aspectos: a ruptura com a história, a ruptura com a Natureza, e a eliminação dos ornamentos (que apenas parcialmente corresponde a algum aspecto dos outros dois fatores). Cabe agora fazer referência a outro autor que, em seus escritos, se dedicou mais explicitamente a definir quais seriam as características da arquitetura moderna: Jeanneret-Gris. O suíço, em 1926, publicou na revista francesa *L'Esprit Nouveau* aquilo que ele chamou de 'os cinco pontos da nova arquitetura', ou seja, cinco características que a arquitetura moderna deveria conter, que eram: planta livre, fachada livre, uso de pilotis, terraço jardim e janelas em fita. Portanto, temos aqui alguns elementos que podem auxiliar a definir um critério de identificação, que serão analisados mais detidamente. Assim, dos 'cinco pontos', pode-se afirmar que o primeiro, a 'planta livre', terá pouca relevância para este estudo, uma vez que não são aqui analisados ambientes internos. Em seguida, a 'fachada livre' parece ser de maior significado, uma vez que se pode constatar que a arquitetura moderna de fato adotou uma postura em relação às fachadas que se afastou de qualquer imposição formal prévia (simetria, modenaturas, etc.), incluindo aí a relação com a estrutura que, não estando obrigatoriamente posicionada dentro das paredes, pode permanecer por trás das fachadas liberando-as da imposição de sua manifestação visual; quanto ao uso de pilotis, sabemos que apenas nos projetos mais influenciados por Jeanneret-Gris esta característica aparece – embora, quando presente, seja um indicativo seguro da arquitetura moderna; quanto ao terraço jardim, é uma característica que apenas em alguns casos pode servir como indicador, pois não se tornou um elemento indispensável para os modernistas, além de ter sido, com o tempo, incorporado como uma possibilidade por propostas não

modernistas. No entanto, o teto plano, mesmo desprovido de jardim, seguramente é um indicativo válido para a identificação modernista, uma vez que esta característica só se encontra (antes do modernismo) em edificações muito específicas, particularmente aquelas situadas em locais onde a incidência de chuvas é muito pequena, permanecendo, assim, ligada a grupos culturais bastante específicos¹⁰⁴; já as janelas em fita, embora sejam ligadas às ‘fachadas livres’, também não chegaram a se impor como um elemento definidor (nem mesmo nas obras de Jeanneret-Gris). Podemos concluir que esta tentativa normativa do suíço foi apenas parcialmente bem sucedida em seu objetivo de definir a arquitetura moderna, de modo que ele continuou a propor normas e definições. Desta forma, em ‘Por uma arquitetura’ (Jeanneret-Gris, 1977), ele expôs outras características que preconizava para esta arquitetura:

Os grandes problemas da construção moderna serão realizados sobre a geometria. (JEANNERET-GRIS, 1977, p. 30)

[...] os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias (ibid, p.13).

[...] os ângulos retos, são as verdades da geometria (ibid, p. 44).

[...] cilindros, solo polido, paredes polidas. (ibid, p. 148).

Os loteamentos urbanos e suburbanos serão vastos e ortogonais (ibid, p. 166).

[...] construir casas em série. [...]. (ibid, p. XXXII).

Por que esses papéis nas paredes, cheios de cores, de desenhos, de miniaturas desenhadas e multicoloridas? [...]. (ibid, p. 77).

[...] considerar a casa como uma máquina de morar ou como uma ferramenta. [...]. (ibid, p. 170).

[...] a substituição dos materiais naturais pelos materiais artificiais. (ibid, p. 165).

As proposições de Jeanneret-Gris estão repletas de afirmações que apresentam um questionável conhecimento e uma compreensão do Homem e da Natureza que, quando analisadas de maneira isenta, se revelam falsas ou deturpadas. O caso da geometria é exemplar. Buscando, por aproximação, referências em Platão e seus ‘sólidos ideais’, Jeanneret-Gris estabelece uma noção primária e super-simplificada do mundo, que ele afirma ser formado a partir da geometria. No entanto, sabemos que a geometria modernista não passa de uma redução à qual a Natureza nunca esteve, nem poderia estar,

104 Fora destes contextos geográficos e culturais, é em alguns arranha-céus (proto-modernistas) que esta característica aparece de maneira marcante pela primeira vez na história (FERGUSSON, 1874; WATERHOUSE, 1901; FLETCHER e FLETCHER, 1905; GLANCEY, 2001).

condicionada. Trata-se de uma geometria que pretende reduzir tudo que existe a algumas formas básicas ou primárias, que é como se imaginássemos um mundo em ‘baixa definição’ (como diríamos hoje), no qual tudo seria reduzido a cilindros, cones, pirâmides e – principalmente – paralelepípedos. De fato, apesar de Jeanneret-Gris propor – e utilizar, assim como outros modernistas – algumas formas um pouco mais elaboradas, foi o paralelepípedo que se tornou o principal recurso formal, quase uma marca registrada, do modernismo no mundo.

Pode-se perguntar das razões deste reducionismo, não apenas aos ‘prismas’ de Jeanneret-Gris, mas ao retângulo como forma geradora e o paralelepípedo como volume modernista por excelência. Para isto, deve-se fazer algumas considerações baseadas na História da Arquitetura, apoiadas na série de autores já citados anteriormente. Examinando os exemplos contidos nestes livros (FERGUSSON, 1874; WATERHOUSE, 1901; FLETCHER e FLETCHER, 1905; GLANCEY, 2001; BENEVOLO, 2017) pode-se constatar que a arquitetura, em todas as culturas desde pelo menos os sumérios, tinha algumas características que sempre se repetiram (a despeito das mudanças estilísticas): extensa utilização de ornamentações complexas, tanto integradas à própria matéria construtiva quanto aplicadas às superfícies ou agregadas aos volumes construídos; utilização de formas complexas (mesmo quando geradas a partir da composição de formas mais básicas) – os casos em que a forma geral tende ao paralelepípedo costumam estar associados a limites determinados pela ocupação do lote.

Esta utilização de formas e ornamentos complexos trazia consigo um condicionamento da prática arquitetônica, tanto no aspecto projetual quanto no executivo. A arquitetura, quanto mais elaborada mais exigia uma competência técnica e – aqui um termo dúbio – artística. A dubiedade do uso do termo ‘artística’ se deve ao fato de que ele deriva, neste contexto, da íntima relação entre as práticas dos arquitetos, escultores, pintores e construtores, todos comprometidos, em diversos graus, com a realização do produto final. A arquitetura se constitui em um campo específico, sendo que sua realização está de tal forma condicionada pela participação de tantos personagens (desde o comitente, passando pelo projetista, até os executores – pedreiros, carpinteiros, mas também pintores, escultores, estucadores, etc.) que ela pode

ser classificada mais propriamente como ‘arte aplicada’ ou, para nos afastarmos da dubiedade do termo ‘arte’, usando a expressão de Bourdieu, uma “indústria cultural”¹⁰⁵, produzindo com métodos análogos aos industriais mercadorias com valor simbólico. No entanto, como sabemos (BENEVOLO, 2017), do Renascimento em diante era bastante frequente que os arquitetos tivessem uma formação ampla que incluía normalmente um aprendizado das artes como o desenho, a pintura, a escultura, e dos arquitetos costumava ser esperado um preparo cultural amplo, que podia abranger a música, a literatura, até a filosofia.

Desta forma, a complexidade das formas (especialmente as decorativas e ornamentais) condicionava a prática da arquitetura a um preparo humanista e artístico, sendo a ‘qualidade’ dos arquitetos ligada diretamente ao domínio das práticas artísticas que serviam de base e complemento à prática arquitetônica. É evidente que esta exigência limitava o acesso às posições privilegiadas do campo, mais acessíveis àqueles que dominassem um maior número de práticas complementares, ou que as dominassem em maior grau. É igualmente evidente que a complexidade destas práticas também limitava as possibilidades de aplicação dos recursos disponíveis, tornando mais caros os projetos dos arquitetos mais dotados, assim como os trabalhos dos artesãos e técnicos mais competentes. Por esta razão, tornou-se usual associar a ‘boa’ arquitetura aos arquitetos com maiores habilidades artísticas, embora as duas coisas não fossem exatamente coincidentes.

No entanto, o desenvolvimento da sociedade ocidental, dirigida cada vez mais à mecanização, à produção industrial – em série – e à massificação, levou a uma tendência de afastamento entre as aspirações dos comitentes ocupantes das posições centrais no campo do poder e as aspirações artísticas dos arquitetos tradicionais. Embora, ao contrário das afirmações dos modernistas, fosse possível que uma arquitetura altamente elaborada e complexa servisse de cenário para as parcelas socialmente dominantes (como já ocorrera em outros períodos da história – o Barroco do absolutismo, o

105 “[...] Na verdade, o desenvolvimento de uma verdadeira **indústria cultural**, [...] favorecendo **a produção em série de obras elaboradas segundo métodos semi-industriais**, [...]. [os bens simbólicos] constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações – cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural.” BOURDIEU, 2007a, pp 102-103. Grifos nossos.

Rococó dos 'déspotas esclarecidos' – BENEVOLO, 2017 – o Art Nouveau dos ricos industriais do *Novecento*), sabemos que a tendência, que se acentua ao longo do século XX, era de um aprofundamento das considerações especificamente monetárias e um rebaixamento das expectativas especificamente culturais do capitalismo transnacional-tecnológico. Desta forma, a complexidade 'artística' da arquitetura passou a interessar cada vez menos, ao passo que as possibilidades de mecanização e massificação se tornaram cada vez mais interessantes, ao ponto de somente estas serem atraentes (ao menos para a arquitetura mais ligada à produção, ao comércio e à representação, pois sabemos que mesmo alguns dos ricos e poderosos continuaram a consumir outras formas de arquitetura que não a modernista, especialmente em suas mansões – WOLFE, 1990).

Aqui talvez esteja justamente a característica de Jeanneret-Gris e de sua arquitetura que fizeram do suíço um verdadeiro ícone do modernismo, reverenciado abertamente por todos os historiadores e críticos que analisamos: a sua simplificação paroxística, aliada à sua percepção da adequação desta simplificação aos anseios dos dominantes. De fato, se existe um aspecto no qual Jeanneret-Gris foi visionário, foi ao perceber que uma arquitetura para atender aos dominantes de seu tempo deveria abandonar as complexidades, deveria ser reduzida a umas poucas formas básicas, facilmente projetáveis, executáveis, consumíveis. Deveria dispensar conhecimentos artísticos e humanistas profundos, deveria ser possível de ser projetada e executada de maneira mecânica, deveria se inserir em qualquer conjunto indistintamente, dispensando considerações culturais, geográficas, etc. Retomando suas afirmações, encontramos a receita modernista básica:

“a geometria; as grandes formas primárias; os ângulos retos; cilindros; loteamentos vastos e ortogonais; casas em série; a casa como uma máquina de morar” (Jeanneret-Gris, op. cit. p. XXXII passim.)

A geometria reduzida a umas poucas formas, nas quais a ortogonalidade representa um papel simbólico: o paralelepípedo é, de fato, a forma por excelência; cilindros, na prática, somente em algum detalhe ('poético' - diriam os apologistas). A vastidão dos loteamentos ortogonais de casas em série. O mecanicismo se imiscuindo em todos os domínios da vida, através de sua inserção em todos os domínios da cidade, as próprias casas reduzidas a

máquinas – e mais, máquinas num sentido redutor, porque aqui as máquinas não são sequer pensadas como ferramentas potencialmente libertadoras (uma utopia imaginada em outros campos mas que, como sabemos, não se concretizou), mas como instauradoras de uma ‘ordem’ que Jeanneret-Gris nomeia com muita convicção e de maneira explícita. Mas há mais elementos, para além da ‘geometria’; vejamos o que nos aponta Jeanneret-Gris:

“solo polido, paredes polidas; Por que [...] papéis nas paredes, cheios de cores, de desenhos [...]?; substituição dos materiais naturais pelos materiais artificiais” (Jeanneret-Gris, op. cit. p. XXXII passim.)

Portanto, além da redução a algumas poucas formas, há a imposição de que estas formas sejam absolutamente despidas de quaisquer detalhes, até mesmo de cores; até mesmo o solo deve ser ‘polido’; e, finalmente, quase como um apogeu, a eliminação dos materiais naturais. O que podem significar estes elementos em conjunto? Podem ser vários os significados, vejamos alguns.

1) Havia as demandas específicas de formação e habilidades que a arquitetura anterior ao modernismo colocava para arquitetos e artífices. Evidentemente, em se tratando de um processo de luta por posições no campo (a substituição dos estilos também estava ligada à substituição dos arquitetos, passando os modernistas a ocupar as posições dominantes que os chamados ‘acadêmicos’ ocupavam antes deles), a alteração nas demandas específicas também significava uma mudança nas pessoas mais aptas a atendê-las, ou seja, alguns dos talentos que antes podiam garantir boas posições no campo já não mais as garantiam, ao passo que outros talentos passavam a ser necessários. Portanto, a ascensão de um novo estilo condicionava a ascensão de novos personagens às posições dominantes, relegando outros a posições subalternas ou periféricas. Desta forma, além de uma questão estética, ou a reboque de uma questão estética, vê-se que o novo estilo propiciava uma valorização de determinados *habitus* e *trajetórias*, que desta forma convergiam para uma ‘orquestração dos *habitus*’ que de fato propiciou a formação de um ‘movimento’. A convicção necessária para a adesão inicial se convertia gradualmente, à medida que o modernismo avançou para a posição de dominante, em ortodoxia em defesa desta posição.

2) Inserida no contexto da sociedade de controle, a arquitetura, despida ao máximo de seus conteúdos semânticos (o 'quase nada' de Mies), deveria se converter em ferramenta de dominação, na ferramenta de dominação por excelência, devido à sua presença em todos os ambientes humanos e em todos os âmbitos de atividade que não sejam realizadas em meio à natureza. Além de viverem perante e entre máquinas em suas atividades de produção e de consumo, as pessoas deveriam viver **dentro** de máquinas, não para tornar estas menos mecânicas, evidentemente, mas para reduzir o ser humano ao mecanicismo mais primário, despido ao máximo de qualquer linguagem que não seja a da própria mecanicidade.

3) Dentro do contexto mecanicista e de dominação, o afastamento da natureza está relacionado não apenas com aspectos estéticos ou construtivos, mas representa, por si só, um elemento simbólico de elevada importância, na medida em que significa mais do que uma escolha formal, uma escolha cujo significado e efeitos só podem ser compreendidos sob a ótica da **Biofilia** (WILSON, 1984) e das raízes biológicas da arquitetura (HERSEY, 1999). Esta escolha está diretamente relacionada com fatores psicológicos que condicionam o comportamento e o bem-estar das pessoas (ULRICH, 2006; PARSONS, ULRICH and TASSINARY, 1994), significando que o afastamento da natureza estabelece determinadas condições psico-ambientais nas quais os seres humanos têm seu bem-estar diminuído, até o ponto de colocar em risco sua saúde física e mental, podendo chegar a limites extremos (como a morte – PAPANEK, 1995). Isto não quer dizer que um dos objetivos da arquitetura moderna fosse matar as pessoas; no entanto, a decadência ambiental, que parece ser um sub-produto indesejado do desenvolvimento tecnológico (ou apenas com o qual não houve a devida preocupação), mas que hoje sabemos ter se estabelecido como um fator definitivo para o futuro da humanidade, tem sua contraparte simbólica, que não se manifesta na materialidade mas tem reflexos na vida humana. Assim, a arquitetura moderna, ao estabelecer como um de seus princípios o afastamento da natureza, encontrou um fator de convergência com aquilo que se convencionou chamar de 'progresso', gerando a sensação de que representava realmente o 'zeitgeist', mas colaborando significativamente para uma degradação do ambiente simbólico que pode ter sido um elemento indesejado, mas cujas consequências estão bem claras.

É possível assim compreender que um grupo de arquitetos, ou plenamente identificados ou apenas submissos a uma lógica imposta pelos interesses dos socialmente dominantes, e possuidores de habitus e trajetórias específicos que os colocavam como os mais aptos a desempenhar os papéis que interessavam aos dominantes, possa ter proposto e adotado este ‘estilo’, sem se dar conta (ao menos plenamente) da gravidade do que propunham; ao contrário, dotados de uma convicção inspirada que estabelecia para eles um sentido de utopia (que hoje se pode ler como uma distopia).

Também pode ser insuficiente, para a identificação da arquitetura modernista, uma análise dos elementos formais mais aparentes, sendo necessário examinar todos os elementos constituintes das edificações, incluindo sua relação com o ambiente circundante e até mesmo com o planeta e a humanidade como um todo, pois, de fato, como afirmava Giedion, esta arquitetura está ligada a ‘um modo de vida’, ou seja, a um determinado modo de pensar e entender o mundo.

Estas considerações podem auxiliar a determinar de que maneira se dá a identificação modernista, nem sempre redutível aos elementos que os próprios modernistas conseguiam definir como componentes de seu estilo. Um exemplo ajudará a esclarecer este ponto (Figuras 4.34 e 4.35):

Figura 4.34 – Hotel em São Francisco do Sul (Brasil). Fachadas frontal e lateral.



Fonte: Autor, 2018.

Figura 4.35 – Hotel em São Francisco do Sul (Brasil). Detalhe.



Fonte: Autor. 2018.

Neste caso se pode observar um fenômeno interessante, que é derivado da imposição (apoiada pelos modernistas – consequentemente pelo IPHAN¹⁰⁶) de diferenciar absolutamente as intervenções realizadas em edificações históricas, o que implica, subliminarmente, que aquelas deverão ser realizadas em estilo moderno ('o único adequado ao seu tempo'). Assim, ao realizar uma ampliação em uma edificação situada em um centro histórico tutelado pelo IPHAN, sendo mantida a fachada (que, provavelmente, era a única parte restante, devido aos complicados processos histórico-sociais que permitiram a sobrevivência de alguns conjuntos urbanos históricos no Brasil), as partes novas foram realizadas diferenciando-se da fachada antiga. Esta diferenciação é bastante evidente, mas podemos afirmar que se trata de uma intervenção em estilo modernista? Nossa resposta é 'sim', mas devemos aprofundar esta análise, explicando-a melhor.

106 IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão federal responsável pelas ações governamentais (incluindo a normatização específica) relativas ao patrimônio no Brasil. Criado e mantido até nossos dias por pessoas ligadas, direta ou indiretamente, à arquitetura modernista.

A proposição de distinguir claramente as intervenções realizadas em edificações antigas foi estabelecida, de maneira sistemática, por Camilo Boito, mas suas origens podem ser traçadas pelo menos até Ruskin (CHOAY, 2006). No entanto, tendo a instituição oficial voltada à tutela do patrimônio no Brasil (o IPHAN) sido criada sob a égide dos modernistas, e sendo que a distinção interessava especialmente a estes, pois ela implicava, subliminarmente, a adoção de intervenções de cunho modernista (representando 'o seu tempo'), esta 'regra' recebeu no país uma especial atenção.

Em primeiro lugar, a ausência, na lateral, de qualquer modenatura, de qualquer traço de ornamentação, coloca a intervenção no lado modernista da ruptura formal¹⁰⁷; o aspecto mecanicista deriva daí, mas igualmente da manifestação estrutural, que explicita a independência entre estrutura, planta e fachada. O uso dos materiais, por fim, dedutível a partir desta independência, deixa clara a utilização de uma estrutura de concreto armado (tornado, ao longo do século XX, quase um padrão cultural); há também as esquadrias metálicas, de modo que, mesmo uma fachada de alvenaria (o mesmo material da fachada antiga) deixa entrever aquilo que lhe é subjacente. Neste contexto, a utilização de elementos ornamentais fazendo referência à fachada antiga (fig. 4.35) acaba soando como uma ironia (como pretendem os pós-modernistas, ao menos em seu discurso) ou simplesmente como um arremedo de decoração que pode ter sido colocado aí com a intenção de prestar homenagem àquilo que dá sentido à própria intervenção (o patrimônio, impulsionador do turismo). Não resta dúvida de que as ambiguidades persistem; vejamos, então, outro exemplo (Figura 4. 36):

Figura 4.36 – Curitiba, vista parcial da região central.



Fonte: Autor, 2018.

¹⁰⁷ É evidente que a ausência de detalhes e ornamentos na lateral da edificação está relacionada ao fato de esta ocupar uma posição no lote que implica num edifício cujos limites coincidem com a divisa do terreno; assim, o edifício tende a ser projetado como se estivesse, ou possa vir a estar, encostado ao edifício vizinho, mesmo que ao lado, no momento do projeto, não exista uma edificação. É fundamental notar, porém, que esta mesma postura não era o padrão interpretativo dominante em todas as épocas anteriores, sendo bastante comum encontrar edificações históricas que ocupam as divisas do lote e, mesmo assim, contam com detalhes e ornamentos em suas fachadas laterais, que permanecem visíveis enquanto não venha a ser construída uma edificação adjacente

Fica claro que, tanto neste exemplo como no anterior, escolhemos edifícios ‘insignificantes’, pois nosso interesse reside justamente nestes, que representam a grande maioria e compõem a maior parte da imagem urbana das cidades nas quais o século XX impôs a sua marca. E é justamente aí que reside o cerne do problema de pesquisa: como classificar estes prédios, já que a classificação dos historiadores e dos manuais não se constitui em um guia seguro? Além de seguir a trilha traçada para examinar o prédio da figura 4.97, neste caso é possível contar com um elemento auxiliar, pois o prédio da direita pode servir de comparação e contraste; assim, se verifica no prédio da esquerda elementos já examinados no exemplo anterior: a ausência de modénatura e de ornamentação, o ‘rigor’ esquemático de uma geometria primária e simplória, o mero interesse monetário de exploração do espaço urbano revelado pelo ‘quase nada’ da arquitetura. Temos também a estrutura de concreto armado – que se pode depreender pela disposição das aberturas, e explicitado pela laje em balanço da marquise – e as esquadrias metálicas. É evidente que, mesmo com todas estas características, o edifício se distingue de muitas produções modernistas se pensarmos em níveis de qualidade do projeto – aqui, evidentemente, se revela um nível mais baixo, ao passo que alguns dos prédios-testemunho permitem perceber que seus projetistas tinham maior domínio da técnica projetual, ou estavam sob condições menos opressoras em relação a seus comitentes ou a seu contexto histórico-social¹⁰⁸. No entanto, mesmo com esta qualidade questionável, como podemos definir (estilisticamente) este edifício, senão como ‘modernista’? Possivelmente uma forma diluída, mas modernista, sem sombra de dúvida (enquanto o edifício da direita, mesmo que esta classificação permaneça ambígua, é um representante do ‘ecletismo’). Portanto, enquanto edificações anteriores à ruptura modernista podem ser extremamente difíceis de classificar (inclusive porque a utilização, acadêmica ou não, de elementos estilísticos do passado é uma característica praticamente onipresente), os prédios

108 Seria injusto e inapropriado imputar uma melhor qualidade projetual de alguns edifícios apenas ao ‘talento’ de seus projetistas, ou uma menor qualidade à ausência deste ‘talento’. O trabalho dos arquitetos, assim como de todos os envolvidos na elaboração de produtos da indústria cultural, é fortemente condicionado por uma série de fatores, entre os quais não é dos menos importantes a envergadura intelectual dos comitentes, além das imposições econômicas destes e do meio, dos hábitos culturais, etc.

modernistas deixam pouca, ou nenhuma, margem à dúvida. Vejamos outro exemplo (figura 4. 37):

Figura 4.37 – Letchworth, vista parcial da região central.



Fonte: Autor, 2017.

Com este exemplo se enfrenta uma situação especialmente dúbia; enquanto alguns elementos são claramente modernistas, outros podem deixar margens a interpretações diversas. Assim, as extensas fachadas de vidro sustentadas por uma estrutura metálica, da qual sobressai uma marquise também metálica, são elementos claramente modernistas. No entanto, a pequena torre cilíndrica encimada por uma cúpula, bem como os telhados inclinados dotados de beirais, não se encaixam, a princípio, no receituário modernista mais ortodoxo; qual pode ser a classificação estilística deste edifício, ou, dito de outro modo, poderíamos afirmar que NÃO se trata de um edifício modernista? Vamos examinar os elementos, a princípio heterodoxos, e verificar até que ponto eles contradizem os princípios modernistas que já identificamos.

Em primeiro lugar, a torre com cúpula. Embora ambos os elementos possam remeter a exemplos do passado, está claro que eles se diferenciam daqueles por algumas características: em primeiro lugar, os materiais. Tanto a

torre quanto a própria cúpula não disfarçam sua constituição metálica, portanto industrial-artificial, e, de maneira explicitamente ambígua, tratam as formas ‘do passado’ com a mecanicidade típica da era industrial (e da arquitetura modernista). Os elementos se aproximam mais do universo das máquinas do que das edificações pré-industriais. Neste contexto, as formas ‘tradicionais’ não apenas não estabelecem uma verdadeira ligação com o passado, mas, na verdade, se referem a este como algo superado, ao qual se pode aludir com ironia ou indiferença, mas não com reverência ou com uma expectativa de integração. Portanto, mantém-se a perspectiva modernista de ruptura com o passado e de intenções mecanicistas. Da mesma forma, o telhado não chega a se constituir como uma tentativa de integração, transmitindo a mesma sensação de mecanicidade (pelos materiais e técnica construtiva) e artificialidade. Sua forma e posição fazem com que este não se integre nem à cúpula nem à estrutura que lhe serve de base. A sensação de colagem, algo desconexa, é bastante evidente.

Mais uma vez, seria possível fazer alusão a uma suposta ‘falta de qualidade’ do projeto, que não consegue resolver bem a junção dos elementos formais. No entanto, o que vemos aqui é simplesmente um edifício modernista, de uma época em que os próprios modernistas procuram disfarçar as limitações formais de sua arquitetura através da utilização de elementos retirados do repertório de formas do passado. A isto se deu o nome de pós-modernismo, o que não disfarça as raízes e o comprometimento deste ‘estilo’ (de fato um sub-estilo) com os princípios modernistas que esta arquitetura nunca se propôs a desafiar¹⁰⁹. Conclusão: na classificação desta pesquisa, um prédio modernista.

A partir daí, é possível chegar a uma definição, ainda que parcial e provisória. A classificação como ‘modernista’ não depende, ao menos exclusivamente, da aplicação de algumas formas ou de alguns princípios projetuais específicos, tais como os ‘pilotis’ ou as janelas ‘em fita’, princípios estes que Jeanneret-Gris, em sua simplificação acreditava pudessem constituir uma ‘nova arquitetura’; um outro princípio enunciado pelo suíço, no entanto, pode ser um indicativo mais confiável, que é o da aproximação da arquitetura

¹⁰⁹ Inclusive porque, muito provavelmente, este potencial desafio poderia representar a exclusão do ‘mercado’ e até mesmo do campo.

ao mecanicismo (a 'máquina de morar'). Além disso, também a utilização de materiais 'artificiais', não apenas no sentido de sintetizados através de alguma tecnologia, mas que revelam em sua aparência sua essência mecanicista obtida pelos processos industriais ou tecnológicos, de modo que mesmo matérias-primas naturais sejam transformadas em produtos tecnológicos que, desta forma, se diferenciam e afastam da Natureza, tanto na aparência quanto conceitualmente¹¹⁰.

Para exemplificar e complementar estas proposições, tomaremos um exemplo não-modernista (figura 4.38), que, por contraste, poderá auxiliar na compreensão:

Figura 4.38 – Amsterdam, casa na região central.



Fonte: Autor, 2017.

¹¹⁰ É o caso, por exemplo, da madeira, que é convertida em peças coladas, prensadas ou moldadas, acrescidas de resinas e outros componentes químicos, tendo alterada sua essência 'natural' (e até mesmo, potencialmente, transcendental) em um material cuja essência é o comércio. É revelador que esta transformação seja efetuada sob o signo da agregação de valor, tanto monetário quanto técnico (maior resistência estrutural, às intempéries, etc.).

A casa em Amsterdam sofreu de um processo bastante comum na cidade, com o afundamento assimétrico de sua fundação. Como consequência, o prédio sofreu uma torção que ocasionou a perda dos nivelamentos e dos prumos dos elementos construtivos, evidenciado nas aberturas (portas e janelas), bem como na sinuosidade das fiadas de tijolos. Houve um evidente trabalho de adaptação e consolidação que, sem forçar os elementos a voltar a suas posições originais e sem deixar de promover alterações substanciais internamente, manteve entre as intervenções e os elementos originais uma relação de reverência, não apenas com a Arquitetura, mas, talvez primordialmente, com a trajetória desta construção ao longo de sua 'vida'. Na não ruptura com as marcas do tempo esta Arquitetura se distingue da modernista, e aqui, mesmo as esquadrias metálicas sustentando grandes panos de vidro não transfiguram o prédio em obra modernista. A geometria que aqui se aplica contraria a geometria modernista, que é limitada a um repertório restrito de formas e soluções e não abrange os casos em que se deve abandonar a mera 'objetividade'¹¹¹. Portanto, é possível que os elementos estilísticos 'modernistas', considerados de maneira isolada, não sejam suficientes para caracterizar este estilo; porém, a mecanicidade das formas e das abordagens é elemento indispensável nesta configuração.

Feita esta observação, pode-se reportar a algumas obras notórias, de modo a identificar se estas podem, e segundo quais critérios, ser classificadas como modernistas. Exemplos, como o Centro Georges Pompidou em Paris, o edifício da A,T&T¹¹² em Nova York e o Museu Guggenheim Bilbao (Figuras 4.39, 4.40 e 4.41):

¹¹¹ A separação entre objetividade e subjetividade é uma construção discursiva e ideológica. Como nos mostra Bourdieu, a chamada subjetividade é uma '*disposição que mal se pode designar por subjetiva já que ela é objetividade interiorizada [...]*.' BOURDIEU, 2007b, p. 253. E ainda: '*[...] lo individual, y incluso lo personal, lo subjetivo, es social, colectivo. El habitus es una subjetividade socializada.*' BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 186.

¹¹² O edifício não abriga mais a A,T&T, pertencendo atualmente à Sony Corporation. Sua designação mais precisa é: 550, Madison Avenue.

Figura 4.39: Paris, Centro Georges Pompidou.



Fonte: Wikimedia Creative Commons. Fotografia de Gzen92, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=53854989>.

Figura 4.40 – Nova York, Edifício A,T&T.



Fonte: Wikimedia Creative Commons.
Fotografia de David Shankbone, editada, CC BY 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12856715>.

Figura 4.41 – Bilbao, Museu Guggenheim.



Fonte: Wikimedia Creative Commons. Fotografia de MykReeve., CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=54632>.

Começando pela Figura 4.39, vemos neste prédio a concretização, talvez sequer sonhada por Jeanneret-Gris neste nível, do ideal da ‘máquina de habitar’. Nem pilotis, nem janelas em fita, nem sequer, a rigor, uma fachada no sentido que costumamos associar ao termo, já que aquilo que costumamos chamar de fachada está colocada atrás de uma grade metálica (supostamente estrutural) e um tubo-acesso. O quase-nada da arquitetura moderna é levado a um paroxismo, já que há uma profusão de elementos visuais, porém todos remetem mais a uma relação com a ‘engenharia’ do que com a arquitetura, que, de certa forma, desaparece sob uma capa tecnológica-mecanicista. Seguindo com nosso propósito classificatório, pode-se dizer que se trata de um prédio modernista, pela mecanicidade e pela industrialização (ainda que seja de aparência). O artificial, o afastamento da Natureza e da História comparecem como elementos definidores. É evidente o posicionamento do lado modernista da ruptura.

Quanto ao edifício de Nova York, pode-se dizer que ele contém os elementos ‘clássicos’ de um prédio modernista: ausência de modanatura, modularidade e repetição massificante das aberturas, andares ‘empilhados’ formando uma caixa, recusa de relação com o ambiente circundante e com a natureza. Porém, o prédio é revestido de granito rosado que, observado na escala urbana, lembra um revestimento de tijolos, e, o que é mais marcante, é encimado por um ‘frontão’ (uma releitura de frontão, para ser mais exato). O

que se vê é que mesmo a adição de elementos decorativos não tira o caráter modernista do prédio, antes o transforma numa espécie de ‘modernismo ornamentado’, algo como uma ‘evolução’ modernista (que pode explicar a designação de ‘pós-moderno’ que recebeu). Os elementos decorativos se mostram claramente apostos, ‘colados’ a um prédio que, nesta classificação, é colocado sob a designação estilística de ‘modernista’¹¹³.

Dadas estas observações e análises, em seguida será desenvolvido um estudo interpretativo que pode esclarecer ainda mais a questão da identificação modernista: uma análise comparativa com o estilo Art Déco.

4.1 - A questão do Art Déco.

Para que se possa analisar com propriedade alguns dos argumentos que os modernistas – arquitetos e apologistas – empregaram para justificar a inserção do estilo no início do século XX (e que depois viriam a ser repetidos, com algumas variações, até nossos dias), será necessário abordar algumas possibilidades alternativas que existiram, ao menos potencialmente, simultaneamente à ascensão modernista.

Observando o contexto do início do século XX, é possível constatar que havia uma série de propostas e possibilidades (BENEVOLO, 2001; TAFURI e DAL CO, 1976; GLANCEY, 2001), cujos representantes e defensores tentavam fazer passar às posições dominantes no campo através da conquista de algum grau de legitimidade, derivada da aceitação do público e dos comitentes, do aval dos acadêmicos e dos eruditos, ou da imposição de um conjunto discursivo legitimador ao qual os demais concorrentes pelas posições no campo não puderam contrapor um discurso alternativo dotado da mesma força simbólica (como foi o caso do modernismo).

Assim, alguns arquitetos adotaram o Art Nouveau, outros o Neoclassicismo, outros adotaram livremente um vasto repertório formal herdado de diversas tradições e culturas (o Ecletismo), enquanto alguns transitavam por diversas tendências dependendo do cliente, do programa, do gosto e das motivações pessoais. Neste mesmo contexto, alguns

¹¹³ Ainda que seja possível a designação de ‘modernismo ornamentado’ que já comentamos, mas que não altera a essência do posicionamento estilístico e não passa de um maneirismo.

experimentavam soluções mais ligadas a fatores tecnológico-construtivos (emprego de estruturas metálicas ou de concreto armado), que, em alguma medida, influenciavam as soluções formais.

Enquanto Loos e outros proto-modernistas propunham o abandono dos ornamentos e Jeanneret-Gris a adoção de uma ‘estética da máquina’, havia um grande e difuso grupo de arquitetos, artistas, artesãos e decoradores envolvidos com o desenvolvimento (totalmente descentralizado e desprovido de um programa instituído) de uma linguagem que conciliasse os novos materiais e técnicas construtivas com as possibilidades decorativas e com as aspirações de uma vasta clientela que desejava a ‘modernidade’ sem abrir mão do repertório formal existente. Este grupo daria ao mundo o estilo que, algum tempo depois, viria a ser conhecido como Art Déco (LEMME, 1996).

É importante frisar a ausência de um programa, mas esclarecendo que esta ausência significa que o desenvolvimento do estilo se deu não pela via discursiva de manifestos, propostas ou tratados; antes, foi a existência de fatores culturais difusos, convergindo na formação de *habitus* com características similares ou homólogas em ocupantes de posições também homólogas em diferentes campos, que determinou que houvesse manifestações ‘espontâneas’ (ou seja, definidas pelas condições histórico-sociais, sem a mediação de elaborações racionais e, mesmo, de maneira inconsciente) em diversas áreas – arquitetura, escultura, design industrial, design gráfico e tipografia, pintura – e que tem importância para nossa análise por diversos fatores, principalmente: a amplitude da manifestação, que se estendeu por diversos países, podendo ser considerado um verdadeiro ‘estilo internacional’ antes que uma vertente do modernismo fosse batizada com este nome; a coerência estilística, alcançada sem que houvesse um ‘movimento’ organizado que tivesse seus princípios sistematizados nem representantes oficiais, porta-vozes, apologistas e defensores institucionais; a convergência entre a ‘estética das máquinas’ (o design industrial e de produtos) e a arquitetura, com ambos os aspectos se influenciando mutuamente; e, por último, a permanência do estilo para além das balizas temporais prescritas pelos manuais de classificação. Vejamos mais detalhadamente cada um destes aspectos.

4.1.1. A amplitude da manifestação.

O Art Déco parece ter se originado na Europa (LEMME, 1996), mas esta afirmação deve ser tomada com cautela, pois, não havendo um programa prévio que definisse como seriam as formas a serem adotadas, nem havendo personagens que tenham tomado o desenvolvimento do estilo como uma tarefa pessoal, suas manifestações foram notadas e classificadas pelos historiadores e críticos *a posteriori*, devido ao conjunto numericamente expressivo e coerente que estes passaram a identificar empiricamente. Assim, é possível que houvesse manifestações classificáveis como Art Déco anteriores àquelas que os classificadores estabeleceram como sendo as primeiras, e estas podem ter ocorrido em locais aos quais os críticos não estivessem atentos, ou aos quais não atribuíssem papéis de igual importância (uma vez que sabemos que a Europa foi, até o fim do século XIX, e, em alguma medida, permanece sendo, o centro da produção crítica e intelectual ligada ao campo da arquitetura, ao menos no que chamamos de ‘ocidente’).

De qualquer modo, mesmo se considerada como verdadeira esta atribuição de origem, é importante notar que os manuais não apresentam precursores nem obras pioneiras, dando a impressão de que o Art Déco surgiu ‘pronto’, sem um processo de desenvolvimento, e que os críticos apenas podem identificar o estilo quando sua manifestação já está consumada¹¹⁴. Não havendo uma identificação cronológica confiável, também a identificação das origens geográficas fica prejudicada; de todo modo, os manuais apresentam a Europa como berço do estilo, o que é coerente com a grande quantidade de construções identificadas, aliada às manifestações paralelas à arquitetura¹¹⁵ que também se contam em grande número.

No entanto, mesmo se adotada esta interpretação de origem, sabe-se que em pouco tempo (considerando os relativamente limitados recursos de comunicação e difusão de obras culturais disponíveis no início do século XX, quando até mesmo a fotografia ainda era um meio de utilização limitada, sendo

114 É evidente que não houve para o Art Déco um trabalho de exegese similar ao que foi feito em relação ao modernismo. Para este último, os críticos e historiadores se preocuparam em estabelecer (ainda que ficticiamente e de modo por vezes inverossímil) precedentes que remontam até a era clássica grega.

115 Não apenas obras de arte e design, mas igualmente mostras e exposições que, de certo modo, ‘oficializaram’ a existência do estilo.

grandemente suplantada pelas ilustrações em livros e revistas, como se pode verificar em FLETCHER e FLETCHER, 1905) havia exemplos de construções Art Déco em vários lugares do mundo (figuras 4.42 a 4.45), notadamente nos EUA (devido à sua grande atividade construtiva no período), no restante das Américas, na Ásia e na Oceania.

A questão que nos interessa aqui, mais do que saber de que maneira se deu esta difusão, é o fato de que a difusão efetivamente se deu por todo o mundo, sem contar com órgãos ou instituições oficiais ligadas à sua divulgação, e sem contar com manuais de estilo, manifestos, propostas sistematizadas, nem mesmo personagens notáveis que representassem a

Figura 4.42 – Nova York, edifício no sul de Manhattan.



Fonte: Autor, 2015.

Figura 4.43 – Miami, Lanchonete.



Fonte: Wikimedia Creative Commons. Fotografia de Stefenetti Emiliano - Obra do próprio, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22816306>.

Figura 4.44 – Laguna/SC. Vista parcial da região central.



Fonte: Autor, 2012

Figura 4.45: Verona, vista parcial do Borgo Roma.



Fonte: Autor, 2016.

defesa ou a propaganda do estilo. Num mundo ainda em vias de sofrer o grande processo que chamamos de ‘globalização’, esta difusão parece significar uma grande aceitação do estilo por parte de arquitetos e comitentes, assim como uma adequação de suas soluções formais e estilísticas às condições histórico-sociais de sua época (sem querermos aqui invocar algum tipo de ‘zeitgeist’, que é um termo associado às forças socialmente dominantes que pretendem se legitimar com base em algum princípio transcendente), ou seja, aptas a atender aos anseios daqueles que têm condições de construir e de decidir como se constrói.

Portanto, é possível interpretar este sinal (a difusão mundial e ‘espontânea’ do estilo) como uma indicação de que havia pelo menos uma outra possibilidade estilística capaz de atender às demandas (formais, mas não apenas) das forças sociais ligadas à ‘modernidade’ no sentido lato, ou seja, relacionadas e motivadas pela industrialização, adeptas das novidades técnicas e tecnológicas, aos modismos e tendências em desenvolvimento no início do século XX; não era apenas o modernismo que estava em sintonia com estas tendências – antes, é possível identificar aqui uma opção ‘ideológica’ (no sentido mais amplo), uma escolha de caminhos que representam duas diferentes abordagens das questões simbólicas: uma que aceita, adapta e reinterpreta os elementos legados pela tradição às novas condições histórico-sociais (especialmente as tecnológicas), que busca referências na natureza e as adapta a suas necessidades (como o ‘*streamline*’, por exemplo), e que entende a tecnologia como uma possibilidade de desenvolvimento formal e estilístico que elabore as ‘máquinas’ segundo os princípios de uma ligação indissolúvel com o passado (até mesmo ancestral), sem que isto signifique abrir mão de uma manifestação do gosto e das necessidades contemporâneas; outra que não aceita ligações com o passado¹¹⁶, que renega a Natureza e que limita as ‘máquinas’ a manifestações de seu gosto ou de alguns princípios

116 Mesmo quando constrói complexas elaborações discursivas que tentam confundir a questão, invocando relações de precedências e até ancestralidades que só se sustentam nos discursos apologéticos, mas que não são verificáveis nem se manifestam empiricamente.

reducionistas¹¹⁷, mesmo quando isto significa sacrificar as condições de utilização ou até o bom-senso.¹¹⁸

Desta maneira, o exemplo do Art Déco é ilustrativo a respeito da questão dos possíveis¹¹⁹: havia pelo menos duas grandes tendências, ambas em relativa sintonia com as forças histórico-sociais do período em que co-existiram, que poderiam ter sido empregadas como opções formais e que poderiam ter sido bem sucedidas na busca pelas posições dominantes do campo. A afirmação do modernismo triunfante de que este estilo seria a manifestação do ‘zeitgeist’ da era da máquina, portanto, não se sustenta.

4.1.2. A coerência estilística.

Um elemento muito significativo do Art Déco é a coerência estilística, ou, em outras palavras, a recorrência de soluções formais que se verifica em inúmeras manifestações (arquitetura, artes visuais, design industrial) e que, não tendo sido determinada pela existência de um programa ao qual os diferentes autores pudessem recorrer para elaborar suas obras, se deve a uma incorporação, não necessariamente consciente, através do conhecimento (direto ou indireto) de obras existentes, de soluções formais adotadas por outros autores, nem sempre no mesmo meio de expressão (artes visuais podendo influenciar a arquitetura, design industrial podendo influenciar o cinema, etc.). Também a crítica (especializada ou não) pode ter colaborado

117 Note-se que aqui não se elabora uma apologia do Art Déco; trata-se de um estilo que já teve sua época. Apenas interessa a contraposição com o modernismo que o sucedeu, deixando claras as oposições formais e ideológicas entre ambos. Não se pretende estabelecer modelos ou sugerir soluções formais específicas; antes, a preocupação está em compreender aquilo que NÃO se deve fazer.

118 É importante notar que é possível encontrar algumas convergências formais entre alguns exemplos Art Déco e alguns prédios modernistas. Isto se deve em parte à maneira pouco ortodoxa com que arquitetos Art Déco empregavam as soluções formais – inclusive devido à ausência de uma codificação estabelecida – mas também porque ambos os estilos estavam, de alguma maneira, ligados a tendências histórico-sociais comuns. No entanto, embora se saiba que toda generalização contém algo de inexatidão, é possível, seguindo a mesma lógica de classificação exposta anteriormente, reconhecer claramente edificações pertencentes a um ou outro estilo.

119 “um estilo como modo de representação em que se exprime o modo de percepção e de pensamento próprio de uma época, classe ou fração de classe, de um grupo de artistas ou de um artista particular. É impossível dizer algo para caracterizar estilisticamente uma obra de arte que não pressuponha a referência, pelo menos, implícita, aos **possíveis**, simultâneos - para distinguir uma obra de seus contemporâneos – ou sucessivos para estabelecer sua oposição em relação a obras anteriores ou posteriores do mesmo ou de outro autor.” BOURDIEU, 2007b, p. 51.

para a disseminação de soluções formais, uma vez que a historiografia não registra confrontações na qual o Art Déco tenha sido atacado e combatido abertamente (LEMME, 1996). De fato, alguns autores Art Déco foram considerados pelos modernistas como precursores de seu movimento, uma vez que estes últimos não se esforçaram para salientar as divergências (formais e ideológicas) entre os estilos, mas, ao contrário, procuraram ressaltar similaridades, ainda que sutis, de modo a classificar certas obras, que em outro contexto seriam classificadas apenas como Art Déco, como proto-modernistas¹²⁰.

De qualquer modo, é notável que as soluções formais tenham se disseminado sem que tenha havido um 'movimento'; de fato, parece que as formas foram adotadas devido à sua aceitação, tendo sido adaptadas e as soluções tendo evoluído de acordo com necessidades, demandas e condicionamentos específicos (cultura local, imposições geográficas, gostos pessoais ou de grupos, etc.), sem que com isso deixassem de apresentar características formais que possibilitam sua classificação em um mesmo conjunto estilístico. Isto parece demonstrar, ao menos parcialmente, que determinadas soluções formais podem ser aceitas sem a necessidade de que para elas seja elaborada uma defesa crítica ou erudita, sem que se estabeleça um confronto pela tomada das posições no campo e sem uma reação contestatória sistemática (como aconteceu com o modernismo).

Portanto, ao contrário da crítica e da historiografia modernistas, é possível concluir que não existiu o 'caminho único', ou a solução exclusiva defendida por estes, e que o universo dos possíveis (não limitado ao Art Déco) sempre esteve presente, ao menos potencialmente, deixando clara a estratégia, plena de violência simbólica, adotada pelos modernistas para desacreditar interpretações divergentes e eliminar discursivamente os contrapontos interpretativos, tanto no momento de sua manifestação quanto de maneira durável.

120 Um exemplo interessante são obras de Auguste Perret que aparecem como proto-modernistas em manuais de classificação modernistas (sem menção a seu estilo específico, ou seja, Art Déco), ao passo que aparecem como Art Déco em obras dedicadas a este estilo. Ver a respeito BENEVOLO, 2001; LEMME, 1996. Neste último, merecem atenção as referências ao De Stijl e a Rietveld (p. 65).

4.1.3. A 'estética das máquinas';

Uma das proposições modernistas mais emblemáticas, que passou a ser repetida e propagada pelos autores e defensores do estilo de modo um tanto automático, alheio a considerações mais elaboradas e a problematizações de seu conteúdo, era a de que a arquitetura moderna deveria ser baseada na aplicação tanto conceitual (casas como 'máquinas de morar') quanto formal (a chamada 'estética da máquina'), de um conjunto de soluções formais de tendências mecanicistas. Jeanneret-Gris defendia inclusive que a arquitetura deveria dar lugar à ação dos engenheiros, segundo ele mais preparados para atuar neste contexto conceitual e formal¹²¹.

Este conjunto de soluções formais incluía a utilização de formas chamadas 'puras', ou seja, prismas geométricos básicos, destituídos de efeitos compositivos ou ornamentais. Esta postura recebeu seus fundamentos a partir de manifestos, livros e programas elaborados por arquitetos modernistas, como Loos e Jeanneret-Gris, cujos escritos passaram a influenciar vários campos¹²². Como um corolário, de maneira análoga outras produções de design, especialmente objetos utilitários, deveriam seguir a mesma tendência, reduzindo as possibilidades formais a um pequeno número de opções, numa postura que ficou associada ao mote 'menos é mais', tão caro aos modernistas.

Por outro lado, o Art Déco surge como uma manifestação que se verifica em vários campos, sem que a arquitetura tenha tido um papel preponderante, ou o tenha tido apenas episodicamente. As influências da arquitetura sobre outras áreas de design podem ser percebidas de maneira similar àquelas em sentido inverso, sendo difícil perceber a predominância de uma direção. Neste caso, porém, não existe um direcionamento contrário à incorporação de soluções formais pré-existentes, introduzindo no Art Déco uma das

121 Os engenheiros são viris e saudáveis, úteis e ativos, morais e alegres. Os arquitetos são desencantados e desocupados, faladores ou lúgubres. É que em breve não terão mais nada a fazer. (JEANNERET-GRIS, 1977, p. 6).

OS ENGENHEIROS AMERICANOS ESMAGAM COM SEUS CÁLCULOS A ARQUITETURA AGONIZANTE. (idem, p. 17, maiúsculas no original).

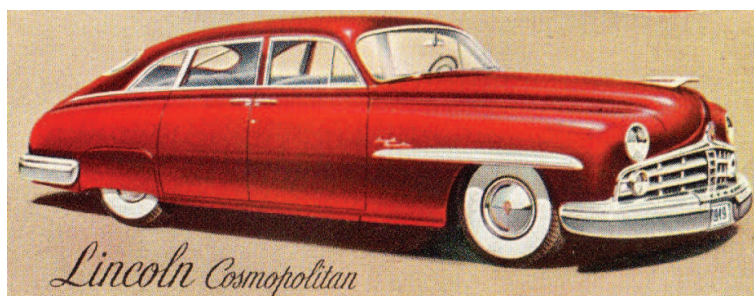
122 Note-se que a Bauhaus, por exemplo, que se notabilizou pelo design industrial modernista de objetos utilitários voltados à produção industrial, não teve a mesma influência duradoura em relação a seus escritos e manifestos, cujo papel não é mostrado como especialmente relevante, ao menos se nos basearmos nos apologistas do modernismo como Giedion (2004), Benevolo (2001), etc..

características do chamado Ecletismo, ou seja, a liberdade de utilização de várias influências estilísticas e culturais, neste caso em uma síntese moldada pelo desenvolvimento tecnológico característico do período, no qual as máquinas e as fontes energéticas passaram a desempenhar funções que atingiram graus de complexidade até então insuspeitados.

Desta forma, ao invés de propor uma estética desprovida de ornamentos, símbolos e influências diversas, o Art Déco passa a elaborar a busca por uma estética própria a partir dos elementos dados, tendo como característica fundamental, porém, que as soluções fossem ‘decorativas’, ou seja, que ornamentação e complexidade formal fossem os princípios estilísticos que identificassem o estilo (e que utilizamos, hoje, como princípio de classificação). Esta estética não ignorava algumas demandas tipicamente contemporâneas, que também influenciavam os modernistas, como a necessidade de mecanização na produção, a simplificação de alguns aspectos visando uma produtividade mais imediatista, e a incorporação de partidos projetuais que atendessem a especificidades da época, como o surgimento de novas funções (a sala de cinema, a estação ferroviária, etc.), novos gostos, novas escalas (o arranha-céus, as salas de espetáculo, etc.).

Portanto, observamos uma clara contraposição entre dois estilos que pretendem atender às demandas de seu tempo; enquanto o Art Déco podia produzir objetos como automóveis (epítomes da era da indústria), rádios (objeto simbólico do início do século XX), barbeadores e todo tipo de objeto, utilitário ou apenas decorativo, elaborados e plenos de motivos ornamentais geométricos (figuras 4.46 a 4.50), (numa compreensão mais ampla de geometria do que aquela dos modernistas),

Figura 4.46 – Ilustração: Automóvel Art Déco, publicidade.



Fonte: Seleções do Reader's Digest, agosto de 1948¹²³

¹²³ Note-se que nesta data, segundo os manuais, o Art Déco já havia acabado há anos.

Figura 4.47 – Ilustração: Barbeador elétrico Art Déco, publicidade.



Fonte: Seleções do Reader's Digest, junho de 1960.

Figura 4.48 – Ilustração: Receptor de rádio Art Déco, publicidade.



Fonte: Seleções do Reader's Digest, agosto de 1948.

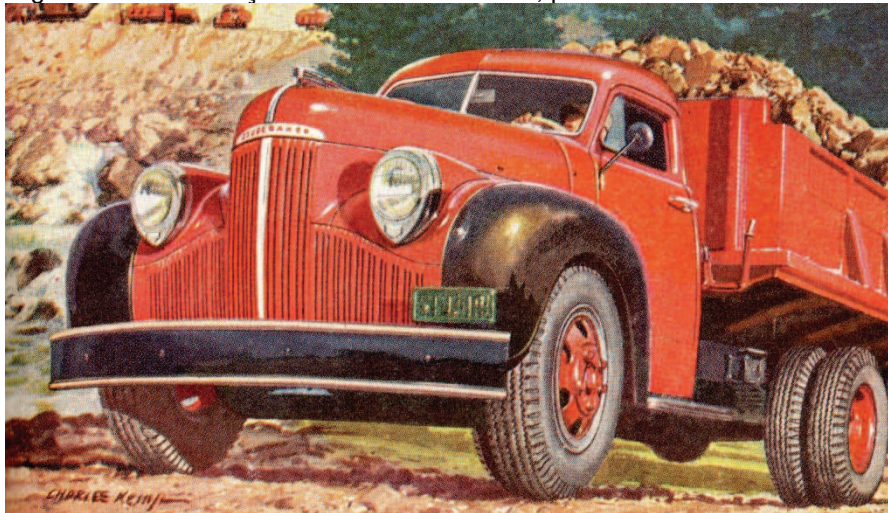
Figura 4.49 – Ilustração: Automóveis utilitários Art Déco, publicidade.¹²⁴



Fonte: Seleções do Reader's Digest, agosto de 1948.

¹²⁴ Embora o estilo seja frequentemente associado ao luxo (LEMME, 1996), as soluções formais abrangiam todos os campos.

Figura 4.50 – Ilustração: Caminhão Art Déco, publicidade.¹²⁵



Fonte: Seleções do Reader's Digest, outubro de 1947.

o modernismo, devido a sua postura hermética e anti-popular, esteve mais ligado a objetos acessórios às edificações (lustres, móveis) ou de utilização doméstica (chaleiras, talheres) chamados sempre 'de design' (Figuras 4.51 e 4.52), ou seja, colocados em posição alheia à popularização de seus resultados (que nunca ocorreu).

Figura 4.51 - Reprodução da cadeira f51 de Gropius.



Fonte: <https://classicdesign.it/f51-tecta-it.html>.

¹²⁵ O trabalho pesado também podia ser expresso em formas Art Déco.

Figura 4.52 – Reprodução do Infusor modelo no. MT 49 por M. Brandt.



Fonte: <http://www.artnet.com/artists/marianne-brandt/tea-infuser-model-no-mt-49-U9D0MFkgtlcmOqVF0V-oEQ2>

A partir destes exemplos, pode-se verificar o quanto a chamada estética da máquina tem de reducionista, já que as máquinas poderiam, potencialmente, ter assumido qualquer forma, uma vez que o sistema simbólico empregado nesta concepção formal não estava definido previamente, nem estava contido, como por encanto, em algum tipo de 'zeitgeist', como quiseram fazer crer os modernistas. Esta questão tem a ver com outra ainda mais ampla, que diz respeito à utilização, seletiva e reducionista, que os modernistas fizeram da geometria, ou ao menos daquilo que eles quiseram fazer crer que era a geometria.

Assim, enquanto os modernistas afirmavam que tudo na Natureza é composto a partir de chamados 'prismas' ou 'sólidos', cuja origem alegadamente platônica¹²⁶ representa uma tentativa de emprestar antecedentes filosóficos (e, portanto, de elevada extração), e, em geral, inacessíveis ao vulgo, para idéias arbitrárias, deixavam de ver (ou pretendiam impedir que se visse) que a Natureza é composta por uma geometria muito mais rica e variada, da qual os fractais são uma aproximação contemporânea mais fidedigna e, ainda assim, insuficiente.

É possível observar que a Natureza e suas formas não são constituídas a partir de fórmulas ou equações matemáticas, ou seja, não existiram equações matemáticas antes das coisas, e sim o contrário, as equações foram encontradas ao se estudar a Natureza. Desta forma, as sementes do girassol não são distribuídas segundo a sequência de Fibonacci, como frequentemente

¹²⁶ Os chamados 'sólidos platônicos' foram descritos por EUCLIDES (1944), e são construções geométricas que demonstram as possibilidades de construção de sólidos a partir de uma composição de polígonos regulares e congruentes.

se afirma sem maiores reflexões. Esta seqüência corresponde e descreve a distribuição das sementes. Estas equações são as aproximações, realizadas de maneira racional, que tentam representar, da maneira mais completa e fiel possível, aquilo que se observa na Natureza. O racional, pela sua própria natureza limitada e limitadora, é insuficiente para dar conta de todos os fenômenos, uma vez que o mundo é constituído por fenômenos sub-rationais e supra-rationais, sendo os fenômenos compreensíveis/apreensíveis pelo racional apenas uma parte dos fenômenos todos, ou uma faceta destes.

Da mesma forma, pode-se imaginar uma ciência que alcance um grau de sofisticação que permita descrever apropriadamente todos os fenômenos naturais, mas seria equivocado afirmar que os fenômenos naturais se desenvolvam segundo as proposições científicas que os descrevem, pois estas últimas só existem após os fenômenos. O que não significa que as equações, ou a ciência, não estejam corretas, apenas que os fenômenos lhes são independentes e as precedem. Não é necessário, para que os fenômenos naturais ocorram, que alguma equação ou cálculo seja realizado antes; nem existe a necessidade de alguém ou algo que execute estes cálculos. A Natureza se desenvolve segundo forças que podem ser expressas através de equações, e só. De onde provêm estas forças, e como elas são controladas e postas em ação, são temas para a metafísica, com a qual não temos a pretensão de lidar. Mas a aceitação de uma perspectiva não-metafísica não significa inverter os papéis e colocar a razão humana, ou as descrições que ela produz, como princípio dos eventos.

Alguns exemplos serão suficientes para demonstrar as diferenças formais derivadas das duas posturas antagônicas; na figura 4.53, vê-se uma rigorosa aplicação de princípios geométricos, dedicados à execução de formas que reverenciam a Natureza sem copiá-la.

Como contraponto, não será necessário mostrar aqui as 'formas puras' de que falava Jeanneret-Gris e que estão espalhadas por nossas cidades. Da mesma forma, as nuvens, as flores, as rochas, constituem exemplos eloqüentes de uma geometria complexa, à qual os modernistas não pretendiam alcançar¹²⁷.

127 É preciso lembrar que, como já dissemos, muitos modernistas eram intelectuais capazes e preparados (o que contribuiu para o desenvolvimento de seu 'movimento'). No entanto,

Figura 4.53 – Barcelona, Cripta da Colônia Guell.



Fonte: Autor, 2017.

Outro exemplo pode ser encontrado em formas criadas por seres vivos e que constituem, em alguma medida, estes próprios seres. Na figura 4.54, algumas conchas de moluscos:

Figura 4.54 – Conchas de moluscos.



Fonte: Autor, 2018. Acervo pessoal.

A variedade destas formas, assim como seu 'rigor geométrico', sempre causou admiração e encanto (HERSEY, 1999); não são poucas as aplicações diretas ou re-elaboradas que elas receberam ao longo da história da Arquitetura. E não era necessário conhecer as fórmulas matemáticas que

mesmo pessoas inteligentes podem não conseguir perceber coisas óbvias, devido aos condicionamentos cognitivos e/ou ideológicos que os atingem, ou às intenções que comandam suas ações.

expressam em linguagem humana seus princípios formadores para se apropriar delas, adaptando-as às mais diversas funções.

O que se pode concluir a partir da observação das duas posturas é que a chamada 'estética da máquina' dos modernistas (discursivamente tomando para si a 'estética' e as 'máquinas') era apenas 'uma' estética, e nem sempre bem aceita. Não é casual a observação de Tafuri:

La poética de la máquina queda así exorcizada en el decorativismo flamboyant [...]. TAFURI e DAL CO, 1976, p. 229.

Aquilo que os autores chamam de poética é, na verdade, uma anti-poética, já que à limitação semântica corresponde uma limitação cognitiva de caráter ideológico (os princípios da 'sociedade de dominação'). Mas, mesmo para os apologistas, esta 'poética' comporta um 'exorcismo', ou seja, significando uma tomada cognitiva, necessita de um processo de liberação das forças irracionais que ela traz consigo; que este exorcismo seja realizado através de um 'decorativismo flamboyant' revela e explicita não apenas o antagonismo entre as vertentes formais, como a força inerente à decoração, que os autores, embora reconhecendo, tentam denegrir com uma adjetivação ambígua, que pretende diminuir-lhe o alcance e a importância.

Retornando aos exemplos das Figuras 4.46 a 4.52, observa-se que na prática, nem sempre as produções são facilmente classificadas em um dos estilos, dependendo mais da postura do observador e dos elementos extra-design considerados (pertinência a um movimento ou escola, associação com outros autores, etc.) ou da própria adesão do observador a uma postura interpretativa específica. Neste sentido, é interessante notar, como um caso exemplar, as possíveis relações entre o Neoplasticismo e o Art Déco.

Algumas manifestações estilísticas que foram classificadas como proto-modernistas, ou variantes do estilo, ou ainda fazendo parte de um conjunto de experimentações formais precursoras destinadas a serem incorporadas, ao menos parcialmente, ao léxico modernista que viria a se tornar dominante, ao qual Jeanneret-Gris teve a sagaz percepção de abranger sob o nome de 'arquitetura moderna', têm características formais que podem ser entendidas como convergentes com o Art Déco. Deste modo, seria possível interpretá-las, diversamente do que fazem os manuais modernistas, como pertencentes, na

forma de variantes ou pesquisas formais avançadas (ou até mesmo degeneradas, a depender do observador) ao conjunto de manifestações Art Déco, o que viria a causar uma alteração significativa nos atributos associados a estas obras, que derivam de seu posicionamento no campo, condicionado pelo julgamento das obras feito por seus contemporâneos e pelas gerações sucessivas, sempre influenciado pelos critérios dominantes no campo - ou seja, pela relação circular entre os julgamentos vigentes e as posições ocupadas pelas obras e seus autores, ambos sendo determinados e determinantes mutuamente.

Em outras palavras, a operação de re-posicionar determinadas obras no sistema de classificação vigente pode implicar na alteração (potencial) de suas posições relativas no campo, o que também implicaria na alteração da relação geral de forças simbólicas, de modo que todas as demais posições seriam afetadas em algum grau por esta alteração. São possíveis outras classificações, através do emprego de critérios diferentes, demonstrando assim a arbitrariedade que se esconde por trás das avaliações dominantes.

Deve-se ressaltar que uma proposição de reposicionamento analítico de determinadas obras não significa uma avaliação (negativa) das classificações anteriores, um julgamento do mérito destas mesmas avaliações e a proposição de uma 'superioridade' interpretativa alcançada pela nova classificação proposta. As classificações anteriores foram realizadas sob específicas e irrepetíveis condições histórico-sociais, visando a determinados interesses e condicionadas pelas forças do campo, bem como pela posição relativa ocupada por seu sistema classificatório e avaliativo, assim como pelos autores das obras e das classificações, no conjunto de sistemas simbólicos concorrentes do campo.

Além disso, é preciso lembrar que os autores das obras e das avaliações não se inserem em determinado sistema simbólico apenas por suas opções manifestas ou por vias de aplicação racional e consciente de programas ou propósitos explícitos. Estas inserções se dão através de um conjunto de características, a começar pela convergência de habitus, passando por afinidades eletivas e por influências culturais e chegando a questões econômicas de todos os matizes. Portanto, as classificações estabelecidas, por mais que tenham características e resultados arbitrários, também guardam

uma relação de verossimilhança e pertencimento ao 'real', na medida em que mesmo suas peculiaridades mais ligadas a características 'subjetivas' de seus autores são manifestações de forças sociais e simbólicas objetivas, incorporadas, no mais das vezes de maneira inconsciente, ao padrão cognitivo e interpretativo destes.

Também é preciso lembrar que alguns autores podem ter transitado, de maneira mais ou menos livre, entre dois ou mais estilos, ainda mais considerando que o Art Déco sequer tinha um sistema formal instituído e convertido em doxa, ao mesmo tempo em que o modernismo ainda estava em fase de elaboração e sistematização, existindo inclusive inúmeras disputas 'internas' (na medida em que os autores se posicionavam, ainda que tacitamente, como pertencentes à mesma corrente, como no caso da participação nos CIAM) (GIEDION, 2004), cujo objetivo era estabelecer uma visão hegemônica da arquitetura moderna ainda em concepção. Note-se, inclusive, que aquilo que se pode considerar, hoje, como o sistema simbólico modernista resultou destas lutas e, longe de se constituir como a predominância absoluta de alguma das posições então em disputa, parece ter resultado da incorporação de características de variadas origens, tendo este estilo se convertido em um híbrido, embora seja possível identificar que algumas correntes tiveram mais êxito em impor sua visão, especialmente as que derivam de influências corbusierianas, enquanto outras (expressionismo, neoplasticismo) deixaram marcas apenas residuais ou restritas a aplicações específicas. Mas também é interessante notar que as posições de algumas correntes menos influentes podem ser retomadas e re-interpretadas à luz de novas condições histórico-sociais, como parece ter acontecido, por exemplo, com manifestações chamadas pós-modernistas que retomaram soluções formais expressionistas.

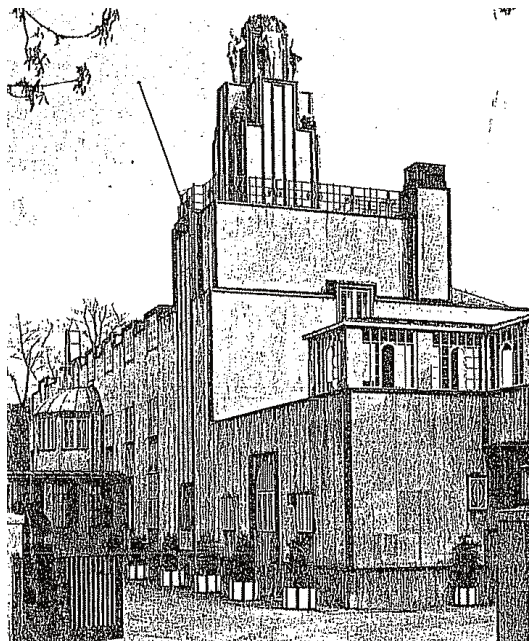
Dadas estas ressalvas, a proposição de classificações e avaliações alternativas pode ter um valor heurístico próprio, relativizando as proposições dóxicas e colaborando na ampliação do entendimento sobre as obras e os sistemas de classificação e avaliação. Vejamos alguns exemplos, que podem nos ajudar a esclarecer melhor estas proposições:

Figura 4.55 – Utrecht, Casa Schröder.



Fonte: Wikimedia Creative Commons. Fotografia de Husky – obra do próprio, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10042330>

Figura 4.56 – Bruxelas, Palacete Stoclet.



Fonte: Tafuri e Dal Co, 1976, p. 12.

A casa projetada por Rietveld (Figura 4.55), considerada como um ícone do neoplasticismo, contém elementos suficientes não apenas para diferenciá-la da tradição modernista corbusieriana, como para aproximá-la da estética Art Déco, uma vez que o trabalho com os planos e os volumes, além da utilização das cores, remetem a intenções decorativas e empregam soluções compositivas semelhantes às usadas em obras explicitamente Art Déco (note-se a inclusão da famosa 'Cadeira vermelha-azul' no livro de LEMME [1996, p.

65], no qual não se faz menção ao modernismo), embora amenizadas pelas preferências à De Stijl.

A obra de Hoffmann (Figura 4.56) é um exemplo eloquente. Enquanto o palacete é classificado por LEMME (1996) como um exemplar tipicamente Art Déco, a mesma edificação é apresentada por BENEVOLO (2001, pp. 296-298; 305-306) como precursora do modernismo, pertencente ao 'estilo' da Secessão vienense, sem nenhuma menção ao Art Déco (que Benevolo faz questão de não nomear em sua obra, o que parece demonstrar a oposição percebida como ameaça, o que parece indicar que era precisamente o confronto entre o Art Déco e o Modernismo que estava para definir as tomadas das posições dominantes no campo).

De todas estas observações, o que se pode concluir é que as definições estilísticas estão longe de serem claras e inequívocas; em relação ao modernismo, pode-se mesmo afirmar que a classificação no estilo corresponde, de modo geral, tanto à utilização de um repertório formal específico quanto a uma 'atitude' em relação às formas, que os próprios apologistas definiram, repetidamente, como uma 'poética' (termo utilizado por Jeanneret-Gris e retomado por Giedion, Zevi, Benevolo, etc), como se a abordagem em relação às soluções formais fosse mais importante do que as formas escolhidas, de modo que a utilização pode passar dos 'prismas puros' (proposta como paradigma modernista) à incorporação de um repertório mais amplo sem que se veja nisso qualquer contradição. De fato, esta mudança não é sequer apresentada como uma revisão das posições anteriores, pois a presença da 'poética' parece trazer em si, inerentemente, a possibilidade de contradições, entendidas aí como expressões 'artísticas' e demonstrações de sensibilidade.

Esta **atitude** interessa, pois pode revelar, como um **signal**, algo dos princípios subjacentes ao modernismo, se pensarmos na 'poética' de Jeanneret-Gris, lembrando de sua definição da arquitetura como 'jogo sábio, correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz', e lembrando também que sua fase considerada pelos apologistas como mais poética (BENEVOLO, 2001) é precisamente aquela na qual ele se afasta do 'purismo' em direção ao 'brutalismo'

Mas é depois desta adjetivação que surge aquilo que mais importa: os volumes dispostos sob a luz. O que isto significa? Em primeiro lugar, os volumes (é um claro princípio corbusieriano) são os prismas puros, ou, mais amplamente, volumes genéricos que se destaquem por uma ‘individualidade’ (como vemos na chamada fase brutalista), ou seja, cuja manifestação formal não diga respeito a seu entorno, à história ou à natureza, nem aos possíveis comitentes ou usuários. Qualquer volume pode ser aceito (este é o fio condutor que leva do modernismo ao pós-modernismo), desde que ele manifeste esta independência, este afastamento. Mas também está implícito no ‘volume’ que ele não seja nada além de um volume, ou seja, que não contenha adornos, ornamentos ou decorações, que não comunique nada além de sua própria existência ‘sábia e magnífica’. A dessemantização, derivada da limitação do léxico, é o princípio fundamental¹²⁸.

É neste contexto que se trata da anti-poética: a diminuição das possibilidades lexicais e semânticas, se possível até o ‘quase nada’, imposta a objetos monumentais que não comunicam (há uma mensagem, mas emitida em mão-única, monologicamente), constitui, em si mesma, a negação de qualquer possibilidade poética, voltada a aprimorar a forma da mensagem, mas tendo em conta também seu conteúdo (não considerando a possibilidade de uma linguagem destituída de conteúdo). Sinais de um pensamento totalitário e amante da imposição da ordem sobre todas as outras coisas.

Resta apenas o ‘sob a luz’. Mesmo Jeanneret-Gris se vê obrigado a reconhecer que existem elementos externos à arquitetura que é necessário considerar: talvez aquele ao qual ele dê mais ênfase seja a luz do Sol. Embora sua arquitetura e seus escritos frequentemente coloquem a questão sob os termos do controle (voltar janelas e outras aberturas para direções específicas, controlar a incidência através de dispositivos fixos ou móveis, etc.), ou como uma necessidade fisiológica (os solários e similares), ele não se posiciona ‘poeticamente’¹²⁹ em relação à luz, uma vez que esta não é considerada como

128 Vale lembrar que a inserção de alguns signos na chamada arquitetura pós-moderna se configura antes como auto-referência do que como diálogo, com o entorno ou com o que quer que seja.

129 Podemos lembrar que empregamos aqui o termo ‘poética’ sob uma acepção iminentemente não-modernista. Para os modernistas, uma composição de música serialista, um quadro concretista, têm sua própria ‘poética’ (há, mesmo, uma ‘poesia concreta’). Mas vale lembrar que estas manifestações, que gozam de um prestígio crítico

um elemento que pode ser incorporado à arquitetura como um sentimento ou uma livre-associação, mas apenas sob seu aspecto ‘utilitário’, que cabe à arquitetura direcionar, posicionar e colocar sob observação. É na visão de ‘volumes sob a luz’ que se concretiza a postura modernista por excelência, entendendo a cidade como uma obra visual cuja alteridade em relação ao ser humano deve ser seu princípio fundador.

A partir deste princípio, virtualmente todas as formas (até mesmo as ‘históricas’ ou das ‘naturais’¹³⁰) podem ser incorporadas ao modernismo ou a suas derivações. Mas, neste contexto, as formas, sejam orgânicas, historicistas ou qualquer outra variação possível, não contribuem com seus conteúdos simbólicos para a arquitetura; antes, são destituídas destes conteúdos pela impregnação do ideário anti-poético e pela imposição monológica, que retira delas as possibilidades comunicativas. Assim, é preciso evitar a confusão conceitual, tantas vezes empregada pelos modernistas ou pelos apologistas, segundo a qual o emprego de determinadas formas (as curvas, as formas irregulares, os frontões, etc.) significaria um ‘enriquecimento’ do repertório modernista, um avanço do estilo em direção a opções formais menos ortodoxas e mais ‘poéticas’ (e até mesmo ‘sensuais’), ou mesmo uma retomada da ligação com a História; o que se vê, ao contrário, é a substituição do papel simbólico ao qual estas formas estiveram historicamente associadas por um novo papel, que é aquele da imposição de uma ordem e de um sistema simbólico ideologicamente relacionados com a visão totalitária, mecanicista e racionalista promovida pelos modernistas. Ou seja, além de promoverem esta transformação simbólica violenta, os modernistas ainda construíram um conjunto discursivo voltado a fazer crer que seus propósitos e suas realizações tinham um significado exatamente oposto.

derivado das tomadas de posição, nos respectivos campos, por parte de modernistas, permanecem restritas a grupos específicos com características de ‘guetos’ culturais (BOURDIEU, 2007b, p. 34). De qualquer modo, a diversas manifestações artísticas se pode conceder um status de independência e autonomia em relação aos seres humanos, de modo que seu fechamento em guetos não representa, por si só, um perigo social, podendo até ser desejável e benéfico socialmente. No entanto, é difícil aceitar, criticamente, que este status seja concedido à arquitetura, cujos efeitos sociais são por demais evidentes.

130 Esta postura tem a capacidade de empregar até mesmo formas históricas ou naturais, mas de maneira a descaracterizar sua origem através de seu emprego monológico, impedindo seu papel de comunicação e incorporando-as, de maneira oblíqua, ao repertório modernista.

É importante frisar que esta postura, que aqui é chamada de ‘anti-poética’, não se relaciona apenas com aspectos transcendentais ou pseudo-transcendentais que se poderia associar à idéia de ‘poética’. De fato, a estratégia discursiva modernista (associada a uma ‘postura’) não apenas se relaciona, de maneira mais grave e definitiva, com a legitimação da utilização de um sistema simbólico cujos efeitos deletérios são já suficientemente conhecidos, mas igualmente com a legitimação de todas as variedades da utilização deste sistema. Estas variantes constituem aquilo que se poderia chamar de ‘sub-modernismo’, composto pelas manifestações arquitetônicas destituídas de princípios filosóficos ou ideológicos e motivadas apenas pelo desejo de atender às demandas dos detentores de poder para construir, cujos interesses estão intrinsecamente ligados ao que se costuma chamar de ‘mercado’. Este sub-modernismo, voltado a atender o mercado, ou simplesmente manifestando sua subserviência a este, se encontra, com esta legitimação, dotado como que de uma ‘licença prévia’ para a utilização do sistema simbólico, viabilizando o tipo de manifestação que se pode observar em praticamente todas as grandes cidades do mundo.

4.1.4 As ‘máquinas da estética’

Como os modernistas não conseguiram, mesmo com a dominância do campo e a imposição de seus postulados sobre uma sociedade refém de suas construções discursivas elaboradas com alto conteúdo intelectual, exterminar as posições contrárias, que permaneceram restritas às manifestações não-eruditas e não acadêmicas (como o vernacular) ou a grupos de resistência ou apenas voltados a atender demandas específicas de grupos sociais cuja força simbólica foi capaz de se contrapor ao modelo modernista (os amantes do kitch, os novos-ricos das periferias culturais do mundo, etc.), continuaram sendo elaboradas, por todo o século XX e adentrando o XXI, soluções técnicas e formais para atender às necessidades e aspirações desta produção.

Assim, apenas para exemplificar como é possível aplicar as tecnologias contemporâneas para a produção de elementos decorativos dotados não apenas de um elevado grau de sofisticação e complexidade, mas igualmente ‘liberadores’, uma vez que prescindem da utilização de uma mão-de-obra

intensiva (colocando por terra um dos únicos argumentos minimamente aceitáveis de Loos) e prescindem igualmente do trabalho altamente especializado de ‘artistas’, cuja contribuição era necessária, pois eram estes que efetivamente criavam as formas a serem aplicadas nos motivos ornamentais. Desta forma, não somente é possível retomar hoje a linha ornamental desenvolvida ao longo dos séculos (incluindo a reutilização de trabalhos consagrados, com ou sem elaborações atuais), como fazer uso das ferramentas tecnológicas mais avançadas (como a chamada ‘inteligência artificial’) para emular as qualidades estéticas alcançadas pelos artífices mais talentosos ou, simplesmente, criar outras soluções formais guiadas pelos princípios utilizados por estes, indo além de suas realizações mais acabadas (Figuras 4.57 a 4.60).

Figura 4.57 – Máquina fresadora 3D esculpindo peça ornamental em madeira.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=du_BkOyzUxA&feature=youtu.be.

Figura 4.58 – Máquina fresadora 3D esculpindo peça ornamental em madeira.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=du_BkOyzUxA&feature=youtu.be

Figura 4.59– Peça ornamental em madeira esculpida por máquina fresadora 3D.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=du_BkOyzUxA&feature=youtu.be

Figura 4.60 – Peça ornamental em madeira esculpida por máquina fresadora 3D.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=7mIC1mSEgg0&pbjreload=10>

4.1.5 A permanência.

Um aspecto bastante revelador a respeito do Art Déco, que pode ajudar a lançar luz sobre fenômenos estilísticos mais amplos, é o arco temporal dentro do qual encontramos manifestações deste estilo. A julgar pelos manuais, o Art Déco se inicia em algum momento do início do século XX, que sequer pode ser determinado com precisão devido à ausência de um movimento organizado e sistemático, de modo que as manifestações aconteceram de maneira espontânea, atendendo, de maneira isolada ou composta entre os vários fatores, a demandas da clientela, a aspirações dos artífices, a forças simbólicas correspondentes à configuração histórico-social, aos interesses envolvidos nas disputas pelas posições no campo. Em obras não dedicadas especificamente ao estilo, é possível encontrar afirmações de que o Art Déco surgiu a partir da Exposição das Artes Decorativas e Industriais, realizada em Paris em 1925, a partir da qual o estilo ganhou o nome sob o qual o conhecemos hoje.

O que parece certo é que o Art Déco surge como uma alternativa, ou mesmo uma reação, ao Art Nouveau; enquanto este último era pleno de complexidades formais, majoritariamente inspiradas em formas da natureza, o Art Déco era mais geométrico e mais simplificado, e portanto mais adequado à produção industrial, embora nem sempre seus artífices ou seus comitentes estivessem dispostos a abrir mão do trabalho artesanal ou da sofisticação individualizada manifesta em obras autorais e irrepetíveis (LEMME, 1996). A um gradual abandono do Art Déco (ou outras tendências, como o Ecletismo, o Neocolonial, o Neoclassicismo), corresponde o surgimento de obras sintonizadas com esta nova tendência, de modo que é provável que o final do século XIX, ou, no mais tardar, os primeiros anos do século XX, já testemunhassem o surgimento das primeiras manifestações Art Déco¹³¹.

Somente a existência de um *corpus* de obras pode explicar a constatação, por parte da crítica e da historiografia, da existência do Art Déco já na primeira década do século XX; este conjunto de realizações vai crescer a

¹³¹ Vale lembrar que estas classificações são aproximativas, uma vez que, como já vimos, não é possível esperar uma precisão indiscutível no trabalho de separar as obras em estilos claramente discerníveis, ainda mais em se tratando de períodos de transição como o abordado aqui.

ponto de suscitar um evento como a exposição de 1925, cujo sucesso fará com que o estilo alcance difusão mundial. A partir de então, diversas são as manifestações no estilo, em campos como as artes gráficas, o design industrial, a moda e a arquitetura.

Para este estudo, mais significativo do que a difusão e a aceitação do Art Déco é o fato de que o estilo, embora a historiografia costume registrar que não sobreviveu ao final da Segunda Guerra Mundial, permaneceu em utilização por vários anos, sendo impossível determinar exatamente até quando, mas com certeza pelo menos até o final da década de 1950. Enquanto as camadas sociais ligadas à busca pelo prestígio, ou cuja auto-imagem lhes impõe estarem sempre ligadas às propostas das chamadas ‘vanguardas’ (ao menos aquelas legitimadas pelo campo), passaram a adotar progressivamente o modernismo como seu estilo de representação por excelência, paralelamente à progressiva tomada das posições centrais no campo pelos modernistas, o Art Déco foi se tornando cada vez mais uma manifestação marginal. Desta forma, foi necessária a passagem de pelo menos uma geração para que o Art Déco deixasse de suscitar interesse por parte daqueles que ou não estavam vinculados diretamente às forças dominantes no campo (construtores de província, comitentes capazes de impor seu gosto pessoal), ou simplesmente estavam alheios às determinações simbólicas do campo (o ‘povo’ – manifesto nas construções destituídas da participação de profissionais de projeto – e o vernacular).

Com a passagem dos anos, à medida que se multiplicaram as construções modernistas, especialmente nas edificações oficiais e ‘de representação’, a linguagem modernista foi sendo introduzida na cultura geral, de modo que o sistema simbólico modernista terminou por substituir o Art Déco¹³², tendo aquele passado a ocupar uma posição hegemônica; evidentemente, esta hegemonia não significou que o modernismo fosse apropriado por todos de maneira unívoca, de modo que muitas manifestações neste estilo apresentam características de diluição e hibridização, como

132 Não apenas o Art Déco, naturalmente, pois estas manifestações excêntricas ou extra-campo continuaram surgindo em variadas configurações, Neocoloniais, Ecléticas, Neoclássicas, etc., muitas vezes de maneira híbrida – dado que, em geral, são manifestações não acadêmicas – como é possível observar ainda hoje.

acontece com todos os estilos quando passam das camadas ‘cultas’ à utilização generalizada.

O que importa para os propósitos da pesquisa é que o Art Déco e outros estilos continuaram a ser empregados a despeito das imposições advindas do campo, que passaram a defender uma suposta superioridade modernista e um sentido de indignidade associado ao emprego de outros sistemas simbólicos. A observação deste fenômeno torna claro que havia elementos nestes outros estilos que não apenas não estavam em desacordo com o alegado ‘zeitgeist’ dos modernistas, como também correspondiam a gostos e anseios de uma parcela social que não se sentia atraída pelo modernismo ou satisfeita com os resultados produzidos por este estilo. Neste sentido, a dominância modernista no campo, ao ser transposta para outros domínios, revela seu caráter totalitário, expresso nos discursos e ações dos arautos do movimento e seus apologistas. Enquanto o Art Déco, por exemplo, não necessitou de um movimento organizado para se espalhar pelo mundo e permanecer em uso durante várias décadas (tendo que suportar inclusive uma intensa campanha de difamação), o modernismo não apenas necessitou de um gigantesco trabalho intelectual de defesa e apologia do estilo para que pudesse se impor, tendo mesmo assim enfrentado resistências e críticas – por vezes virulentas – e recebido uma fortuna crítica negativa que se acumulou a ponto de alguns apontarem – ingenuamente ou de maneira mal intencionada – seu ocaso.

Evidentemente, seria possível apontar aqui alguma semelhança, afinal, com o processo sofrido pelo modernismo, que continua a ser produzido independentemente de ter tido sua ‘morte’ decretada por acadêmicos e intelectuais de respeito. No entanto, deve-se lembrar que os processos não poderiam ser mais diferentes; o modernismo, além de ter contado com um grande contingente envolvido em sua legitimação, dominância e subsequente consagração, recebeu também reforços simbólicos vindo de diversas fontes relacionadas com a produção cultural e, mais especificamente, com a **produção de valor cultural**. Assim, o modernismo passou a ser ensinado nas faculdades de arquitetura como o único estilo viável, e, na sequência, como o único estilo *de fato*, estando as demais possibilidades estilísticas segregadas ao ensino da história, pertencentes a um passado que não apenas não pode retornar como submetido a uma posição de anátema. Além disso, e aqui um

efeito secundário do modernismo que frequentemente escapa às análises críticas, o modernismo legitimado e consagrado passou a emprestar algo de seu prestígio e de sua avaliação como estilo 'superior' às instituições que construíram seus edifícios e monumentos segundo o estilo, ou que optaram por ocupar os prédios modernistas e os utilizarem associados a sua imagem.

Os 'museus de arte moderna', espalhados pelo mundo, evidentemente teriam que ser projetados segundo o cânone modernista e, num efeito circular, também dotaram seus edifícios de um prestígio advindo das obras ali expostas, bem como de seus catálogos e publicações. Tendo não apenas os *campi* das Universidades como praticamente todos os prédios públicos a partir da década de 1950 construídos pelos modernistas (convictos ou coniventes), acompanhados de um discurso legitimador consistente e até mesmo sendo objeto de ações de preservação voltadas a garantir a permanência destas realizações a despeito do escasso valor de reverência (CHOAY, 2006) que elas suscitam (para além dos interessados ou comprometidos com as forças do campo), e da ausência de valor de ancianidade – e até mesmo a despeito da extensa fortuna crítica apontando para as propriedades deletérias desta arquitetura (HOLSTON, 1993; PAPANÉK, 1995).

Portanto, aquilo que aparece como uma correspondência entre o estilo e as aspirações socialmente distribuídas (através da atuação conjunta e mutuamente influente das forças histórico-sociais) para os estilos anteriores, no caso do modernismo se revela como uma ação deliberada, intencionalmente dirigida, coordenada com os interesses dos dominantes e dos que têm poderes para optar ou estão a serviço daqueles. Por conta disso, a colocação do modernismo na posição de patrimônio não apenas diminui, por contágio, a credibilidade das ações voltadas à preservação e valorização dos remanescentes do passado (anterior à ruptura), como perverte o espaço simbólico do patrimônio, por colocar em pé de igualdade obras cujo sentido simbólico é efetivamente oposto.

5 Objetivação Participante.

O trabalho de objetivação participante exige do pesquisador a consciência e explicitação dos princípios interpretativos, seguidas da imersão empírica devidamente embasada e auto-consciente. Assim, inicialmente explicitaremos algumas questões teóricas para, em seguida, apresentarmos resultados dos trabalhos de campo.

5.1 A fundamentação teórica do modernismo.

Antes de realizarmos uma análise dos ambientes urbanos pesquisados, será necessário esclarecer algo mais a respeito do sistema simbólico disruptivo por excelência: o modernismo. Como este sistema passou a ocupar as posições centrais no Campo, a maioria das interpretações vigentes a seu respeito correspondem aos próprios interesses em jogo na disputa das posições; mesmo no caso das eventuais críticas, elas, necessariamente, assumem posições especulares em relação às que criticam, mantendo, no entanto, o compromisso com questões mais amplas:

[...] cada universo erudito possui sua doxa específica, conjunto de pressupostos inseparavelmente cognitivos e avaliativos cuja aceitação é inerente à própria pertinência. Paradoxalmente, **as grandes oposições taxativas acabam unindo os mesmos que se opõem através delas, visto que é preciso concordar em admiti-las para que se esteja apto a contrapor-se a seu propósito**, ou, valendo-se de sua mediação, de produzir então tomadas de posição imediatamente reconhecidas como pertinentes e sensatas mesmo por parte daqueles aos quais elas se opõem e que por sua vez se lhes opõem. Esses pares de oposições específicas [...] delimitam, inclusive em política, o espaço legítimo de discussão, excluindo como absurdo, eclético ou simplesmente impensável, qualquer tentativa de produzir uma posição não prevista (quer se trate da intrusão absurda ou deslocada do "ingênuo", do "amador" ou do autodidata, ou da grande inovação subversiva do heresiarca, religioso, artístico ou mesmo científico). (BOURDIEU, 2001, p. 122; grifo nosso)

Portanto, não corresponderia às exigências da pesquisa se, para analisar os fundamentos do modernismo, apenas fizéssemos uso da fortuna crítica já estabelecida em função destas oposições internas ao Campo. Desta forma, o caminho a ser seguido deveria ser o de buscarmos nas próprias obras

modernistas os elementos concretos para sua análise e a dos produtos decorrentes destas formulações teóricas. Assim, realizamos uma extensa pesquisa bibliográfica, revisitando um conjunto de obras modernistas canônicas que se estende por praticamente todo o século XX (de 1908 a 1991), ou seja, desde o início, passando pelo ‘auge, e chegando até o ‘ocaso’¹³³ do modernismo.

Desta análise, foi possível retirar algumas conclusões que passaram a balizar todas as análises – teóricas e práticas – que foram feitas a partir dela. No entanto, como se trata de um material bastante extenso que, a rigor, não constitui uma parte intrínseca da pesquisa (sendo, antes, um material de apoio e pesquisa preliminar), esta análise não é apresentada aqui.

Assim, toda a imersão empírica realizada teve como base a fundamentação constante das Seções 2 e 4 e as análises sintetizadas a seguir, como os elementos mais importantes para o desenvolvimento da pesquisa.

5.1.1 O conteúdo das obras.

[...] O progresso científico pode consistir, em certos casos, em determinar os pressupostos e as petições de princípio introduzidas implicitamente pelos trabalhos irrepreensíveis, porque irrefletidos, da “ciência normal” e em propor programas para procurar resolver as questões que a investigação ordinária considera resolvidas, simplesmente na falta de as colocar. (BOURDIEU, 1996, pp. 268-269)

Tornadas canônicas, acompanhando a ascensão do modernismo à posição de ideologia dominante e hegemônica no campo, as obras analisadas passaram a constituir um panteão intocável, que cada vez mais passou a ser uma referência mais pela citação dos títulos dos livros e dos nomes de seus autores do que pelos textos em si, razão pela qual foi necessário uma retomada total, a partir dos princípios.

É possível extrair da leitura do conjunto das obras modernistas analisadas alguns elementos interpretativos importantes:

- Desde o princípio, os autores modernistas fizeram uso de técnicas discursivas específicas, nas quais uma série de afirmações de difícil validação, embaladas

¹³³ Ocaso crítico e teórico, não comercial.

em discursos de forte apelo emocional (como o recurso a argumentos do tipo ‘pelo bem social’), se destinam a legitimar afirmações ideológicas, como se estas últimas fossem auto-evidentes; como complemento, afirmações de conteúdo científico ou pseudo-científico se destinam a estabelecer uma dificuldade suplementar, ao dotar o discurso de propriedades esotéricas, não apenas afastando o leigo das discussões, mas igualmente isolando e deslegitimando os opositores – reais ou potenciais.

- Os autores identificados com os discursos modernistas passaram a construir um universo discursivo auto-referenciado, destinado a perpetuar não tanto os discursos em si (que podiam ser, como foram, muitas vezes elididos, restando apenas os mitos a seu respeito e uma série de slogans ou frases de efeito), mas a imagem pública destes discursos e de seus autores, ou seja, as posições alcançadas no Campo, que os discursos sucessivos estavam destinados a manter. A sucessão de autores e obras, com mútuas referências e atribuições de ‘genialidade’ e ‘qualidades excepcionais’ funcionou como instância de consagração.

- A sucessão de gerações de arquitetos, críticos e historiadores criados sob a dominância modernista diminuiu gradativamente os espaços de questionamento; como, nesta sucessão, os agentes interessados também investiram seus capitais (especialmente o simbólico) nas disputas das posições, os modernistas assumiram todas as posições centrais. A partir de então, até os fracassos modernistas passaram a ser relativizados¹³⁴, de modo que mesmo a construção de uma alternativa ao modernismo não conseguiu se desvincular dos princípios ideológicos subjacentes a este sistema simbólico.

Destes elementos, bastante simples, é possível depreender que qualquer análise empírica deveria se afastar das premissas de qualidade, genialidade, beleza ou ‘adequação ao seu tempo’ que costumam vir associadas à imagem pública das obras modernistas, e que mesmo as críticas mais ácidas (WOLFE, 1989, PAPANECK, 1995, SALÍNGAROS, 2008) deviam

¹³⁴ É, de fato, bastante extensa a tergiversação a respeito dos desastres que o modernismo criou, e que alguns críticos ainda se esforçam para defender segundo teorias cada vez mais distantes da realidade.

ser consideradas como pertinentes, ou, no mínimo, com uma validade equivalente¹³⁵ aos discursos apologéticos.

5.2 A imersão empírica.

Segundo a metodologia adotada nesta pesquisa, o trabalho deveria culminar com uma imersão empírica, com características bem definidas. Primeiramente, esta imersão deveria acontecer modulada por uma busca de distanciamento crítico, o que pode parecer uma contradição; é preciso tornar este ponto bem claro.

A objetivação, para ser participante, não pode prescindir de levar em conta todos os dados disponíveis ao pesquisador, incluindo aqueles que fazem parte de sua formação – cognitiva, emocional, sensorial e intelectual – de modo a possibilitar, ao máximo possível, que a polissemia característica do objeto aflore à consciência e alcance uma expressão racional e sistemática, bem como que os dados ligados à trajetória pessoal do pesquisador possam compor o resultado final.

No entanto, fica evidente o risco de que a subjetividade assuma um papel proeminente, o que, por si só, não invalida os possíveis resultados, mas tende a diminuir as possibilidades de compartilhamento da experiência de pesquisa, diminuindo assim seu alcance e restringindo sua universalidade. Embora a experiência pessoal possa continuar válida, ela dificilmente atingirá um objetivo aceitável como científico.

É necessário, portanto, um grau de distanciamento, que não se encontra definido no início, mas deve ser continuamente calibrado, em função das descobertas e das comparações, homologias, retornos reflexivos. Assim, o movimento deve ser permanente, entre objetividade e subjetividade, entre o pessoal e o compartilhado.

A própria escolha dos objetos de pesquisa deveria seguir o mesmo tom: percorrendo o conhecido e o desconhecido, o usual e o peculiar, aquilo que é sistematicamente buscado e aquilo que é encontrado pelo caminho, por acaso

¹³⁵ A equivalência aqui só pode ser entendida como um recurso diplomático; como equiparar discursos que buscam criar interpretações favoráveis a suas posições e interesses através da manipulação das informações, dos jogos discursivos e da violência simbólica com outros que buscam desmascarar estas práticas?

ou pelo favorecimento das circunstâncias. O pesquisador deve estar preparado para mudar de rumo a qualquer instante, mesmo tendo partido com um plano estabelecido. Porém, é necessário não se perder nem perambular sem rumo. É necessário, enfim, captar os sinais, saber reconhecer o importante e perceber as indicações dos caminhos não percorridos, até mesmo ver uma coisa e, simultaneamente, seu contrário. Perceber o diamante escondido na pedra bruta, ao mesmo tempo reconhecendo as possíveis máculas por trás de brilhantes fachadas e reluzentes cristais.

Não se trata de tarefa simples, portanto; um trabalho experimental, instigante mas incerto. Desta forma, a própria escolha das cidades a serem pesquisadas já se constituía em desafio: a princípio toda cidade poderia ser objeto de pesquisa, e cada escolha significaria uma dificuldade de justificativa. De todo modo, seria necessário estabelecer uma busca ativa pelos sinais, e, para isso, compreender quais sinais estavam sendo buscados.

A questão patrimonial, sem dúvida, era determinante; quanto mais fosse possível recuar no tempo das referências, ou seja, quanto mais antigas e permanentes elas fossem, mais úteis como objetos de comparação. Ao mesmo tempo, a confrontação direta deste patrimônio com as intervenções hodiernas se constituiria em elemento para análises e homologias. Por outro lado, exemplos diversificados e pouco homogêneos seriam interessantes e enriquecedores – uma menor extensão de observação poderia permitir uma captação mais ampla de sinais. Por fim, os exemplos propriamente modernistas, especialmente os que apresentassem sinais mais claros da ruptura, seriam especialmente valiosos.

Complementarmente, considerando a questão da relação – frequentemente conflituosa – entre tradição e inovação, os locais que contivessem exemplos de justaposições (bem ou mal sucedidas) entre elementos antigos e modernos seriam relevantes para a análise. Também as relações entre urbano e Natureza poderiam fornecer sinais valiosos para a análise. Por fim, algumas cidades que continham elementos específicos, já reconhecidos durante os estágios iniciais da pesquisa como significativos, deveriam ser incluídas. Exemplos destes elementos específicos são as obras de Gaudí e Hundertwasser, bem como o urbanismo das cidades-jardins inglesas.

Lembrando que, de maneira coerente com a perspectiva bourdieusiana adotada, a trajetória singular do pesquisador e da pesquisa também deveriam ser consideradas na escolha dos objetos da objetivação participativa, esta escolha recaiu sobre um conjunto de cidades – já conhecidas e analisadas pelo pesquisador previamente ou não – que pudesse atender a estes critérios, na busca dos sinais, e que passariam, a partir da opção realizada, a compor o itinerário de pesquisa, que passou a se constituir tanto de memórias (mediadas pelos materiais de pesquisa já recolhidos) quanto de explorações ativas e direcionadas pela problemática estabelecida.

Desta forma, foram analisados aspectos arquitetônicos e urbanos das seguintes cidades :

- a) no Brasil – Morretes, Antonina, Rio de Janeiro, Curitiba;
- b) em outros países – Nova York (EUA); Ferrara, Bolonha, Roma, Florença, Veneza (Itália); Londres e Letchworth (Inglaterra); Viena (Áustria); Amsterdã (Holanda); Barcelona (Espanha).

A seguir, é apresentado um conjunto de sinais, acompanhado de interpretações e leituras, captados nas imersões empíricas. Estas imersões seguiram uma série de critérios básicos, sempre repetidos: as cidades foram percorridas à pé (com poucas exceções, sempre pontuais e parciais), com extensivos registros fotográficos, anotações e recolha de material de apoio (mapas, folhetos turísticos, material de propaganda). Foram cerca de 2.000 km de caminhadas, que resultaram em cerca de 20.000 fotografias, dezenas de mapas e centenas de outros materiais gráficos, bem como centenas de páginas de anotações.

A intenção não foi, evidentemente, apresentar todo este material, nem mesmo a maior parte dele, razão pela qual se apresenta apenas, com base em uma seleção criteriosa de sua importância, o material efetivamente mais significativo. No entanto, não apenas a quantidade de material determinou a escolha do que seria relevante; de fato, um outro fator se apresentou como determinante: ao longo da pesquisa, foi se tornando cada vez mais claro que havia uma redundância dos sinais observados. Não que esta redundância significasse um enfraquecimento da pesquisa ou das descobertas, antes o contrário. Foi possível constatar empiricamente que as cidades, por mais díspares que parecessem à primeira vista, continham uma série de sinais

equivalentes que confirmavam reiteradamente aquilo que já pôde ser percebido desde as primeiras incursões.

O primeiro e mais freqüente sinal encontrado foi o do significado inerente à ruptura e que corresponde à idéia de Sustentabilidade Simbólica, ou seja, os exemplos urbanos de antes da ruptura, por mais diversos que sejam sob o aspecto estilístico, apresentam uma similaridade bastante clara no que concerne a dois fatores: primeiro, os sistemas simbólicos co-presentes, não sendo mutuamente excludentes, nem inerentemente conflitantes, não se mostram como desarmônicos, antes são capazes de se integrar em conjuntos heterogêneos sem causar, ou serem afetados por, efeitos de desequilíbrios simbólicos nem relações de violência simbólica - a convivência entre os sistemas simbólicos não apenas é possível como se mostra enriquecedora das paisagens urbanas e, potencialmente, das relações culturais que neles têm lugar e suporte (Figuras 5.1 e 5.2).

Figura 5.1: Veneza, vista parcial do Grande Canal.



Fonte: Autor, 2017.

Figura 5.2: Barcelona, vista parcial do Centro Histórico.



Fonte: Autor, 2017.

Segundo, as possíveis diferenciações estilísticas efetivamente observadas não apenas correspondem muito debilmente ao que é definido nos manuais de classificação, como também são difíceis de serem encaixadas nestas classificações; além disso, e não menos importante, as diferenciações estilísticas não permitem identificar seqüências cronológicas, ou seja, o observador não consegue identificar, por mera observação (em outras palavras, sem estar munido dos manuais e aplicar-lhes as classificações) a seqüência temporal da realização daquilo que observa. Em outras palavras, não é possível, em geral, distinguir o que é mais antigo do que é mais recente, e mesmo os sinais mais evidentes (como o desgaste ou a natureza dos materiais e técnicas empregados) costumam ser enganosos, devido às alterações, restauros e intervenções diversas ocorridas ao longo do tempo (Figuras 5.3 e 5.4).

Figura 5.3: Roma, vista parcial do Centro Histórico.



Fonte: Autor, 2017.

Figura 5.4: Bologna, vista parcial do Centro Histórico.



Fonte: Autor, 2017.

Assim, o que a observação permite captar é um conjunto heterogêneo de remanescentes do passado; no entanto, um único conjunto não se integra nesta visão, que é precisamente o conjunto das intervenções modernistas, precisamente pela sua natureza disruptiva. (Figura 5.5).

Figura 5.5: Veneza, vista parcial do Centro Histórico.



Fonte: Autor, 2017.

Desta forma, dois conjuntos são constatados pela observação, aquele composto pelos exemplos de antes da ruptura e aquele composto pelos de depois dela. Enquanto o efeito de ‘ancianidade’ (CHOAY, 2006) contribui para, sob certos aspectos, ‘igualar’ os exemplos anteriores à ruptura e emprestar a todos o caráter patrimonial, o mesmo não acontece com os exemplares pós-ruptura: somente por uma construção discursiva deliberada, não isenta de violência simbólica, secundada pelos correspondentes trabalhos de legitimação, reprodução e consagração, pode justificar a inclusão dos exemplos pós-ruptura na mesma categoria patrimonial dos exemplos anteriores a ela. Mesmo a passagem do tempo (essência mesma da ancianidade) não é suficiente para igualar, neste aspecto, os dois grupos. É notável, neste sentido, observar edificações Art Nouveau, ou do Modernismo Catalão (Figura 5.6),

Figura 5.6: Barcelona, vista parcial do Hospital de la Santa Creu i Sant Pau.



Fonte: Autor, 2019.

por exemplo, com outras brevemente posteriores, ou até mesmo contemporâneas àquelas, e verificar que, enquanto as primeiras gradualmente (e, podemos dizer, naturalmente) se integram no efeito de ancianidade dos conjuntos patrimoniais, as últimas permanecem com seu caráter perfeitamente distintivo e excludente, que corresponde, é importante frisar, às proposições programáticas do modernismo (Figura 5.7).

Figura 5.7: Barcelona, vista parcial do Centro Histórico.



Fonte: Autor, 2017.

6 Conclusão

Tendo a pesquisa partido de uma perspectiva não positivista, deve-se considerar que não existia a expectativa de obtenção de resultados necessariamente ‘objetivos’ sob qualquer aspecto dado, ou seja, não seria de esperar resultados que pudessem ser mensuráveis ou quantificáveis, ao menos não tendo a mensurabilidade como elemento central e definidor destes resultados.

Assim, o que se pretende, de acordo com a perspectiva bourdieusiana adotada, é uma interpretação válida (validada pela teoria e pela comparação com outros produtos culturais) e com potencial heurístico para contribuir na solução de problemas – no caso, problemas inicialmente conceituais, mas com consequências práticas. Nesta perspectiva, deve-se considerar em que medida foram atendidos os objetivos propostos, e se foram confirmadas, ainda que parcialmente, as hipóteses da pesquisa.

Quanto ao primeiro objetivo, o de formular um instrumento conceitual de interpretação dos aspectos não materiais do ambiente, que possibilite integrar Forma Urbana e Ecologia, pode-se considerar como realizado. Embora não se tenha avançado até uma formulação definitiva, que tenha todos os seus aspectos e consequências completamente consolidados, é possível considerar que o conceito de **Sustentabilidade Simbólica** construído atende aos propósitos da pesquisa e apresenta possibilidades concretas de desenvolvimento e utilização prática. Pesquisas subsequentes poderiam, dentre outros, realizar experimentos de aplicação prática do conceito, seja testando as consequências de sua utilização no campo da Gestão do Patrimônio, de modo que a Sustentabilidade Simbólica consistisse em um parâmetro concreto de avaliação a ser comparado com casos similares nos quais outros princípios interpretativos tenham sido adotados, seja na análise de alternativas projetuais voltadas ao desenvolvimento de propostas de cidades sustentáveis, neste caso em comparação com as alternativas cujo princípio reside na mera materialidade dos fatores de sustentabilidade.

Quanto ao segundo objetivo, o de realizar estudos de aplicação do conceito proposto, de modo a testar sua utilidade operacional e sua coerência

com os objetos de estudos considerados empiricamente, pode-se considerar também atingido. Como melhor explicitado na discussão das hipóteses, o conceito foi aplicado na análise das cidades pesquisadas, resultando como um instrumento útil para a superação de dificuldades conceituais advindas da imposição da *doxa* e das consequentes interdições que definem os âmbitos do pensável e do impensável, dos problemas que podem ou não ser considerados, do que pode ou não – e de que modo – ser colocado sob avaliação.

Em relação às hipóteses formuladas, a primeira, afirma existir um fator de equilíbrio entre os elementos que compõem um sistema simbólico e entre diferentes sistemas simbólicos que compõem um ambiente simbólico, e que a manutenção duradoura deste equilíbrio pode ser entendida como **Sustentabilidade Simbólica**, que é um elemento do bem-estar humano.

Considerando as análises realizadas, foi possível identificar que existem sistemas simbólicos que, ao coexistirem em determinados espaços urbanos, estabelecem relações simbólicas de dois tipos:

- Aquelas nas quais os sistemas não representam uma oposição mútua, nem a presença de um sistema implica em forças simbólicas de eliminação ou supressão dos demais sistemas; ou
- Aquelas nas quais algum dos sistemas, por suas características intrínsecas, estabelece uma relação de violência simbólica, de modo que sua presença determina uma tensão em relação aos demais sistemas ‘concorrentes’; tal tensão pode interferir no bem-estar dos usuários do ambiente em questão, e mesmo determinar a supressão ou eliminação dos sistemas ‘concorrentes’.

A possibilidade da existência dos dois tipos de relações foi definida a partir do estudo de um caso específico: a análise da inserção urbana do sistema simbólico modernista, uma vez que as proposições programáticas que estabeleceram os princípios deste sistema determinavam explicitamente a necessidade da substituição (eliminação) dos demais sistemas, embasadas nas proposições teóricas que afirmavam que este sistema era superior aos demais em relação a sua ‘adequação ao seu tempo’, eficiência econômica e adequação aos processos industriais, além de trazer à existência uma série

de relações que significariam um conjunto (abstrato) de benefícios sociais, culturais e até mesmo antropológicos.

Consideradas as críticas ao sistema simbólico modernista, bem como a experiência direta com os ambientes total ou parcialmente construídos segundo seus princípios, ficou evidente que, de fato, a proposta modernista não apenas logrou um êxito considerável, ao se constituir em força simbólica dominante e hegemônica no campo, mas, igualmente, logrando estabelecer tais relações de violência simbólica em relação aos demais sistemas que terminaram implicando na efetiva substituição e eliminação de parte considerável dos sistemas anteriormente existentes.

Como o fenômeno da existência de um equilíbrio entre os sistemas pode ser verificado (através do contraexemplo dos desequilíbrios determinados pelo sistema simbólico modernista), e como os desequilíbrios determinam algum grau de diminuição nas qualidades urbanas relacionadas ao bem-estar humano, e como esta diminuição implica em crescentes problemas (psíquicos, emocionais, relacionais, etc), a tese permite afirmar ser possível que, a médio e longo prazo, a acumulação dos problemas implique num problema de manutenção da estabilidade das complexas relações simbólicas que compõem o conjunto das forças sociais que determinam a própria manutenção da espécie humana habitante das cidades – à manutenção multigeracional da estabilidade das relações simbólicas, foi dado o nome de **Sustentabilidade Simbólica**.

Complementarmente, considerando o papel fundamental e crescente que a vida nos espaços urbanos representa para a espécie humana, e considerando ainda que o caso específico estudado – a introdução do sistema simbólico modernista – pode ter seus efeitos estudados na observação das alterações realizadas precisamente na forma urbana – em suas diversas escalas – também pode-se inferir que a possibilidade de se afirmar que a forma urbana é um fator central na determinação da Sustentabilidade Simbólica dos ambientes humanos, e que através de sua manipulação, pode se tornar um instrumento poderoso e eficaz de alteração das condições desta sustentabilidade.

Verificadas as condições de aceitação das hipóteses como válidas, é possível concluir que o sistema simbólico modernista, por suas características

intrínsecas, principalmente o fato de estabelecer como princípio a negação da validade simbólica dos sistemas simbólicos precedentes, incluindo a proposição de que o modernismo seria o único sistema simbólico adequado e pertinente em relação ao tempo presente, e, portanto, estabelecendo uma relação de máxima incompatibilidade com os demais sistemas, determinando a desarmonia e a necessidade (simbólica) da eliminação dos demais sistemas, podendo ser entendido como um fator de degeneração da Sustentabilidade Simbólica dos ambientes.

Desta forma, pode-se considerar que a tese alcançou seus objetivos, sob o ponto de vista de seus aspectos formais, ou seja, o que estava proposto foi realizado. Mas será necessário avançar ainda um pouco mais em relação à simples constatação da verificação das hipóteses de trabalho, com considerações a respeito das consequências – teóricas e práticas – desta verificação.

Assim, considerando o seu significado - científico, cultural, filosófico - de propor o conceito de Sustentabilidade Simbólica; deve-se retornar ao caso de estudo, o sistema simbólico modernista, sua fundamentação e a ruptura por ele imposta. Nota-se, pelas discussões expostas na tese, que o sistema simbólico modernista de fato convergia, em vários aspectos, a tendências mais amplas do ambiente cultural em que nasceu, como, por exemplo, a tendência de pensamento positivista. É por demais evidente a ligação da fundamentação teórica modernista com o princípio de estabelecimento de uma 'ordem', através da qual a humanidade poderia chegar ao 'progresso'. O estabelecimento da ordem pelos modernistas passava pela padronização e industrialização, enquanto a idéia de progresso é inseparável da determinação de um desligamento em relação ao passado, rumo a um futuro melhor.

Esta conexão não seria de maior importância, não fosse o fato de que a mentalidade positivista, ainda que disfarçada, recalcada ou, simplesmente, tornada inconsciente, permanece como uma das forças determinantes das tomadas de posição, tanto na ciência como nos demais âmbitos da cultura (BOURDIEU, 2004). Assim, um afastamento da postura mental positivista, que constitui um dos princípios desta pesquisa, deve implicar em um afastamento e uma recusa das premissas modernistas, por uma questão de simples coerência.

Considerando a aspecto ecológico (não apenas material, mas, igualmente, simbólico), percebe-se a relação do sistema simbólico modernista com outros aspectos do ambiente: assim como na dimensão material tem-se fenômenos como as 'espécies exóticas invasoras', que são espécies introduzidas em determinado ambiente do qual elas não fazem, naturalmente, parte, e, por não terem predadores naturais nem sendo reconhecidas como inimigas das espécies locais, ou estas últimas não tendo defesas adequadas para os efeitos da presença da exótica, acabam atuando como invasoras, tomando espaço e outros recursos naturais das espécies 'invadidas', chegando ao ponto de eliminar as espécies locais e estabelecer um novo eco-sistema.

Assim, é possível estabelecer um paralelo: o sistema simbólico modernista apresenta características de uma espécie exótica invasora, que destrói, com sua presença, as condições de equilíbrio natural previamente existente, ameaçando as espécies previamente existentes ao ponto de eliminá-las. E mais: enquanto, na natureza, algumas espécies invasoras terminam por chegar a uma condição de convívio com as espécies locais que permite que ambas sobrevivam (ainda que sob um novo regime de equilíbrio), outras, com comportamento predador, ativamente destroem as demais espécies e as eliminam por completo; da mesma forma, o sistema simbólico modernista age predatoriamente, pois se beneficia de forças simbólicas específicas que estão presentes no ambiente para potencializar seus efeitos predatórios.

Desta forma, estabelece-se o desequilíbrio ambiental simbólico, e é preciso compreender o papel do sistema simbólico modernista neste desequilíbrio. Portanto, a proposição do conceito de Sustentabilidade Simbólica é importante porque permite uma interpretação do ambiente que supere as limitações das interpretações meramente materiais e materialistas; com sua aplicação vêm à tona os aspectos metafísicos, verdadeiramente transcendentais, do ambiente, de modo que se torna possível combater os efeitos de imposição da visão materialista, através da incorporação da dimensão simbólica à discussão ambiental.

Neste contexto, é preciso compreender o papel das formas. Enquanto uma visão formalista afirmará que as formas são importantes porque elas contêm significados (no sentido da compreensão racional), o conceito de Sustentabilidade Simbólica aponta para o fato de que as formas são

precisamente **a interface entre a dimensão simbólica e a dimensão material**. Através da escolha das formas aplicadas ao mundo material revela-se a dimensão simbólica e a relação que se tem com esta.

Portanto, o conceito de Sustentabilidade Simbólica permite superar as discussões formalistas ou funcionalistas, permite estabelecer parâmetros de avaliação dos ambientes que superem as limitações do materialismo e as imposições de caráter modernista; com este conceito se torna possível ir além de argumentos da materialidade e afirmar que determinadas intervenções urbanas, por exemplo, devem ser restringidas mesmo que as condições da materialidade sejam consideradas adequadas (o problema das abordagens ecológicas tradicionais).

É importante que se estabeleça, através deste conceito, a noção de que os sistemas simbólicos não são todos equivalentes, de que seria indiferente a escolha entre um sistema e outro, restando apenas, neste caso, argumentos como o da 'adequação ao seu tempo', o 'menor custo', a 'rapidez de execução', ou outros equivalentes (todos, note-se, típicos das posturas modernista e materialista).

Segundo o conceito de Sustentabilidade Simbólica, alguns sistemas simbólicos são adequados para a manutenção das condições de bem-estar humano, enquanto outros não o são, devendo estes ser evitados. Neste sentido, os princípios modernistas representam uma ameaça simbólica; ao serem evitados, uma série de preceitos e noções que guiam as elaborações teóricas e as ações patrimoniais, de raiz modernista, passam a ser compreendidos como elementos a serem evitados, possibilitando libertar o Patrimônio desta herança deletéria e estabelecendo as condições para uma nova era na gestão patrimonial, não apenas através de suas ações específicas mas também através do estabelecimento de uma nova perspectiva para o planejamento e os projetos em geral, de modo que a Humanidade possa recuperar sua capacidade de edificar cidades simbolicamente sustentáveis, um campo no qual a espécie deu, ao longo dos séculos (antes do século XX), demonstrações magistrais de competência, lições que ainda podem ser aprendidas através do estudo do próprio Patrimônio.

Como dizia Bourdieu, 'mostrar é fazer ver e fazer crer'. O conceito de Sustentabilidade Simbólica não é um fim em si mesmo, mas uma ferramenta

que, ao fazer ver, permite uma ampliação das perspectivas de atuação e uma reavaliação de tantas ações que foram e continuam sendo executadas em nome de ideologias, como tem sido a do modernismo e outras similares.

Naturalmente, a adoção das teorias e dos princípios interpretativos realizada nesta tese não apontava para caminhos simples e fáceis de percorrer, uma vez que implicava em seguir por direções que, ao menos em parte, contrariam os hábitos recorrentes em termos de pesquisa acadêmica, além de, por vezes, contrariarem a próprio senso comum assentado sobre a *doxa*.

No entanto, estas dificuldades, não representaram apenas uma limitação, mas significaram um desafio que se mostrou rico em perspectivas. A continuação e ampliação desta pesquisa, avançando pelas sendas já delineadas, pode significar um ganho científico, à medida em que uma perspectiva menos materialista possa representar um crescimento da inserção – ainda que parcial – de uma visão transcendente na pesquisa acadêmica voltada para as questões do Patrimônio e da Gestão Urbana.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Christopher. **A pattern language: towns, buildings, construction**. New York: Oxford University, 1977.
- _____. **The Nature of Order: An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe**. Books 1-4. Berkeley: Center for Environmental Structure, 2002-2005.
- ANTLIFF, Mark. **Avant-Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909 – 1939**. Durham: Duke University Press, 2007.
- ARGAN, Giulio C. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf. **A dinâmica da Forma Arquitectónica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- BAILEY, Cyril. **O legado de Roma**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BALZANI, Marcelo e MARZOT, Nicola. **Architetture per un territorio sostenibile - Città e paesaggio tra innovazione tecnologica e tradizione**. Milano: Skyra, 2010.
- BAREL FILHO, Ezequiel. **Lucio Costa em Ouro Preto: a invenção de uma ‘cidade barroca’**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra, 2013.
- BATTERHAM, David. **The World of ornament**. Köln: Taschen, 2009. [compilação das obras L’ornement polychrome de RACINET, M. A. (1869-1888) e L’ornement des Tissus de DUPONT-AUBERVILLE, M. (1877)].
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BELLE, John and LEIGHTON, Maxinne R. **Grand Central – Gateway to a million lives**. New York: W. W. Norton, 2000.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 3a. ed. 2001.
- _____. **Storia dell’architettura del Rinascimento**. Bari-Roma: Laterza, 2017.
- BERNAYS, Edward L. **Propaganda**. New York: Horace Liveright, 1928.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 18ª reimpressão, 2001.
- BIANCHI, Elisa *et. alli.* (a cura di). **Immagine Soggettiva e Ambiente – Problemi, Applicazioni e Strategie della ricerca**. Milano: Ed. UNICOPLI, 1987.

BOJUNGA, Cláudio. **JK: o artista do impossível**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOTTON, Alain de. **A arquitetura da felicidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **A Economia das trocas Lingüísticas**. São Paulo: EDUSP, 1996a.

_____. **As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

_____. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. (Introdução, organização e seleção de Sérgio Micelli). São Paulo: Perspectiva, 2007a.

_____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. 2007b.

_____. **El sentido práctico**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007c.

_____. **El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

_____. **Os herdeiros: os estudantes e a cultura**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1992.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. **Una invitación a la sociología reflexiva**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

BORNECQUE, Henri. **Roma e os romanos: literatura, história, antiguidades**. São Paulo: EDUSP, 1976.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

CANIGGIA, Gianfranco e MAFFEI, Gian Luigi. **Interpreting Basic Buildings**. Curatorship, introduction and critical glossary by Nicola Marzot. Firenze: Altralinea, 2017.

CAVALCANTI, Lauro. **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Paço Imperial - Tempo Brasileiro, 1993.

CECCATO, Beppe. **Roma**. Lisboa: Verbo, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHASLIN, François. **Un Corbusier**. Paris: Seuil, 2015.

CHOAY, Françoise. **A regra e o modelo: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2006.

Circles of Sustainability, 2015. Acessível em: <http://www.circlesofsustainability.org/circles-overview/profile-circles/culture-2/>

COLQUHOUN, Alan. **Arquitectura moderna y cambio historico - ensayos: 1962-1976**. Barcelona: G. Gili, 1978.

COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

CURTIS, William J. R. **Modern Architecture since 1900**. New York: Phaidon Press, 1996.

EISEN, Sarajane L. *et. alli*. **The stress-reducing effects of art in pediatric health care: Art preferences of healthy children and hospitalized children**. Journal of child health care: for professionals working with children in the hospital and community. v. 12. pp. 173-90. 2008.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

FAZION, Fabiano. **Hegemonia em construção: o prédio do M.E.S. e a Consolidação da Arquitetura Moderna no Brasil**. Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

FERGUSON, James. **A history of architecture in all countries from the earliest times to the present day**. London: John Murray, 1874.

FLETCHER, Banister e FLETCHER, Banister F. **A history of architecture on the comparative method**. London: B. T. Batsford, 1905. (5th. ed.).

FRIEDLAENDER, Ludwig. **A vida urbana na Roma Imperial**. Salvador: Progresso, 1954.

FRIEDRICH, Janette. **Lev Vigotski: mediação, aprendizagem e desenvolvimento: uma leitura filosófica e epistemológica**. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1998.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund. **A negação**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Teoria e a Arqueologia Histórica: A América Latina e o Mundo**. in Vestígios - Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, Vol. 1, No. 1, Jul - Dez 2007. (pp. 49-56).

GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y metodo**: fundamentos de una hermenéutica filosófica. Salamanca: Sígueme, 1991.

_____. **El giro hermenéutico**. Madrid: Catedra, 2001.

_____. **Hermenêutica em retrospectiva**. Petrópolis: Vozes, 2007.

GEHL, Jan. **Life between buildings – using public space**. Washington DC: Island Press, 2009.

_____. **Cidades para pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GEHL, Jan e SVARRE, Birgitte. **How to study public life**. Washington: Island Press, 2013.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais – morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GLANCEY, Jonathan. **A história da arquitetura**. São Paulo: Loyola, 2001.

GUATTARI, Felix. **As Três Ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

GOETHE, Wolfango. **Viaggio in Italia**. Genova: A. Donatii editore, 1895.

GOMBRICH, Ernst H. **História da Arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

_____. **Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **O sentido de ordem. Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HALL, Edward T. **A Dimensão Oculta**. Lisboa: Relógio D'Água, 1986.

HAMLIN, Talbot. **Architecture through the ages**. New York : G. P. Putnam's Sons, 1950.

HEINE, B. Grammaticalization. In: JOSEPH, Brian; JANDA, Richard D. (Ed.). **The handbook of historical linguistics**. Oxford: Blackwell, 2003.

HEISENBERG, Werner. **Más Allá de la Física. Atravesando fronteras.** Madrid: La Editorial Católica, 1974.

HELLPACH, Willy. **Geopsique. O homem, o tempo e o clima, o solo e a paisagem.** São Paulo: Ed. Paulinas, 1967.

HEYDENREICH, Ludwig H. **Arquitetura na Itália 1400-1500.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998. [1ª. ed. 1974]

HERSEY, George. **The Monumental Impulse – Architecture's biological roots.** Cambridge/Mass – London: The MIT Press, 1999.

HILLIER, Bill. **Space is the machine. A configurational theory of architecture.** London: Space Syntax, 2007 (eletronic edition).

HINGLEY, Richard. **Globalizing Roman Culture.** London; New York: Routledge, 2005.

HITCHCOCK, Henry Russell and JOHNSON, Philip. **The International Style.** New York: W. W. Norton & Co., 1997.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era das revoluções. Europa 1789-1848.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **A Era do capital. 1848-1875.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **A Era dos impérios. 1875-1914.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

_____. **A Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWN, E. A Produção em Massa de Tradições: Europa, 1870 a 1914. *In:* HOBSBAWN, Eric J. e RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HODDER, Ian (ed.). **The meanings of things: material culture and symbolic expression.** London; New York: Routledge, 1991.

_____. **The Archaeological process: an introduction.** Malden/MA: Blackwell Publishing, 1999.

HODDER, Ian and SCOTT, Hutson. **Reading the past: current approaches to interpretation in archaeology.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HOLSTON, James. **A cidade modernista.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HOWARD, Martin J. **New York - the growth of the city.** New York: Chartwell Books, 2011.

HUNDERTWASSER, Friedensreich. **Architecture.** Köln: Taschen, 2009.

JACOBS, Alan B. **Looking at cities**. Cambridge/London: Harvard University Press, 1985.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAMES, Paul. **Urban Sustainability in Theory and Practice - Circles of sustainability**. New York: Routledge, 2014.

JARCY, Xavier de. **Le Corbusier – Un Fascisme Français**. Paris: Albin Michel, 2015.

JEANNERET-GRIS, Charles-Edouard (Le Corbusier). **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 2a. edição.

JONES, Owen. **A gramática do ornamento**. São Paulo: Editora SENAC, 2010 (1ª. ed. 1856)

JUNG, Carl G. **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KAMINSKI, Marion. **Venice: Art & Architecture**. Potsdam: H.F. Ullmann, 2013.

KERSTEN, Márcia. S. de A. **Os rituais de tombamento e a escrita da História: Bens tombados no Paraná entre 1938-1990**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2000.

KRESS, Gunther R. and VAN LEEUWEN, Theo. **Reading Images: the grammar of visual design**. New York: Routledge, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Unicamp, 2013.

LEMME, Arie Van de. **Guia de Art Deco**. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

LIMA, Antonietta Iolanda (ed.). **Per un'architettura come ecologia humana – Studiosi a confronto**. Milano: Jaca Book, 2010.

LYNCH. Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LYNCH, Kevin; HACK, Gary. **Site Planning**. Cambridge/Mass: The MIT Press, 1984.

LOBACZEWSKI, Andrew. **Ponerologia: psicopatas no poder**. Campinas: Vide Editorial, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e Análise do Discurso**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MALEMBBAUN, Sara, KEEFE, Francis J. WILLIAMS, Amanda C. de C., ULRICH, Roger, SOMERS, Tamar J. **Pain in its environmental context: implications for designing environments to enhance pain control.** PAIN 134, pp. 241-244. 2008.

MARTINS, Romario. **História do Paraná.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil.** Rio de Janeiro: Aeroplano: IPHAN, 2000.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo, Perspectiva, 1977.

MORIN, Edgar. **Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios.** 4.ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MORIN, Edgar et al. **A Unidade do homem: invariantes biológicos e universais culturais.** São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

MOSTAFAVI, Mohsen; DOHERTY, Gareth. **Urbanismo Ecologico.** Barcelona: GG, 2014.

MOTTA, Marly Silva da. **Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara.** Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2001.

MORITZ, Karl Philipp. **Viagem de um alemão à Itália: 1786-1788.** São Paulo: Humanitas, 2008.

MUMFORD, Lewis. **The city in History. Its Origins, Its Transformations and Its Prospects.** New York and London: Harvest/HJB, 1961.

_____. **Técnica y Civilización.** Madrid: Alianza Editorial, 1992.

MUMFORD, Eric. **The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960.** Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.

MURATORI, Saverio. **Studi per una operante storia urbana di Venezia.** Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1960.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Memórias do Rio de Janeiro. *in* OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). **CIDADE: história e desafios.** Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos.** Campinas: Pontes, 1990.

OSBORN, Frederic James. **The new towns: the answer to megalopolis.** New York: MacGraw-Hill, 1963.

PALLASMAA, Juhani. **Los ojos de la piel.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAPANECK, Victor. **Arquitetura e Design - Ecologia e Ética**. Lisboa: Edições 70, 1995.

PARSONS, Russ. **The potential influences of environmental perception on human health**. Journal of Environmental Psychology, 11, 1–23. 1991.

PARSONS, Russ, ULRICH, Roger and TASSINARY, Louis G. **Experimental approaches to the study of people-plant relationships**. Journal of Home and consumer horticulture. Vol. 1 n. 4, pp. 347-372. 1994.

PERELMAN, Marc. **Le Corbusier – Une froide vision du monde**. Paris: Michalon, 2015.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da Arquitetura Moderna e do Design**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

POPPER, Karl R. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Cultrix, 1972.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RACINET, A. e DUPONT-AUBERVILLE, M. **The World of Ornament**. Köln: Taschen, 2009. [1^a. ed. 1877].

RAHN, John. **Music Inside Out: Going too far in musical essays**. Amsterdam: G+B Arts International, 2001.

RAPOPORT, Amos. **Human aspects of urban form - Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design**. New York: Pergamon Press, 1977.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa: Edições 70, 1976.

_____. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

_____. **Interpretação e ideologias**. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

RODRIGUES, Nelson. **A cabra vadia**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Editora, 1970.

ROMA060608. **Beni architetonici e storici di Roma**. disponível em <http://mobile.060608.it/it/cultura-e-svago/beni-culturali/beni-architetonici-e-storici.html>

RUSKIN, John. **The stones of Venice**. Boston: Dana Estes & Company Publishers, 1851.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALE, Kirkpatrick. **Rebels against the future: The Luddites and their war on the Industrial revolution – Lessons for the computer age**. Cambridge, Mass: Perseus Publishing, 1995.

SALINGAROS, Nikos A. **A Theory of Architecture**. Solingen: Umbau-Verlag, 2006.

_____. **Anti-Architecture and Deconstruction**. Solingen: Umbau-Verlag, 2008.

SALTURI, Luis A. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites: trajetória do artista-cientista**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba: UFPR, 2007.

SARNITZ, August. **Adolf Loos**. Köln: Taschen, 2003.

SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992.

STEVENS, Garry. **O Círculo Privilegiado - Fundamentos sociais da distinção arquitetônica**. Brasília: Editora UNB, 2003.

TAFURI, Manfredo. **Per una critica dell'ideologia architettonica**. in Contropiano, Materiali Marxisti, no. 1, 1969.

_____. **Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico**. Bari, Laterza, 1973.

TAFURI, M e DAL CO, F. **Architettura contemporanea**. Milano: Electa, 1976.

_____. **Modern Architecture**. New York: Rizzoli, 1986.

THOMAS, Julian. **Archaeology and Modernity**. London/New York: Routledge, 2004.

TOURAINÉ, Alain. **Pensar outramente: o discurso interpretativo dominante**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

TUCKERMAN, Arthur Lyman. **A short History of Architecture**. New York: Charles Scribner's Sons, 1887.

ULRICH, Roger S. **Visual landscapes and psychological well-being**. Landscape Research 4 (1): 17-23. 1979.

_____. **View through a window may influence recovery from surgery**. Science Vol. 224, Issue 4647, pp. 420-421. 1984.

_____. **Evidence-based health-care architecture**. The Lancet, Vol. 368, pp. 538-539. December 2006.

ULRICH, Roger & SERENE PERKINS, R. **The Impact of a Hospital Garden on Pregnant Women and Their Partners**. The Journal of Perinatal & Neonatal Nursing. v. 31, pp. 186-187, 2017.

ULRICH, Roger *et. al.* **A Conceptual Framework for the Domain of Evidence-Based Design**. HERD. 4. pp. 95-114. 2010.

VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VESENTINI, José W. **A capital da Geopolítica**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

WATERHOUSE, Leslie. **Architecture**. London: Hodder and Stoughton, 1901.

WHITE, William H. **The social life of small urban spaces**. New York: PPS, 2010.

WILSON, Edward O. **Biophilia**. Cambridge/Mass. e London: Harvard University Press, 1984.

WOLFE, Tom. **Da Bauhaus ao nosso caos**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 4ª Ed. 1990.

ZAFFAGNINI, Mario, GAIANI, Alessandro e MARZOT, Nicola. **Morfologia Urbana e tipologia edilizia**. Ferrara: Pitagora Editrice/Officina Ferrarese di Architettura, 1995.

ZARANKIN, Andrés. **Paredes que domesticam - arqueologia da arquitetura escolar capitalista: o caso de Buenos Aires**. Campinas: CHAA / FAPESP, 2002.

ZEVI, Bruno. **Verso un'architettura organica**. Torino: Einaudi, 1945.

_____. **Storia dell'Architettura Moderna**. Torino: Einaudi, 1950.

_____. **Saber ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PERIÓDICOS:

Architectural Fórum, no. 101, Novembro de 1954.

EL PAÍS (jornal) – edição de 12 de março de 2017.

FILMES:

CHAPLIN, Charles. **Modern Times**. (no Brasil: Tempos modernos). USA: Charles Chaplin Productions. 1936.

DE SICA, Vittorio. **Ladri di biciclette** (no Brasil: Ladrões de bicicleta). Italia: De Sica, 1948.

GODARD, Jean-Luc. **Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution** (no Brasil: Alphaville) França/Itália: Athos Films/Chaumiane/Filmstudio, 1965.

KUBRICK, Stanley. **A clockwork Orange**. (no Brasil: Laranja Mecânica). USA/UK: Warner Bros./Hawk Films, 1971.

LANG, Fritz. **Metropolis**. Alemanha: Universum Film, 1927.

NOYCE, Phillip. **The Giver**. (no Brasil: O Doador de Memórias). USA: Walden Media, 2014.

ROSSELLINI, Roberto. **Roma città aperta**. (no Brasil: Roma, cidade aberta). Itália: Excelsa Film, 1945.

TATI, Jacques. **Mon Oncle**. (no Brasil: Meu Tio) França/Itália: Specta Films/Gray-Film/Alter Films/Film del Centauro/Cady Films/Gaumont Distribution, 1958.

_____. **Playtime**. (no Brasil: Tempo de diversão). França: Specta Films/Jolly Film, 1967.