

Leandro Medrano
Orientador:
Prof. Dr. Paulo Valentino Bruna

h

ABITAÇÃO, ARQUITETURA e
CONTEMPORANEIDADE

RESUMO

O artigo trata do tema das habitações coletivas contemporâneas. Parte do entendimento do conceito de pós-modernidade, suas diferenças e semelhanças com certos impulsos iniciais do movimento moderno. Nesse sentido, procura-se uma diferenciação entre a superficialidade de suas posições estilísticas para o entendimento de suas razões fundamentais, a saber, ligadas à própria formação da sociedade atual ou pós-industrial (ou ainda pós-moderna). Para tanto, recorreremos a autores como David Harvey, Frederic Jamenson, Mike Featherstone, Andreas Huyssen, Lyotard, entre outros, os quais, historicamente, organizaram os princípios desse que foi o grande dilema do final do século 20: a passagem do moderno ao pós-moderno (como sistema de produção, cultura, informação, etc.). Passagem cuja figuração não é tão simples como comumente anunciada e, ao mesmo tempo, pode conter a chave de nossos dilemas contemporâneos. Se fomos modernos sem atender ao ciclo completo da modernidade, poderemos ser pós-modernos? As habitações coletivas e populares, por sua contundente urgência local, aceleram, dentre outros, esse paradoxo. Sem um real enfrentamento ao tema, o debate corre o risco de não sair da superfície.

PALAVRAS-CHAVE

Habitação de interesse social, habitação coletiva, arquitetura pós-moderna, teoria da arquitetura.

RESUMEN

El artículo trata del tema de las habitaciones colectivas contemporáneas. Se parte de la comprensión del concepto de postmodernidad, sus diferencias y semejanzas con determinados impulsos iniciales del movimiento moderno. En ese sentido, se busca una diferenciación entre la superficialidad de sus posiciones estilísticas, para el entendimiento de sus razones fundamentales, es decir, conectadas a la formación misma de la sociedad actual o postindustrial (o aún postmoderna). Para eso, se han utilizado autores como David Harvey, Frederic Jamenson, Mike Featherstone, Andreas Huyssen, Lyotard, entre otros, que históricamente organizaron los principios de aquel que fue el gran dilema del final del siglo 20: la transición del moderno al postmoderno (como sistema de producción, cultura, información etc.). Transición cuya figuración no es tan simples como se costuma afirmar y, a la vez, puede contener la clave de nuestros dilemas actuales. Si fuimos modernos sin atender al ciclo completo de la modernidad, podremos ser postmodernos? Las habitaciones colectivas y populares, por su contundente urgencia local, aceleran esa paradoja, además de otras. Sin un real enfrentamiento del tema, hay el riesgo de que el debate no pase de la superficie.

PALABRAS CLAVE

Habitación de interés social, habitación colectiva, arquitectura postmoderna, teoría de la arquitectura.

HOUSING, ARCHITECTURE AND CONTEMPORANEITY

ABSTRACT

This paper discusses contemporary collective housing based on an understanding of the postmodern concept, and its differences and similarities to some early expressions of the modern movement. To this effect, this paper establishes the differences between the superficiality of modernism's stylistic positions to understand its fundamental reasons, which are associated with today's society or the post-industrial (postmodern) society. Studies include works by David Harvey, Frederic Jamenson, Mike Featherstone, Andreas Huyssen, and Lyotard, who historically organized the principles of the late 20th century's great dilemma: the transition from the modern to the postmodern (as a system of production, culture, information, etc.). This transition is not as simple as is usually claimed, and it can hold the key to our contemporary dilemmas. If we were modern and did not close the full cycle of modernity, how could we be postmodern? Collective and social housing exacerbate this paradox. If we do not effectively address this issue, this debate will remain shallow.

KEY WORDS

Social housing, collective housing, postmodern architecture, architectural theory.

O PENSAMENTO PÓS-MODERNO

“(...) a amorfa e politicamente volátil natureza do pós-modernismo faz com que o próprio fenômeno seja notavelmente ilusório e a definição de suas fronteiras excepcionalmente difícil, se não impossível, per se.”¹

A partir da segunda metade do século 20, notamos o conhecido, divulgado e amplamente discutido declínio do ideal moderno. A difusão de ideais e teorias em que a racionalidade objetiva se desmitifica em um estado de incertezas e novas descobertas experimentais, confronta-se com um clima nostálgico diante da idéia de passado “perdido” devido às aceleradas transformações da “era industrial”. Processo que, nas últimas décadas, cede espaço a um conceito que passa a intervir, direta e indiretamente, em praticamente todas as áreas do pensamento humano: o “pós-modernismo”. Este é representado em teorias, objetos culturais, experimentos e práticas que, dentro e fora dos círculos acadêmicos, revelam-se de extrema importância à compreensão da sociedade pós-industrial ou contemporânea.

(1) HUYSEN, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 60.

(2) FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995, p. 19.

O vocábulo, por sua própria origem contestatória (em parte, uma oposição ao moderno), é de difícil definição, como bem ressalta Mike Featherstone:

“Se o ‘moderno’ e o ‘pós-moderno’ são termos genéricos, é imediatamente visível que o prefixo ‘pós’ (post) significa algo que vem depois, uma quebra ou ruptura com o moderno, definida em contraposição a ele. Ora, o termo ‘pós-modernismo’ apoia-se mais vigorosamente numa negação do moderno, num abandono, rompimento ou afastamento percebido das características decisivas do moderno, como ênfase marcante no sentido de deslocamento relacional. Isso tornaria o pós-moderno um termo relativamente indefinido, uma vez que estamos apenas no limiar do alegado deslocamento, e não na posição de ver o pós-moderno como uma positividade plenamente desenvolvida, capaz de ser definida em toda sua amplitude por sua própria natureza.”²

No entanto, é evidente ao termo, mesmo que deliberadamente, uma necessidade de “classificar” uma série de transformações ocorridas em diversas áreas de nossa cultura, capazes de aludir à idéia de mudança (de uma época para outra), ou uma interrupção (do projeto moderno), envolvendo, por conseqüência, novos princípios organizadores de uma totalidade social emergente³. Em uma abordagem resumida à questão, o fato é que a expressão “pós-moderno” abrange posturas diversas, recorrentes e até mesmo opostas, de um amplo espectro de nosso atual estado cultural; a exemplo: ao conceito de “antimoderno” (como oposição sistemática ao movimento moderno); à condição de restaurador da gênese ideológica da modernidade (nos moldes de Baudelaire, Nietzsche, etc.); à consolidação de um capitalismo pós-industrial em uma sociedade de consumo emergente e, até mesmo, ao processo de fragmentação (física, social e intelectual) de nossa realidade contemporânea, para não mencionar o memorialismo conservador ou o popularismo *kitsch* dos mais voltados a seu lado estilístico⁴.

(3) *Ibidem*, p. 20.

(4) HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992, p. 47.

(5) *Ibidem*, p. 46-47.

(6) Sobre os métodos analíticos da chamada “nova ciência”, pode-se conferir os já citados ensaios de Illya Prigogine, Frijof Capra, Jacques Monod, entre outros.

(7) Para lembrar e aclarar, temos exemplos provenientes das artes plásticas (Rauschenberg, Baselitz, Mach, Schnabel, Kiefer); da música (Cage, Stockhausen, Briers, Tredici, Laurie Anderson); literatura (Barth, Bathelme, Pynchon, Burroughs, Ballard, Doctorow); do cinema (*Blade Runner*, *Blue Velvet*, *Body Heat*); da filosofia (Lyotard, Derrida, Baudrillard, Vattino, Rorty); entre tantos outros (já tão bem conhecidos) protagonistas das transformações características de um suposto estágio cultural, atual – pós-industrial; pós-moderno.

De fato, afora os casos de um uso meramente estilístico do termo (como referência a uma certa arquitetura, ou estética), por sua própria abrangência e o indeterminismo característico de sua concepção ideológica, o pós-modernismo se molda facilmente, de alguma forma, a muitas das questões recorrentes em nosso cotidiano. Distante, portanto, da idéia unitária, totalizadora e generalista de verdade (iluminismo, neotomismo). Não obstante, seu campo de ação torna-se significadamente amplo – condição que nos obriga ainda mais a analisá-lo em suas “particularidades” – evitando a busca por conclusões estruturalistas e totalizadoras.

Nesse sentido, é extremamente relevante à chamada “cultura pós-moderna” sua conduta e metodologia analítica: diferentemente da busca “racionalista” por uma relação coerente entre causa e fim, ela ressalta os valores relativos que delimitam uma frágil condição sistêmica imprecisa e, por vezes, subjetiva em seus argumentos. Valoriza-se a pesquisa como um processo deflagrador de questões, aliada a uma estrutura não-linear, cujo objetivo está longe de ser conclusivo e passa a aliar-se às incertezas como indispensáveis e prioritárias, por vezes, a seus resultados. Portanto, vemos também, nesse ponto, um repúdio ao legado iluminista manifestado por uma vigorosa ideologia filosófica (pós-marxista, pós-estruturalista) que ignora a tirania advinda das “verdades” abstratas, originárias de processos “racionalistas”, cuja busca se baseava na libertação do homem pelas conquistas da tecnologia, da ciência e da razão⁵. Esse “novo” método analítico, parte integrante de uma forma pós-moderna de conhecimento, é hoje utilizado e respeitado não somente pelas chamadas “ciências humanas” (filosofia, psicologia, sociologia, história, etc.) e pelas “ciências biológicas” (zoologia, medicina, etc.), mas também – o que o torna mais instigante – pelas “ciências exatas” ou tecnológicas (física, matemática, informática, etc.)⁶.

Essas transformações – de espaço crescente nos meios acadêmicos – somam-se às diversas manifestações do âmbito da cultura popular que, de alguma maneira, estariam ligadas a temas da pós-modernidade⁷. Consolidando-se em destaque, no âmago cultural da pós-modernidade, justamente a capacidade e intenção de desvincular-se da antiga distinção entre cultura de

elite e popular. É dessa dualidade que, segundo autores como Jamenson e Huyssen, dependia a própria especificidade do modernismo – assegurando-se em um espaço experimental autêntico e nitidamente distante do ambiente cultural das grandes massas (*middle brow* x *low brow*)⁸. A separação existente entre arte culta e popular dissolve-se, progressivamente, pela apropriação da cultura moderna de elite por grandes empresas e pelo *marketing* publicitário, ligados, efetivamente, ao consumo em larga escala⁹. Também Featherstone, outro a estudar a evolução dessa sociedade de consumo, discorre em relação ao tema, ressaltando o caráter superficial das artes pós-modernas ao sobrevalorizar características como sua “promiscuidade estilística”, o que, por sua vez, viria a inserir na produção artística “*o ecletismo e a mistura de códigos; paródia, pastiche, ironia, diversão e a celebração da ‘ausência de profundidade’ da cultura; o declínio da originalidade/genialidade do produtor artístico e a suposição de que a arte pode ser somente repetição*”¹⁰.

No tocante a este estudo, o ponto que mais me interessa – e, portanto, será tratado com maior ênfase – é a relação do pós-moderno (entendido como nosso atual estágio cultural, social, político e econômico) com a necessidade do “novo”, da invenção – fato a torná-lo, para teóricos como Lyotard, nitidamente semelhante às origens do projeto moderno¹¹. Argumento fundamental, todavia, a uma consciência crítica real sobre as habitações coletivas modernistas e, principalmente, à análise das propostas contemporâneas.

(8) JAMENSON, F. *Espaço e imagem – Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995, p. 36.

(9) *Ibidem*, p. 189.

(10) FEATHERSTONE, M., op. cit., p. 25.

(11) LYOTARD, J. F. A *condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1987, p. 32-38.

(12) *Ibidem*, p. 67-70.

(13) JAMENSON, F., op. cit., p. 32.

(14) HARVEY, D., op. cit., p. 49.

TRADIÇÃO, VANGUARDA, FRAGMENTO E CAOS

Exceto sua capacidade de questionar ou até mesmo interromper os rumos de um modernismo maneirista (de ideologia reacionária e estética estilística), imperante em diversos meios culturais, um dos aspectos que julgo dos mais interessantes na chamada conduta pós-moderna é sua (já comentada) revalorização da busca pelo novo – fato diverso ao historicismo, populismo e culturalismo a que habitualmente é associada. Jean-François Lyotard, no paradigmático *La condition postmoderne*, expõe claramente essa visão de parte da produção cultural contemporânea (pós-moderna) como uma afirmação dos mais puros e autênticos ideais do movimento moderno – capaz de reafirmar-se no presente como um novo testemunho triunfante dessa ideologia¹² (ainda que suas posições, como salienta Jamenson, sejam inadequadas a termos estéticos, pois, essencialmente, apresentam-se ligadas a uma idéia social e política do modernismo como “*inseparável de uma certa fé profética nas possibilidades e promessa da nova sociedade, em plena emergência*”¹³).

Seguindo o mesmo caminho, David Harvey ressaltaria a curiosa relação entre certos aspectos do pós-modernismo (como sua estrutura fragmentária, descontínua, efêmera e caótica) com o conceito baudelairiano e nietzscheniano (e, portanto, vinculado à idéia do “novo”) de modernidade¹⁴. O termo pós-moderno pode ser bastante genérico – o que ressalta minha indiferença para uma intenção de “decifrar” a possibilidade de um certo “estado atual” da cultura contemporânea (já dita como pluralista, fragmentária e multidirecional); entretanto, é inegável a certas facções culturais do presente (muitas delas

caracterizadas como pós-modernas), uma afeição pela capacidade inventiva do homem, capaz de encontrar no “novo” – como correspondente a realidades emergentes – os atributos de sua própria finalidade existencial.

Uma dessas facções culturais da sociedade pós-moderna é o chamado “desconstrucionismo”. A este seria inegável a vontade de estabelecer um sistema comunicativo, novo – indiferente, inclusive, à história em sua forma mais tradicional, linear. O “desconstrucionismo” – diretamente ligado à nova filosofia francesa – ganha um inegável espaço nos debates ideológicos contemporâneos, manifestando-se de maneira vigorosa nos últimos anos. Iniciado no final dos anos 60, a partir da leitura de Martin Heidegger por Jacques Derrida, essas teorias, definidas também como pós-estruturalistas, retomam o embate sobre a natureza da linguagem e da comunicação – desdobrando-se em um vigoroso estímulo para os rumos do pensamento pós-moderno¹⁵. Diferentemente dos pressupostos modernistas, que mantinham uma direta, proposital e identificável relação entre significado (“mensagem”) e o significante (“meio”), e também contrariando os adeptos de Saussure (que tanto influenciou outro lado do pós-modernismo), no qual “tudo é linguagem”, a corrente pós-estruturalista proporia um deslocamento em relação ao discurso (logos) de modo a reconhecer, simultaneamente, a “diferença” que separa o Ser do ente¹⁶. Uma inflexão nada sutil que viria a embaralhar (com o ímpeto habitual das neovanguardas da época) a velha lógica perceptiva moderna, instaurando uma fuga à significação como artimanha comunicativa irreferencial – deslocando a atenção das diferenças, fragmentos, rastros e vestígios de uma idéia imprecisa de significação¹⁷.

(15) Ibidem, p. 53.

(16) DELACAMPAGNE, C. *História da filosofia no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 260 -262.

(17) ARANTES, O. B. F. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1993, p. 78-85.

(18) HARVEY, D., op. cit., p. 55.

(19) DERRIDA, J. apud HARVEY, D., op. cit., p. 55.

(20) HUYSSSEN, A., op. cit., p. 7.

A lógica pós-moderna do “desconstrucionismo”, ao combalir a linearidade da relação entre a intenção do discurso e a maneira com que ele é apreendido, permite uma gama infinita de intercessões capazes de descaracterizar a idéia germinal a outra totalmente adversa. Dessa forma, entende-se a consideração da colagem e da montagem (sobreposição de significados) por Derrida como modalidades fundamentais ao discurso pós-moderno¹⁸: ao deslocar a “origem” do sentido, seríamos estimulados a “*produzir uma significação que não poderia ser unívoca nem estável*”¹⁹. A idéia do “novo”, dessa vez, estaria ligada à fuga – rigorosamente intencional e “planejada” – do referencial. À compreensão da arquitetura contemporânea, esses são pontos fundamentais.

ARQUITETURA APÓS OS MODERNOS

*“O modernismo se constituiu através de uma estratégia consciente de exclusão, uma ansiedade contra a contaminação por seu ‘outro’ : uma cultura de massa cada vez mais consumista e envolvente. Tanto a força quanto a fraqueza do modernismo como cultura de oposição derivam deste fato.”*²⁰

Na arquitetura, o debate sobre a pós-modernidade caracterizou-se como um grande entrave ideológico que, nos últimos 30 anos, esteve presente constantemente nos meios acadêmicos. Partindo de um posicionamento predominantemente antimoderno, a arquitetura dita pós-moderna, passa, em um

primeiro momento, a caracterizar-se por um subproduto estilístico e vulgar da sociedade de consumo – uma tentativa de reconciliação com a “baixa cultura”, popular. Aos poucos, sua direção se torna difusa a ponto de, hoje, segmentar-se em um estado pluralista de difícil definição – sendo assim, tão genérica quanto o próprio termo. Um fato é inegável: do mesmo modo que em outros segmentos culturais, as transformações advindas de conceitos, opiniões e forças políticas – reveladas por uma emergente sociedade do capitalismo avançado (pós-moderna) – transformaram definitivamente os rumos da arquitetura.

Para compreender certas posições e atitudes recorrentes na arquitetura contemporânea, no Brasil e no mundo, é inevitável o confronto com o tema.

Charles Jencks, em seu livro *The language of post-modern architecture*, data o fim do modernismo e a passagem para o pós-modernismo às 15h32 de 15 de julho de 1972, quando o projeto de desenvolvimento da habitação Pruitt-Igoe, de St. Louis, foi demolido por ser considerado inabitável. Destruíra-se simbolicamente, com tal ato, um dos últimos recursos conceituais que sustentavam o projeto moderno como um produto o qual se tornava cada vez mais estilístico: sua postura ideológica perante uma realidade social – proletária e originária da própria mecanização – tão exaltada pelo modernismo. Ainda que o comentário de Jencks seja simbólico e provocativo, seguiu-se àqueles anos, sabemos, um processo de revalorização da cultura e estética “popular”, repleta de historicismos e simbolismos, tidos como fundamentais para a “reconciliação” da arquitetura com a sociedade. Como descreve Harvey, “*as torres de vidro, os blocos de concreto e as lajes de aço que pareciam destinadas a dominar todas as paisagens urbanas de Paris a Tóquio e do Rio a Montreal, denunciando todo ornamento como crime, todo o individualismo como sentimentalismo e todo o romantismo como kitsch, foram progressivamente sendo substituídos por blocos-torre ornamentados, praças medievais e vilas de pesca de imitação, habitações projetadas para as necessidades dos habitantes, fábricas e armazéns renovados e paisagens de toda espécie reabilitadas, tudo em nome da defesa de um ambiente urbano mais ‘satisfatório’*”²¹.

Defendida e divulgada por arquitetos/teóricos como R. Venturi, M. Graves, C. Moore, P. Portoghesi, K. Kikutake, essa “nova arquitetura” (pós-modernista), para críticos como Charles Jencks, tinha a ambiciosa tarefa de – por sua “linguagem de dupla codificação” (referências lingüísticas de apelo historicista e submissão ao popularesco) – corresponder aos anseios estéticos e funcionais de diversas camadas sociais e intelectuais da população, como descreve:

“O edifício pós-moderno tem um código duplo, até certo ponto é moderno e até outro alguma coisa mais: vernáculo, revival, localista, comercial, metafórico, ou contextual. Existem exemplos importantes de obras duplamente codificadas no sentido em que buscam comunicar-se simultaneamente a dois níveis: no primeiro, o interlocutor é a minoria de arquitetos, uma elite que descobre sutis diferenças na linguagem, e o segundo, os interlocutores formam o grupo da população, usuários e transeuntes que aspiram somente capitá-lo e desfrutá-lo.” (Tradução do autor)²²

Apesar de suas metas grandiosas e supostamente democráticas, é possível que essa facção conceitual da pós-modernidade contentou-se apenas com a

(21) HARVEY, David., op. cit., p. 45.

(22) JENCKS, C. *Arquitetura internacional*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1989, p. 111.

articulação de signos lingüísticos frívolos, de fácil aceitação e pouco conteúdo – revelando um lado comercial e mercadológico, em geral, comumente associado a esse “tipo” de arquitetura. Sendo assim, o tal “código duplo”, na prática, resignou-se a uma linguagem popularesca e decadente. Ao ignorar as possibilidades (e necessidades) “inventivas” da arquitetura sobre seu repertório formal e conceitual (pronto a participar de um mundo em transformação), o “pós-modernismo” estilístico também se tornou pouco comunicativo. Atributos essenciais à arquitetura, como o espaço (e sua infinita capacidade de articulação com o contexto, indivíduo, forma, território, função, etc.), são menosprezados, e o que vemos é uma excessiva valorização do ornamento, da imagem, da superfície, da alegoria, etc.

No entanto, por contestar, e até mesmo ironizar, uma certa “tirania” modernista – cujo conteúdo ideológico se dissolvia em um evidente anacronismo – essa face da pós-modernidade contribuiu para a possibilidade do desenvolvimento de, pelo menos, outros conceitos: novas formas de pensar o espaço e o papel da arquitetura e do urbanismo nas sociedades emergentes do capitalismo pós-industrial.

Outra reação pós-moderna mais sensata, menos populista e com vínculos mais discretos em relação ao mercado de consumo viria a combater o projeto moderno, insistindo, principalmente, no equívoco conceitual da idéia de “*tábula rasa*”. A intenção, mais uma vez, seria restabelecer o vínculo perdido entre arquitetura e coletividade, defendendo, por assim dizer, a estrutura da cidade tradicional – com sua história, cultura e forma. Intenção cuja sustentabilidade se resguarda, basicamente, no conceito de tipologia e na extensivamente difundida ideologia do “lugar” – caracterizando uma arquitetura que se intensifica em sua capacidade de transformar (e não inventar) as cidades. Como estratégia: “deslocamentos mínimos, transformações discretas, com repercussões de pequeno porte, porém imediatas”, uma ação mais cautelosa, porém constante – capaz de determinar o fim definitivo do formalismo moderno²³. Essa arquitetura, por vezes também chamada de contextualista, como outras, segue em oposição ao movimento moderno; porém, dessa vez defendida por teóricos e arquitetos de representativa credibilidade (como M. Tafuri, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Carlo Aymonino e Guido Canela), destaca-se no conflituoso cenário dos anos 60 e 70, pela inteligibilidade de seus argumentos. Como comenta Montaner:

“Sem dúvida, dentro das distintas posições que se configuram nos anos sessenta, é esta a que possui uma maior densidade teórica e um dos mais sólidos fundamentos: análise teórica, atividade crítica, função propositiva das imagens e valor demonstrativo de projeto conectam-se entre eles de modo indissolúvel.”²⁴

Apesar de respeitada, inclusive, nos mais conceituados círculos acadêmicos, a “arquitetura do lugar” também gerou seus excessos. Ao supervalorizar o padrão tipológico da cidade e sua história, em muitos casos difunde-se como um novo formalismo – visível em inúmeros projetos cuja imagem remete a uma tipologia “importada” – divergente do entorno, da cidade e da cultura nos quais fora implantado. Por outro lado, o respeito ao “lugar”, ao entorno e ao contexto da cidade muitas vezes representou um anacronismo

(23) ARANTES, O. B. F., op. cit., p. 70-72.

(24) MONTANER, J. M. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997, p. 130.

latente – principalmente em territórios e culturas degradadas em que a própria idéia de “lugar” mostra-se bastante questionável. Nas sociedades contemporâneas, ligadas ao capitalismo avançado pós-industrial, essas questões se tornam mais evidentes – com os efeitos das novas tecnologias comunicacionais e da globalização, resta a pergunta: como podemos, hoje, corresponder a uma idéia de “lugar”? Como recorrer a um processo de transformação arquitetônica gradual, lento e sutil, em sociedades e entornos urbanos (como nas grandes metrópoles) cuja mutabilidade ocorre em alarmante velocidade? Em um conturbado e impreciso panorama geográfico e cultural, como atender a apelos “regionalistas” (ainda que pelo crivo “crítico” sugerido por Frampton)? Nos países em desenvolvimento, como o Brasil, a questão do “entorno” é ainda mais crítica – a intensa mutabilidade de nossos espaços físicos (construídos ou não), lança a questão: qual entorno?

Consciente dessas questões e ainda crítico em relação ao modernismo, uma “nova” forma de pensar a arquitetura, que também buscaria interpretar e corresponder aos conflitos da sociedade pós-industrial, disseminar-se-ia por universidades e pela “grande mídia” com o nome de desconstrutivismo. Essa, amplamente divulgada nos anos 90, tem como maior representante e teorizador o arquiteto Peter Eisenman, e é tida como a mais pretendidamente inovadora das últimas décadas²⁵ (respeitada, inclusive, por críticos consagrados como Bruno Zevi). Impulsionada pelo conceito de *differance* (que também influenciou outras esferas culturais), do filósofo Jacques Derrida, mas também com forte apego às teorias da “nova ciência”, a arquitetura da desconstrução buscaria na “não-significação” seu maior resguardo ideológico – rechaçando a história, os valores tipológicos e a idéia de *genius loci* – opondo-se, assim, ao que era predominante em grande parte dos ideais vigentes na época.

Ainda que originária de um complexo discurso acadêmico, intimamente ligado às vertentes mais difundidas do pós-estruturalismo francês, a arquitetura desconstrutivista não deixou de, em parte, tornar-se um “estilo”, e, como tal, reproduzível e banalizado por “distorções” gratuitas – meramente formais. São exemplos de arquitetos medíocres – mas ansiosos por uma arquitetura *up to date* com as “novas tendências” internacionais. Não obstante, o desconstrutivismo, de fato, seria difundido, em parte, como uma estética (C. Janckes chega ao extremo equivocado de indicar que, antes de teoria, o desconstrutivismo em arquitetura fora um estilo “*herdeiro direto do moderno de Paris dos tempos de Baudelaire, Duchamp e Le Corbusier*”²⁶) – ligada a uma cultura do caos e da fragmentação – e aceita em meios diversos, que vão desde as mais conceituadas produções artísticas, ao mobiliário doméstico, vinhetas televisivas, vestuário, chegando até a linguagem gráfica de editoriais de moda.

À parte a crítica a seu lado estilístico, que, a rigor, fugiria à regra de sua própria ideologia, o desconstrutivismo restaurou ao discurso arquitetônico a capacidade de dialogar, pela abstração de uma forma “não-ficcional”²⁷, com uma dinâmica espacial adversa à “origens” preconcebidas, sendo, portanto, capaz de corresponder – por sua capacidade e liberdade inventiva – à parte das demandas crescentes da sociedade pós-industrial. O espaço, agora não-representativo e auto-referencial, libertar-se-ia mais uma vez de uma ditadura obtusa do historicismo e do culturalismo; e, ainda, diferentemente dos

(25) MONTANER, J. M. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995, p. 230-233.

(26) JENCKS, C., op. cit., p. 215-251.

(27) Tendo “ficção” no sentido de simulação, como bem expõe Eisenman no texto: O fim do clássico: O fim do começo, o fim do fim. In: *Malhas, escalas, rastros e dobras na obra de Peter Eisenman*. Catálogo da exposição. São Paulo: MASP, 1993, p. 27-36.

(28) O arquiteto holandês Rem Koolhaas, em entrevista realizada por Alejandro Zaera; revista *El Croquis*, n. 53, p. 18, reafirma, como legado de toda uma nova geração, a valorização do conceito de “invenção” em oposição a uma arquitetura da “réplica” que nos anos 70 surgira em contraponto ao modernismo.

(29) QUETGLAS, J. No te haga ilusiones. In: *El Croquis*, n. 30, 49, 50, p. 22-28. O autor desenvolve o conceito de “arquitetura da imaginação” (referindo-se à obra de Enric Miralles) em oposição à “arquitetura da fantasia” (referindo-se a maneirismos inconclusivos e vulgares de certas arquiteturas).

(30) ZAERA, A. Finding freedoms: A conversation with Rem Koolhaas. *El Croquis*, n. 53, p. 9.

(31) MARTÍ, C. La casa y la ciudad, realidades inseparables. *Arquitectura viva*, n. 56, 1995.

modernos, afastar-se-ia da submissão ideológica na razão absoluta – ou de qualquer tipo de verdade, indiscutível e universal.

Ainda que, na prática, as obras que, de fato, representam a chamada arquitetura da desconstrução apresentem um discutível valor funcional (muitas vezes proposital) e uma complexa disponibilidade pragmática (por exemplo, a inoperabilidade de seus orçamentos), sua contribuição é inegável aos mais significativos exemplos da arquitetura contemporânea. Arquitetos como Rem Koolhaas, Alejandro Zaera, Enric Miralles, Willen Jan Neutelings, Bem Van Berkel, o grupo MVRDV, Adriaan Geuze (West 8), Kazuyo Sejima, Njiric & Njiric, entre outros, a meu ver, alicerçaram-se em parte do suporte ideológico esboçado pelas teorias do desconstrutivismo e, aliando-se à comunicabilidade da vertente culturalista de Venturi, Rossi, Tafuri (para citar poucos) e ao vanguardismo dos primeiros modernos (com um discutível pragmatismo), conduzem uma arquitetura capaz de articular-se em várias esferas comunicacionais. O apelo à invenção²⁸, à “imaginação”²⁹ e ao “novo” permitiria uma resposta ao local (sua cultura, história, topografia, entorno, etc.) como um autêntico manifesto emancipativo – contrariando fatos e revigorando outros – mas buscando resposta em uma arquitetura fundada em valores, hoje, indispensáveis a questões referentes à construtibilidade, viabilidade econômica, retorno mercadológico e de *marketing*, comunicabilidade, etc. Uma arquitetura, acima de tudo, capaz de atender às transformações constantes de valores os quais, tão intensamente, caracterizam a sociedade pós-industrial; e, ao mesmo tempo, mesmo involuntariamente, tendem a corresponder às demandas do capitalismo avançado.

O HABITAT PÓS-MODERNO

“Para estar realmente convencido de algo, é necessário sentir um profundo desgosto por quase todo o resto.”³⁰

Voltando ao simbolismo da demolição do projeto habitacional Pruitt-Igoe, é fato que, independente de uma certa “excessiva emotividade” desenvolvida na crítica contra o projeto habitacional moderno, tornou-se inegável, a partir das discussões sobre a pós-modernidade, uma reestruturação dos valores vigentes no desenvolvimento de novas habitações coletivas. Pruitt-Igoe é um caso extremo – simbólico – mas não nos impede de constatar que, ainda hoje (reforçando o dito de Anatole Kopp), nenhum segmento da arquitetura tanto fez pela habitação para as massas quanto o movimento moderno (mesmo considerando as já comentadas particularidades políticas, econômicas e sociais, que permitiram sua produção). De fato, não foram poucos os projetos habitacionais do período capazes de superarem-se como ideologia e introduzir novos valores arquitetônicos os quais, por sua eficiência produtiva e qualitativa, podem ser considerados um incontestável legado conceitual, tipológico e artístico à arquitetura deste século³¹. No entanto, os estatutos mecanicistas, racionalistas e funcionalistas que ignoravam valores inerentes ao homem e, respaldados por uma ideologia fleumática, disseminaram-se em projetos indiferentes ao estabelecimento de qualquer tipo de empatia com seu usuário e a cidade,

imperaram no período do entreguerras – respondendo, ainda em nossos dias, pela predominante imagem negativa do movimento moderno.

É importante ressaltar que Pruitt-Igoe representa um extremo da ideologia habitacional moderna já intensivamente questionada, mesmo antes das aclamadas transformações (sociais, políticas e culturais) que deram origem ao “pós-moderno”. Após a Segunda Guerra Mundial, propostas como as de Hugh Wilson na Inglaterra (*New Towns*), Sven Backström e Leif Reinius na Suécia, Ridolfi e Quaroni na Itália, A. Sartoris e J. M. Sostres na Espanha, para citar algumas, já se situavam como manifestações as quais, opostas à idéia de serem uma superação dialética do movimento moderno, propunham uma radical inversão de seus princípios mais elementares³². Valores como a história, a cultura, as necessidades psicológicas e sensitivas de seus habitantes – tão difundidos por parte dos “pós-modernos” – já se demonstravam vigentes em muitos desses experimentos do segundo pós-guerra e, de fato, seriam recorrentes diversificadas propostas ainda hoje representativas e paradigmáticas.

O pós-modernismo, seja em sua vertente mais populista (Venturi, Moore, etc.), seja mais culturalista (Rossi, Gregotti, etc.), indubitavelmente, transformou o cenário das construções habitacionais coletivas (para as classes de maior e menor poder econômico). Nos disseminados frontões, ornamentos, cores, luminosos (e toda sorte de elementos *kitsch*), ou mesmo em referências historicistas, culturalistas (na compreensão de uma idéia de “lugar” como fundamental a um ético posicionamento urbano), acredito não existir, nessas vertentes da chamada arquitetura pós-moderna, uma transformação na forma de benefício real ao espaço habitacional. É inegável, diga-se de passagem, sua contribuição/manifesto diante da monotonia (estilística) do modernismo imperante; no entanto, por entre suas paredes ocre (ou *pink*), é raro notarmos a formulação de um espaço realmente adequado à rápida mutabilidade da sociedade contemporânea.

Mesmo a vertente mais “inventiva” da cultura pós-moderna – na arquitetura manifesta pelo rótulo de desconstrutivista – ainda que partidária ao espírito do “novo” comum às vanguardas (inclusive ao início do movimento moderno) e dotada de uma consistente base teórica/conceitual (como também o início do movimento moderno), pouco contribuiu para a qualidade do espaço habitacional contemporâneo. Fato atribuído, em parte, à sua postura nada econômica ante o real pragmatismo mercadológico (como bem salienta Peter Cook no livro *Nuevos lenguajes en la arquitectura*³³); por outro lado, soma-se também a inegável dificuldade do “desconstrutivismo” em estabelecer um real elo comunicacional perante o usuário/habitante. Se observamos em grandes exemplos da arquitetura pública ou monumental (como o Museu Guggenheim de Bilbao), o virtuosismo de suas fragmentações, rastros, dobras, segmentos (irreferenciais), como um grande estímulo ao desenvolvimento das virtudes da matéria e do espaço (arquitetônicos), o mesmo não ocorre no caso da habitação coletiva destinada às grandes massas. Manter-se estritamente como “não-ficcional”, no universo muitas vezes retrógrado e culturalista do setor habitacional, mostra-se como uma atitude reducionista, arrogante e irresponsável – como no caso da “máquina de morar”, modernista (Volto aqui a lembrar A. Loos em sua interessante diferenciação entre habitação e qualquer tipo de ideal “artístico”).

(32) PIZZA, A. Acontecimientos catastróficos y modelos de regeneración: Casa, barrio, ciudad, en las experiencias de la reconstrucción europea. 1945-1955. *La arquitectura dels anys cinquanta a Barcelona*. Barcelona: ETSAV, 1987, p. 234-267.

(33) COOK, P.; LLEWELLYN-JONES, R. *Nuevos lenguajes en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1992.

Portanto, ainda resta a questão: como se portar a arquitetura (habitacional), hoje, diante desta chamada sociedade pós-moderna (ou pós-industrial, globalizada, informatizada, etc.)? A dúvida segue, mas há tempos já temos a certeza que a resposta não será única, generalista e “verdadeira”. Contra a berlinda de uma situação na qual o pluralismo (e sua crença em “várias verdades”) é confundido por um *laissez-faire* inseqüente, deparamo-nos hoje, ao menos no setor habitacional, com uma arquitetura em que a busca madura por novas formas de habitar se faz presente exemplarmente (como metodologia ideológica e projetual) em diversas propostas dos anos 90. Infelizmente, quase todas distantes (geográfica e conceitualmente) do Brasil e seus problemas. Cabe-nos agora, de forma intensa e urgente, a pesquisa sobre novos modelos habitacionais brasileiros – nem modernos, nem pós-modernos – mas contemporâneos, como deve ser a arquitetura.

BIBLIOGRAFIA

- ARANTES, Otilia B. Fiori. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1993.
- ARGAN, G. C. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia, 1994.
- BALLANTYNE, Andrew. *Architecture theory: A reader in philosophy and culture*. Seattle: Academy Press, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro e Cláudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BELL, Daniel. *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Barcelona: Alianza, 1994.
- BRU, Eduard. *Novas paisagens*. Barcelona: Actar, 1997.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COLQUHON, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Barcelona: GG, 1978.
- DAVID, Frisby. *Fragmentos de la modernidad*. Madri: Visor Distribuciones, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Pairs, 1989.
- ECHEVERRÍA, Javier. *Cosmopolitas domésticos*. Madri: Anagrama, 1999.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- GAUSA, Manuel; CROS, Susanna. *Operative optimism*. Barcelona: Actar, 2005.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- JAMENSON, Frederic. *Espaço e imagem – Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- JENCKS, Charles. *Arquitectura internacional*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1989.
- _____. *Movimentos modernos em arquitetura*. Lisboa: Martins Fontes, 1975.
- KWINTER, Sanford. *Architectures of time: Toward a theory of the event in modernist culture*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *SMLXL*. Nova York: Monacelli, 1995.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1987.

- MONTANER, Josep Maria. *Depués del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995.
- _____. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1997.
- NOEVER, Peter. *Architecture in transition – Between deconstruction and new modernism*. Munique: Prestel, 1997.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1998.
- PIZZA, Antonio. *Barcelona 1929-1936 – Il Ponte Incompiuto dell'Arquitectura*. Tese Doctoral ETSAB – UPC, Barcelona, 1990.
- QUETGLAS, Josep. *Escrites colegiales*. Barcelona: Actar, 1997.
- TAFURI, Manfredo. *De la vanguardia a la metropoli*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1972.
- _____. *Projecto e utopia*. Lisboa: Presença, 1985.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

Leandro Medrano

Arquiteto, urbanista e doutor formado pela FAUUSP. Mestre pela Universitat Politècnica de Catalunya – UPC. Atua desde 2003 como professor doutor no curso de Arquitetura e Urbanismo da Unicamp, onde leciona na graduação e na pós-graduação.
e-mail: medrano@fec.unicamp.br