

# V!RUS12

## MODERNOS RADICAIS

a n o 2 0 1 6 y e a r  
s e m e s t r e 0 1 s e m e s t e r

revista do Nomads.usp | Nomads.usp journal  
ISSN 2175-974x | CC BY-NC  
DOI 10.4237/virus\_journal

## PERGUNTAS MODERNAS, PERGUNTAS RADICAIS

**Carlos Martins**  
**Marcelo Tramontano**

**Como citar esse texto:** MARTINS, C.A.F.; TRAMONTANO, M. Perguntas modernas, perguntas radicais. **V!RUS**, São Carlos, n. 12, 2016. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=2&item=1> &lang=pt>. Acesso em: 00 m. 0000.

**Carlos Alberto Ferreira Martins** é Doutor em Arquitetura, Professor Titular do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, IAU-USP, do qual foi Diretor e onde coordena o grupo de pesquisa em Arquitetura Moderna no Brasil, ArqBras. Estuda arquitetura e urbanismo modernos no Brasil e na América Latina e arquitetura e urbanismo das vanguardas europeias.

**Marcelo Tramontano** é arquiteto e Livre-docente em Arquitetura e Urbanismo. Professor Associado e pesquisador do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), onde coordena o Nomads.usp, Núcleo de Estudos de Habitares Interativos, e é editor-chefe da revista V!RUS.

**Marcelo Tramontano:** Carlos, eu gostaria que começássemos conceituando a noção de Moderno, consolidada no período entre o final do século XIX e início do século XX, e sua evolução até meados do século XX, correspondendo ao recorte temporal que fizemos nessa edição da V!RUS. Proponho pensar no que era ser moderno naquele momento, em sentido amplo, tendo como pano de fundo o fato de que essa noção começa a ser construída na Renascença, no início dos chamados Tempos Modernos. Após as revoluções do setecentos e a consolidação do pensamento científico-tecnológico do oitocentos, chegamos a esse momento com que concepções de Moderno e modernidade?

**Carlos Martins:** Primeiramente, eu quero agradecer o convite da V!RUS e dizer que achei bastante pertinente a ideia de um número dedicado aos Modernos Radicais ou, se quisermos, à modernidade radical, precisamente por isso que você acaba de colocar. Uma das dificuldades de falar em Moderno e em modernidade é o recorte temporal. Estamos falando do que? De um processo que se inicia no Renascimento? Na verdade, nós aprendemos no colégio que a Idade Moderna começa no século XVI. Aqui, hoje, vamos falar de um fenômeno que se deu há um século, e no colégio aprendemos que esse momento já se situa na Idade Contemporânea, não mais Moderna.

Acho, então, adequado lembrar do Thomas Kuhn e de sua ideia sobre as revoluções científicas. A ideia é de que toda revolução tem uma dimensão de negação e superação. Mas também a tese central do Thomas Kuhn é que as revoluções científicas têm tanto uma dimensão de permanência quanto de mudança, e que é importante investigar e entender essas duas dimensões. Eu acho muito pertinente um foco sobre essa nova modernidade, essa modernidade radical da virada do século XIX para o século XX, porque é um novo estágio qualitativo de um processo que, de fato, se inicia no século XVI marcado por duas questões fundamentais. Uma delas é



o início de um novo raciocínio científico, e a reivindicação de que a ciência seja incorporada à vida cotidiana. Como nós sabemos a partir da história da arquitetura, essa reivindicação atinge o próprio âmbito das artes - a reivindicação da ciência como um elemento integrante da produção artística. Para ficar no exemplo mais banal: a incorporação da perspectiva como mecanismo racional e científico de representação. Ou, para dar outro exemplo, convencional até, a história da arquitetura: a utilização do cálculo na concepção da famosa cúpula de Santa Maria Del Fiore.

A segunda questão fundamental que marca a ideia de Moderno, desde a sua origem, no século XVI, é a ampliação geográfica do mundo. Ela supõe o início daquilo que, muito mais tarde, se vai chamar de globalização, com enorme impacto sobre a vida cotidiana. Poderíamos, por exemplo, tentar imaginar o que os europeus comiam na época da descoberta da América. A partir disso tem-se um processo de diversificação, inclusive nesse nível da alimentação, e também as suas contrapartidas: o conhecimento passa a viajar, os alimentos passam a viajar, as doenças passam a viajar, e todo o problema das populações autóctones da América, por exemplo, é extremamente marcado por tudo isso. Nesse duplo sentido, de uma ampliação da escala geográfica conhecida e da incorporação da ciência como elemento constitutivo de todas as esferas da vida social, aí incluídas as esferas artística e arquitetônica, o que exatamente acontece? Qual é o salto de qualidade, qual é a diferença que se coloca, a meu juízo, nesse momento particular que é a virada do século XIX para o século XX?

Em primeiro lugar, há a incorporação de um processo que vem desde o século XIX - a chamada Revolução Industrial -, a incorporação do conhecimento científico como um elemento transformador, numa escala até então inédita, à vida cotidiana. Se, até então, podia-se ainda pensar no velho esquema marxista de infraestrutura e superestrutura, no qual a ciência seria parte da superestrutura, no século XIX ele se inverte. A ciência passa a ser a infraestrutura. O conhecimento da eletricidade e o conhecimento na química, por exemplo, passam a ser elementos centrais e motrizes de um conjunto de transformações que tem um impacto brutal na vida cotidiana. É muito interessante perceber, nesse momento em particular, a passagem da cidade industrial, para uma outra coisa, mais difícil de definir, que é a cidade moderna, a grande cidade, ou a metrópole. Não se trata precisamente da cidade industrial clássica da descrição de Friedrich Engels. Nessa passagem, há um duplo movimento que, de um lado, vem pela emergência de novas disciplinas, novos conhecimentos científicos, a emergência da história ao longo do século XIX, mas sobretudo da sociologia, ou das sociologias, no final do século XIX e começo do século XX. Em particular, a emergência de algo que começa a se constituir como a sociologia urbana, a emergência da necessidade de se aplicar o conhecimento científico para a compreensão do modo de funcionamento da sociedade, e a percepção, cada vez mais forte e evidente, de que as novas formas de vida dessa nova sociedade são essencialmente formas de vida urbanas.

Essa passagem é decisiva. Quantitativamente, ela só se expressará mais adiante, talvez na metade do século XX, no momento em que a população do planeta como um todo passa a ser majoritariamente urbana. No entanto, os primeiros sintomas desse processo já são perceptíveis na virada do século XIX para o século XX. Por outro lado, há um movimento em paralelo a esse que vem por outra disciplina, também então recentemente criada, que é a história da arte. A história da arte tende a mostrar um processo pelo qual as manifestações artísticas caminham, com uma certa inexorabilidade, para uma novidade fundamental, pelo menos na história recente de uns mil anos anteriores, que é a emergência da abstração.

Tem-se, então, dois movimentos que partem de lados diferentes para chegar a uma conclusão comum: a de que esse novo tipo de sociedade, cujo *locus* é um novo tipo

de cidade, que não é nem a cidade tradicional, nem a cidade industrial, mas uma cidade moderna que, para alguns será a metrópole e, para outros é a *Gross Stadt*, a grande cidade, metropolitana ou não, tem como atributo fundamental a ideia de abstração. Abstração em diferentes níveis. Abstração compreendida como um processo de desnaturalização. Há, claro, muito autores trabalhando esse processo, mas é possível identificar principalmente dois deles. Wilhelm Worringer, pelo lado da história da arte, aponta uma trajetória da produção artística, da vontade de arte que vai da proximidade à natureza a um processo de abstração, e, de outro lado, Georg Simmel, sobretudo no ensaio "A metrópole e a vida mental", entendendo esse processo como o de uma vida cada vez mais desnaturalizada. Em que sentido? Desnaturalizada, tanto no âmbito do espaço, quanto no âmbito do tempo. Segundo a leitura proposta pela sociologia ou pela economia política, a desnaturalização do espaço e do tempo é um processo de alteração das condições da vida cotidiana, consequência imediata da característica fundamental da sociedade moderna, que é a monetarização.

A monetarização, o dinheiro como suporte fundamental das relações sociais, carrega consigo, nessa leitura, um processo de abstração das qualidades. Isso é identificado tanto nos estudos sociológicos quanto em várias manifestações culturais. Na literatura, isso aparece com muita força, por exemplo, no livro de Robert Musil, retratando a Viena do começo do século XX, cujo título sintomático é "O homem sem qualidades". Isso quer dizer que o indivíduo deixa de ter qualidades, no sentido daquilo que é inerente à sua pessoa, à sua origem familiar, à sua religião, às suas convicções, e passa a simplesmente ocupar posições. Uma posição na qual desaparecem os elementos fundamentais que qualificariam seu papel nas comunidades em que ele vivia até então. Ou seja, não importa mais a sua origem familiar, a sua convicção religiosa, mas importa a sua posição na sociedade, e ela é definida por aquele elemento, abstrato por definição, que é o dinheiro.

O ensaio "A metrópole e a vida mental" chama a atenção para o fato de que a característica fundamental desse novo *locus* social - a cidade moderna, que não é mais, eu insisto, a cidade industrial - é, por um lado, a abstração, por outro lado, uma contradição central entre a afirmação de uma autonomia do sujeito, do indivíduo, como nunca se havia tido na história, e, ainda, a ideia do livre arbítrio, a ideia de que você é absolutamente senhor da sua vida, de que você se casa com quem você quiser e não com quem a sua família ou os determinantes sociais estabelecerem. Esse é o momento da afirmação plena da subjetividade moderna, da afirmação do indivíduo, que vem da tradição ilustrada. Mas é também quando se percebe que esta é uma contradição insolúvel e central, com uma interdependência entre os indivíduos, como também nunca se havia tido na história. Nunca o indivíduo havia sido tão dependente das outras pessoas para prover sua própria vida material e mental. Ele não é mais capaz de produzir seu próprio alimento, nem o seu vestuário, e assim sucessivamente.

Uma característica fundamental dessa contradição é a abstração das relações sociais, em especial das relações de tempo. Não existe mais o tempo natural. Existe o relógio. Ele marca um tempo tão arbitrário e convencional que um governo pode decidir que, a partir de agora, a população deve atrasar seus relógios porque é uma hora a menos. É sintomático que, em algumas das obras de arquitetura mais emblemáticas desse momento, por exemplo a Fábrica Fagus, o destaque é o relógio. O relógio passa a ser um elemento central porque é ele que regula a vida das pessoas. O tempo delas está desnaturalizado. Elas já não se levantam para trabalhar quando o sol nasce, nem voltam do trabalho quando o sol se põe. Faça chuva, faça sol, seja inverno ou verão, há uma determinação abstrata. São sete horas? Depende. Se o governo decidir assim, não são sete, são oito. Em um mapa mundi com a definição dos fusos horários, essa questão está claramente marcada. Desnaturalização do espaço

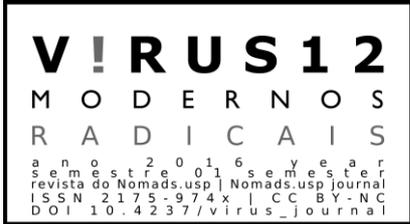


também, porque não há mais condições de se movimentar na grande cidade a partir de referências naturais. Não se vai mais até a padaria do seu Joaquim, de lá vira-se à direita, caminha-se até a farmácia do seu Estevão e, assim, chega-se aonde se queria ir. Para se movimentar no espaço urbano também passa a ser necessário um conjunto de regras absolutamente convencionais, portanto, desnaturalizadas. Vai-se à rua que tem um nome "X", nem é preciso saber qual a origem daquele nome, procura-se o número tal e sobe-se ao apartamento número tal. Hoje, obedece-se ao GPS.

Mas que outros atributos tem esse novo *locus*, esse *locus* chamado - talvez na falta de melhor expressão - de cidade moderna? Além da abstração, da contradição entre a afirmação da subjetividade e da individualidade absoluta, e da cada vez maior interdependência entre as pessoas, ele é marcado por uma hipertrofia dos estímulos sensoriais. De fato, essa nova cidade, que não é mais a cidade industrial, é extremamente barulhenta, extremamente malcheirosa, e marcada por uma quantidade de estímulos visuais que literalmente fritariam nosso cérebro se tivéssemos que atentar a todos eles. Ou seja, ela é uma cidade de pessoas cada vez mais surdas, que reduzem a sua sensibilidade olfativa e visual por mecanismos de defesa fisiológica: quando se é exposto a um alto nível de ruído durante um tempo grande, o ouvido, fisiologicamente falando, tem mecanismos que reduzem a sensibilidade para preservar o próprio corpo.

Isso coloca um dilema, e aqui chegamos aos modernos radicais, pelo menos pensando no âmbito da produção artística, da arquitetura ao urbanismo, da pintura, da poesia, da música. Esse dilema é o seguinte: ainda existe possibilidade de fazer arte neste novo *locus*? Ainda há sentido em compor, se um músico, um compositor, um maestro, tem que se dirigir a uma plateia cada vez mais surda? Que sentido ainda há em pintar, esculpir ou fazer arquitetura, se as pessoas, por uma questão de autodefesa fisiológica, bloqueiam a sua capacidade de visão? Que sentido há em fazer arquitetura, se as pessoas usufruem dessa cidade e vivem nela em um modo de proteção que acabou ficando conhecido como 'percepção distraída'? Tem-se, então, uma situação onde se coloca, talvez pela primeira vez desde o Renascimento, uma aparente impossibilidade radical de se realizar qualquer atividade artística. Compor para surdos, pintar para cegos que se "auto-cegam", fazer arquitetura em um universo onde a percepção é distraída: por definição, as pessoas não olham por onde estão passando.

Isso coloca um novo ponto de vista. Quando falamos em modernos radicais, ou em movimento moderno, ou em arquitetura e urbanismo modernos, deveríamos deixar de pensá-los como estilo, ou como um conjunto de respostas dadas a uma situação. Porque os limites das expressões "movimento moderno", "modernismo", "arte e arquitetura modernas" são muito claros e é preciso, portanto, considerar a diversidade de suas manifestações internas. O que me permite chamar de "movimento" manifestações tão distintas entre si como o suprematismo, o futurismo, o expressionismo e o surrealismo? Por que eu posso chamar tudo isso de Moderno? Como eu posso colocá-las todas em uma mesma gaveta conceitual? A minha hipótese é de que o que há em comum entre estas manifestações - e aí a gente chegaria à ideia dos modernos radicais - não são as respostas, mas o fato de estarem enfrentando as mesmas perguntas. Basicamente: é possível ainda fazer arte neste novo mundo? E outras perguntas que decorrem imediatamente desta: se eu quiser afirmar que é possível, se eu estiver disposto a perseguir essa possibilidade, então como é essa arte? Ela certamente não poderá ser mais a arte dos séculos anteriores. Um músico como Stravinsky não pode se colocar na mesma situação que um Mozart, um Beethoven, um Mahler se colocavam. Por quê? Porque há ainda outro aspecto radical, nesse processo todo, que é a emergência de um personagem completamente novo e desconhecido até então na história: a multidão.

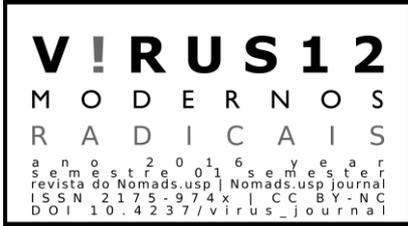


A multidão é o fato sociológico que demarca a ruptura desse momento da virada do século XIX para o século XX em relação aos momentos anteriores. A multidão não é plebe, nem massa. A multidão é a melhor expressão da contradição essencial do indivíduo que afirma a sua autonomia e é, ao mesmo tempo, totalmente interdependente. A multidão é onde o indivíduo está absolutamente solitário. Ela é o espaço da solidão. Mas a multidão é, ao mesmo tempo, personagem e destinatário da produção artística desse momento. A multidão se configura também como público. Até então, os artistas não tinham exatamente um público. Quando compunha uma das suas peças, Mozart sabia que ela seria apresentada pela primeira vez no salão do Bispo Tal. Ele até conhecia as quarenta pessoas que estariam lá, e sabia do que a Condessa Fulana de Tal gostava ou não gostava. O músico tinha, portanto, uma relação direta com a sua audiência. A emergência desse novo personagem que é a multidão, e que, no âmbito das artes, se expressa como público, também introduz um brutal diferencial na produção artística. Ele, o artista, não sabe quais são as pessoas a quem ele destina sua produção. Ele não sabe quem vai comprar um disco, quem vai comprar um livro, ou quem vai afixar na sua parede um cartaz.

Temos então uma situação que exige radicalidade. Radicalidade de, primeiro, se perguntar se a arte ainda é possível. Segundo, de se afirmar que sim, ela é ainda possível. E, nesse caso, ter que responder à pergunta: como ela será? Como deve ser essa arte que precisa dar conta de que as pessoas estão cada vez mais cegas, surdas, de que elas são uma massa indiferenciada, de que elas não são mais pessoas, mas multidão ou público? Como dirigir-se a elas? O que precisa mudar na produção de arte, ou o que precisa passar a ser compreendido como arte para que eu possa afirmar que a arte ainda é possível, que ela ainda tem espaço nesse novo mundo, nessa nova sociedade? Daí uma primeira consequência, da qual se ouve falar com muita frequência, e passa despercebida, que é a ideia de que a arte moderna é auto-reflexiva. E auto-reflexiva quer dizer o que? Quer dizer que ela tem de se perguntar como ela opera, com o objetivo de responder à nova condição que está dada, essa da multidão, do público, ou em outras palavras, a ideia da universalidade.

É uma pretensão, e pretensão aí tem os dois sentidos necessários dessa modernidade radical: é a perspectiva de se falar para todo o planeta. Nesse processo que se inicia lá no século XVI, também a passagem do século XIX para o século XX constitui um marco fundamental pois é quando o modo de produção capitalista, que passou pelos estágios mercantil, industrial, etc., chega ao momento que alguns chamam de imperialismo, cuja grande questão é que, pela primeira vez na história da humanidade, ele abrange o planeta inteiro. É a primeira vez, em cem mil anos de existência do homem, em que se tem um modo de produção que organiza as regiões mais distantes e díspares do planeta. Isso coloca um problema adicional. A ideia de universalidade era, até então, mera abstração, mera construção espiritual: 'Penso que todos os homens nascem iguais e, portanto, são dotados de um atributo comum a todos que é a razão'. *Okay*, é isso o que a ilustração nos diz. Contudo, além desse substrato comum - a razão -, havia agora um outro elemento fundamental: todos os homens do planeta estão incorporados em um mesmo processo produtivo, ainda que de maneira diferenciada, desigual e combinada. O seringueiro no Acre está participando de um processo que tem a ver com a indústria automobilística, com o petróleo, com a siderurgia. Portanto, a universalidade deixa de ser um conceito abstrato e passa a se colocar como um desafio concreto.

Para a arte, esse é um dos grandes problemas desse momento. Como falar da mesma forma para pessoas dispersas em países distintos, com histórias distintas, culturas distintas, que falam línguas distintas, imersas em tradições culturais distintas? É também por aí que chega, a meu juízo, o tema da abstração. Busca-se perceber o quê, nas diferentes linguagens artísticas, poderia ser a manifestação essencial capaz de ser compreendida por qualquer ser humano, em qualquer lugar do planeta,



independentemente da sua cultura, da sua formação literária, pictórica, etc.. O tema da abstração surge como uma resposta possível a isso. Ele não surge por devaneio dos artistas. Existe um esforço - voltando ao início da conversa -, de se trazer o raciocínio, a precisão e a lógica da produção científica e tecnológica, nesse caso da indústria, para dentro dos procedimentos artísticos. Não se trata apenas e tão somente de incorporar a ciência aos procedimentos artísticos. Isso também ocorre, e o exemplo mais direto é o desenvolvimento da psicologia gestáltica, que trata da tendência de configurarmos uma forma completa a partir da simples apresentação de alguns de seus detalhes. Ela é a tentativa de se estabelecer ou de se verificar, na percepção, a existência de certos procedimentos diretamente fisiológicos que não dependem da formação cultural.

Há uma aposta, nesse caso, no fato de que esse é um instrumento científico que permite atingir essa universalidade potencial da comunicação artística. Por outro lado, como eu disse, nesse processo ao longo do século XIX, a ciência deixou de ser superestrutura e passou a ser infraestrutura. Isso significa que a ciência é cada vez mais tecnologia, sendo cada vez mais incorporada à forma industrial de produção. A indústria aparece, portanto - e, no âmbito da arquitetura, é assim para Le Corbusier, para Walter Gropius, para Mies van der Rohe -, ao mesmo tempo como um problema e uma possibilidade de solução. Porque se eu quero me dirigir à multidão e se eu quero realizar uma obra que tenha validade universal, eu preciso que essa obra atinja fisicamente a multidão. Daí o tema da reprodutibilidade técnica, daí o tema da serialização e da possibilidade de industrialização.

Diante desse quadro mais amplo de determinações, a radicalidade desses Modernos da virada do século XIX para o século XX está, digamos, na coragem com que eles enfrentaram essas perguntas: é possível ainda fazer arte nesse mundo? E, se é possível, como é essa arte? Como ela leva em consideração tanto o fato de que o seu público é distinto, que os indivíduos têm a sua capacidade e a sua sensibilidade diminuída, quanto à necessidade de buscar formas de comunicação, buscar linguagens capazes de superar as formações corporais específicas? Como se comunica uma mensagem visual para um setor da humanidade que não passou pela experiência do treino da perspectiva? Ou seja, que não entendeu a representação perspectivica como natural? A primeira coisa - e a *gestalt* ajuda isso - é mostrar que ela não é natural, ela é construída. Um indígena de Bornéu, quando vê a representação que nós tradicionalmente fazemos de um cubo, não vê o cubo. Então como é que eles vêem?

Isso ajuda a entender, por exemplo no âmbito pictórico, o interesse desses modernos radicais por formas não-ocidentais de representação. No caso concreto do cubismo e do surrealismo, passando por, praticamente, todos os movimentos pictóricos, há um enorme interesse pela mal-chamada arte africana, ou arte primitiva. Nada nos autoriza a dizer que aquelas máscaras, ou cetros, ou tronos, fossem, para os africanos, ameríndios ou asiáticos, arte no sentido que o ocidente atribui à palavra: algo à parte da vida cotidiana, que demanda uma atitude de fruição diferente das atitudes cotidianas, que tem uma certa sacralidade. Por que esse interesse de um Picasso e do cubismo em geral, ou do surrealismo, por esses objetos? Porque se vê ali um outro sistema de representação e de expressão que não passa pela visão eurocêntrica da perspectiva como forma culturalmente naturalizada de representação.

Por que o interesse dos músicos empenhados nesse processo de renovação radical, de repensar a sua disciplina a partir das chamadas manifestações populares? Stravinsky, visitando Cuba, relata que ele ia pelas ruas freneticamente fazendo notações musicais dos ritmos que ele ouve e, em certo momento, ele escreve em



seu diário de viagem: "Chegou uma hora em que eu desisti. Porque era complexo demais, era sofisticado demais para incorporar."

Falar em modernidade ou em modernos radicais é falar no enfrentamento necessário de algumas perguntas fundamentais, mas é também reconhecer que, pictoricamente, arquitetonicamente, musicalmente, as respostas têm uma enorme diversidade. Pode-se, no entanto, identificar algumas estratégias em comum fundamentais. Uma delas é a chamada estratégia do choque. Se a condição desnaturalizada da vida do homem na cidade moderna é a desatenção, é o percurso distraído, então a primeira coisa a fazer é chamar a sua atenção. Isso significa necessariamente dar-lhe um choque. No lançamento da Sagração da Primavera, na Ópera de Paris, para um público que estava acostumado com a música tradicional, esse choque está no início da peça musical: uma forte percussão rítmica que só pode ser percebida por aquele público como puro barbarismo. Onde já se viu, na Ópera de Paris, diante do público parisiense, entrar um tímpano brutal que parece vir da África ou de Cuba, ou dos distantes mujiques soviéticos? A estratégia do choque é um "presta atenção!", é um "por favor, me ouça!".

**Marcelo Tramontano:** Seria possível identificarmos isso também na arquitetura?

**Carlos Martins:** Na arquitetura, a estratégia de choque passa por várias dimensões. A supressão do ornamento é uma delas. A minha leitura dessa questão da supressão do ornamento é menos do mundo da ética, que afirma que o ornamento é excesso. Eu não acho que se trate de uma escolha purista. Vejo nela pelo menos uma dimensão essencial, que é a estratégia de choque. As pessoas estavam tão acostumadas a ver índices ornamentais indicando que um espaço era nobre, indicando eventualmente a sua função - 'se esse edifício tem colunas dóricas, aqui deve ser um tribunal' -, e de repente elas vêem algo que não conseguem decodificar imediatamente, que as obriga a parar e... olhar. O choque é, assim, uma estratégia fundamental. Esse momento em que toda a produção artística está sendo obrigada a se redefinir é marcado, no caso da arquitetura, por um movimento que propõe socialmente a redefinição do seu estatuto. Além de se perguntar quem é o seu público, como operar, etc., ela se propõe a ser uma outra coisa que ela não era até então. E um dos componentes dessa outra coisa, desse novo estatuto, é o reivindicar-se como um saber sobre a cidade. De maneira central e radical.

A reivindicação, pela arquitetura, da condição de um saber sobre a cidade tem uma história. É a história do embate, ao longo do século XIX, com os médicos, os advogados, os engenheiros sanitaristas, que coloca uma questão de redefinição de mercado profissional. Mas, para além disso, essa reivindicação propõe a incorporação da racionalidade e da precisão do mundo industrial como uma condição de atualização da ação da arquitetura para atingir esse novo público, que é a multidão. Reivindica-se, ainda, que caiba ao arquiteto um olhar sobre a organização da vida social, que se traduz não apenas na forma mas na discussão e na definição do programa da arquitetura. Talvez esse seja um dos aspectos a que menos se dá atenção quando se fala sobre a arquitetura desse período. Na documentação dos primeiros CIAM [os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna], é possível perceber que esse é praticamente o primeiro momento em que os arquitetos se vêem na obrigatoriedade de também raciocinar como sociólogos. Constrói-se, então, um conjunto de perguntas imprescindíveis para a arquitetura que nunca o foram antes, sobre o novo papel da mulher no processo de transformação social, sobre como se reorganiza o trabalho doméstico. Não é à toa que o tema da cozinha passa a ser central. Claro que a questão da habitação, na nova escala colocada pela grande cidade, é decisiva. Mas aí o interessante é que a arquitetura pelo menos tenta afirmar que não se pode separar o olhar sobre a organização interna da casa do olhar sobre a organização do conjunto da cidade.



**Marcelo Tramontano:** Essa multidão, que surge na virada do século XIX para o século XX como protagonista na vida social e no meio urbano, será objeto, ao longo de todo o século, de diversos desenvolvimentos, como, por exemplo, as comunicações em massa. Penso, em especial, em uma série de acontecimentos pós-Segunda Guerra Mundial que marcaram os anos 1960, como a formulação de várias teorias que buscavam lidar com a complexidade colocada pela ampliação do alcance e da variedade dos meios de se transmitir informação socialmente. Se, por um lado, esses meios nunca foram politicamente neutros, por outro lado ajudaram a sociedade a enxergar-se como tal. Também daí provavelmente derivam concepções que temos hoje de cidade, entre elas a de que a participação ativa dessa multidão nas decisões sobre a vida urbana é desejável. Penso aqui nos discursos que têm validado as chamadas manifestações cidadãs, a ideia de cidades criativas, entre outros. A partir da sua fala, me pergunto como poderíamos relacionar aquele protagonismo da multidão na cidade do começo do século XX com essa participação ativa hoje encorajada. Que processos históricos, iniciados lá atrás, atravessaram o século XX, configurando, cem anos depois, uma situação na qual deseja-se, talvez, que até o papel de planejador da cidade seja compartilhado com a multidão? Eu gostaria de ouvir você sobre isso.

**Carlos Martins:** Há duas questões aí que são distintas e importantes. A primeira é que esses modernos radicais estavam pensando a sua relação com a multidão e com a cidade na ausência ainda histórica de algo que passa a ser decisivo na metade do século, que são os meios de comunicação de massa, ou, mais precisamente, a ideia de indústria cultural. Isso não estava colocado no início do século. Nas primeiras duas décadas do século XX, os meios de comunicação de massa eram o cinema, o rádio e a imprensa. Não havia televisão, e, obviamente, não havia nada nem remotamente parecido com a Internet e as novas tecnologias de comunicação e informação. Isso é importante porque, na relação entre o produtor cultural e a multidão, se introduz, em meados do século XX, um outro elemento que a redefine radicalmente, que é a indústria cultural. Com uma série de impactos inclusive sobre a dimensão valorativa.

Em 1991, no segundo centenário da morte de Mozart, percebeu-se que havia se tornado muito difícil saber se ainda deveríamos chamar a sua música de "erudita", ao menos no sentido de oposição a "popular". Mozart está absolutamente incorporado pela indústria cultural, e ela introduz uma indiferenciação de valor que é muito complicada do ponto de vista da modernidade radical. Certos aspectos que, para os modernos radicais, eram um problema enfrentar são alçados e valorados positivamente. Estou pensando na questão dos situacionistas. A ideia de deambulação, que, em última instância, é a ideia da percepção distraída - que para a modernidade radical é um problema -, passa a ser transformada em um valor e em uma outra forma possível de apreensão, compreensão e apropriação do espaço urbano, por exemplo.

A introdução dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural faz com que a própria ideia de multidão passe por uma transformação em termos sociais. Do ponto de vista mais específico da arquitetura e de sua tentativa de se afirmar como agente planejador, parece-me bastante pertinente e produtiva a leitura feita por [Manfredo] Tafuri. No caso específico das vanguardas, essa leitura é, para mim, muito estimulante. Tafuri diz que não faz o menor sentido pensar que arquitetura moderna ou o movimento moderno entraram em crise nos anos 1950 ou 1960. Ele diz que a crise efetiva da arquitetura e do urbanismo modernos ocorre em 1929. Por que? Toda essa construção de um novo estatuto da arquitetura que se reivindica como um saber sobre a cidade, como saber técnico-científico rigoroso, constituiria, em última instância, o que ele chama de "a utopia do plano": a ideia de que, a partir do conhecimento técnico rigoroso, seja possível controlar o desenvolvimento da cidade. Controlar o desenvolvimento da cidade é, obviamente, controlar o



desenvolvimento das forças produtivas. Ele diz que isso entra definitivamente em crise a partir de 1929 porque no mundo ocidental temos o planejamento keynesiano e, no mundo comunista, a adoção dos planos quinquenais. E aí, diz Tafuri, nesse momento a arquitetura passa da sua intenção - ou pretensão, ou utopia - de ser agente do plano para ser um dos objetos do plano. É o planejamento econômico que vai determinar o processo de expansão das cidades e sua organização interna. Então temos aí dois momentos e duas questões importantes para pensar a questão que você coloca.

**Marcelo Tramontano:** Apesar da maneira radical com que afrontaram essas questões complexas que lhes estavam sendo colocadas, do que, na sua opinião, os modernos radicais do início do século XX não conseguiram dar conta?

**Carlos Martins:** Eles não deram conta da emergência de um processo de comunicação radicalmente novo, da forma pela qual o processo produtivo capitalista absorveu e instrumentalizou aquilo que, em um primeiro momento, era reação a ele. A racionalidade da arte e da arquitetura eram uma reação à irracionalidade do sistema capitalista. E o sistema capitalista absorveu, engoliu, deglutiou, fagocitou antropofagicamente essa capacidade de reação pela via da indústria cultural. Segundo uma perspectiva tafuriana, o tapete foi puxado lá atrás. Não é mais nem o arquiteto, nem esse coordenador de uma equipe multidisciplinar, que simplesmente se apoia em um Estado concebido como interessado no bem comum, que vai ser o principal promotor ou organizador do processo de planejamento. Ele passa a ser um paciente, um elemento particular desse processo.

Dito isso, por que continuarmos, cem anos depois, debruçados sobre esse momento? Eu diria que não apenas porque é importante aprender a capacidade que a produção artística teve, naquele momento, de se enfrentar com um mundo, uma sociedade, uma cidade radicalmente novos. Vamos lembrar o peso simbólico e material da Primeira Guerra Mundial, incisivo nesse caso. Ao lermos textos de finais dos anos 1910 e começo dos anos 1920, é impressionante como é forte a ideia de que a Primeira Guerra Mundial "matou" o velho mundo: 'acabou!, o mundo não é mais nada assim, os valores não são mais os mesmos, a organização não é mais a mesma'. Ela mata materialmente também a expressão desse mundo - as cidades -, embora em uma escala menor do que a Segunda Guerra Mundial. Mas, simbolicamente, esse processo de destruição do mundo e, portanto, a ideia de que existe um mundo novo são marcas fundamentais de toda essa geração. O mundo novo tem as mais diversas manifestações ideológicas. O mundo novo é tanto a utopia comunista, para alguns, como é, no limite, a utopia de uma racionalidade técnico-construtiva que evite a revolução, para Le Corbusier. Para ele, é preciso construir para evitar a revolução; para Hannes Meyer, é preciso construir para levar adiante a revolução. De qualquer maneira, a ideia de mundo novo é uma ideia central à qual todos eles têm que responder.

Talvez seja esse um dos elementos que nos colocam a necessidade de voltar a olhar para esse momento. Sobretudo pela atual emergência das novas tecnologias de informação e comunicação, pelo processo de financeirização que mal e mal nós chamamos de globalização. Eu diria que a arte e a arquitetura estão sendo novamente chamadas ao desafio de repensar o seu estatuto. As perguntas 'o que é arquitetura?', 'o que é pintura?', 'o que é música?' voltam a estar colocadas hoje. O que são os processos de arquitetura face ao mundo das realidades virtuais? Devemos negá-los? Incorporá-los? Como é que se trabalha com isso? O que é arquitetura nesse novo momento de universalização e financeirização? O que é arquitetura e o que é cidade? O que é paisagem? O que são ilhas em formato de coqueiro construídas em Dubai? Isso é o quê? Isso é arquitetura? Isso é paisagem? Isso é geografia? Onde estamos?



No seu livro "S, M, L, XL", Rem Koolhaas faz uma reflexão sobre as escalas que me parece interessante. Ele diz que uma das dificuldades de se pensar arquitetura hoje é que nós não sabemos mais o que ela é, porque, na prática, ela é um monte de coisas que vão do *design* de interiores ao *design* em termos mais gerais, até o urbanismo. Como é possível que uma única disciplina dê conta de tudo isso? E ele diz que talvez seja o momento de abandonar o acessório e o *mimimi* e se concentrar naquilo que é o fundamental, o decisivo, o estratégico. Para ele, é a grande escala. Para ele, é voltar a reivindicar a arquitetura como um saber sobre a cidade. Eu diria que essa é uma questão que está colocada para a arquitetura, hoje, no planeta. Ela está chamada a repensar qual o seu objeto, porque não parece razoável que uma disciplina ainda se reivindique como corpo de conhecimento disciplinar que vai do desenho da colher ao planejamento da região metropolitana. A ideia de um método e de um apoio na visão técnica que dê conta de todos os problemas de formalização, ou seja, de dar forma desde a colher à região metropolitana, obviamente, não resiste mais.

Mas se não é mais isso, então o que é? O que justifica que a nossa regulamentação profissional diga que nós somos responsáveis desde o *design* de interiores até o planejamento urbano? É possível isso? Faz sentido? Koolhaas acha que não. Paulo Mendes da Rocha também acha que não. Esses personagens, com trajetórias tão distintas, têm uma coisa em comum: eles partem de uma visão moderna. Com trajetórias muito distintas, mas bebendo na fonte da radicalidade moderna, eles chegam a conclusões muito próximas. Koolhaas diz que é preciso se concentrar naquilo que é estratégico, a grande escala, e Paulo Mendes da Rocha diz que o homem não habita a casa porque a casa é só um equipamento: o homem habita a cidade. Essa ideia de que o homem habita a cidade remete à questão que você coloca porque significa o dilema da recuperação da valorização do espaço público. Espaço público em uma sociedade onde as dimensões pública e privada estão cada vez mais indiferenciadas. Quais são as estratégias possíveis de valorização do espaço público, o espaço concebido como a nossa esfera precípua de atuação? Como dar forma a algo que, do ponto de vista do substrato social, é cada vez mais informe, ou, pelo menos, cada vez mais difícil de delimitar?

Nas obras do Paulo [Mendes da Rocha] e, em termos gerais, da arquitetura paulista - e falar em arquitetura paulista é já falar de um momento em que a reflexão poética da arquitetura tenta dar conta dessas mudanças e dessa nova situação - chama a atenção a maneira como eles trabalham de forma a tensionar a ideia de um limite claro entre espaço público e espaço privado. Nas casas do Paulo, o asfalto vai até o primeiro degrau de acesso à casa. Qual é o limite? Onde termina a casa e começa a cidade? Se eu não sei qual é o limite entre o público e o privado, como eu posso valorizar o espaço público? Onde é o espaço público, onde ele termina? De qualquer maneira, essas questões só podem ser pensadas a partir da hipótese de que talvez estejamos colocados face à necessidade de uma redefinição do estatuto da arquitetura.

**Marcelo Tramontano:** Eu gostaria de acrescentar um pouco de lenha nessa fogueira para pensarmos o que poderia ser a concepção de modernidade hoje, à luz do gene que situamos no começo do século XX e também de seus desenvolvimentos ao longo do século. Por um lado, você falou da alteração dos conceitos de tempo e de espaço, das maneiras como eles eram entendidos então, e que foram se modificando ao longo do século, inclusive em função das guerras. Outra questão que você colocou agora é a da relação entre o público e o privado, cujas fronteiras foram ficando menos claras. A informatização vai, a partir das décadas de 1960 e 1970, agir com mais força justamente nesses dois pares conceituais - tempo e espaço, público e privado - no que tange à vida na cidade, às preocupações da arquitetura e também das artes, do cinema, da literatura. Como repensar a modernidade hoje, dentro desse contexto

informatizado, com todas essas questões colocadas, considerando as espacialidades híbridas possibilitadas pelos meios digitais?

**Carlos Martins:** Difícil dizer. Talvez seja menos difícil começar por dizer como não fazer mais, ou quais são os limites dessa produção de cem anos atrás. O quê, das poéticas, da definição e afirmação de um novo estatuto perdeu-se, não tem mais condição de validade. Isso, obviamente, não significa aderir à ideia de uma pós-modernidade. Mas que alterações qualitativas substanciais se dão na modernidade para que essa modernidade radical do início do século XX tenha perdido alguns dos seus suportes? Acho que uma delas é a questão da visualidade. Explico.

Se a aposta na abstração é uma aposta central, a ideia de uma arquitetura que se comunica universalmente pela abstração entra em crise no início dos anos 1940. É quando se percebe, para desespero absoluto dos modernos radicais, que a tal da multidão não gosta daquilo. Que ela é incapaz de compreender aquilo. A tal da multidão gosta da arquitetura clássica, que ela consegue decodificar. O primeiro alerta sobre essa dificuldade é o famoso texto comum do [Fernand] Léger, do [Siegfried] Giedion e do [Josep Lluís] Sert, "Nove pontos sobre a monumentalidade", que reivindica a inversão radical de um pressuposto básico da arquitetura moderna, da arquitetura do movimento moderno. Até então, a ideia corrente é aquela que o [Lewis] Mumford sintetiza dizendo que se alguma coisa é monumental não é moderno, e se alguma coisa é moderna não é monumental. A primeira cunha que Sert, Giedion e Léger colocam é dizer que, sem pensar uma nova monumentalidade, não tradicional, moderna, o desafio e o objetivo fundamental de falar com a multidão estão perdidos *a priori*. Era preciso, portanto, agregar à ideia da construção da cidade uma quinta função. Não mais apenas habitar, circular, trabalhar e usufruir o lazer, mas também construir os suportes de uma sociabilidade urbana. Se a arquitetura não conseguisse, diziam eles, se apresentar como uma disciplina e produzir objetos e obras capazes de promover um sentimento de identificação, de pertencimento, ela estaria falida no seu projeto histórico. É daí que surge a ideia de centro cívico. Além de ser ótima e funcional para habitar, trabalhar, circular e lazer, a cidade precisa ter espaços remetendo diretamente ao espaço público, cuja função seja estimular a ideia de pertencimento. Seus habitantes precisam sentir-se identificados com essa cidade, essa praça, esse edifício, esse monumento.

Além disso, embora o tema da abstração estivesse colocado, há uma certa figuratividade na arquitetura moderna radical. E essa figuratividade não é mais a figuratividade tradicional das ordens, dos ornatos, etc., mas do mundo mecânico. A cidade do [Antonio] Sant'Elia, dos projetos construtivos, do [Le] Corbusier, do Mies [Van Der Rohe] no limite, não é naturalística, mas há uma figuratividade. Ela parte da base que está redefinindo a vida social e essa base é a indústria, ainda na sua manifestação mecânica. O que fazem o construtivismo, o futurismo, o próprio Le Corbusier e o Mies é trazer para a arquitetura essa figuratividade. A arquitetura, se pudermos dizer assim, com os devidos limites, representa um mundo mecânico entendido como aquilo que está transformando e configurando a sociedade.

Qual o problema na passagem para nós, hoje, a partir da metade do século XX e cada vez mais fortemente? Essa ideia me foi apresentada por Sophia Telles. O problema é que a base tecnológica que está reorganizando a nossa vida social é invisível, é eletrônica, é da escala do nano. Como eu consigo figurativizar um mundo eletrônico? Eu posso realizar um procedimento analógico, desenhar circuitos, mas o circuito é só o suporte material de um processo que é, na verdade, invisível. Como tornar visível, como assumir como padrão de visibilidade aquilo que é invisível? Esse é um problema constitutivo da disciplina. Como ela faz isso? Acho que, em parte, é essa impossibilidade que abre espaço para coisas do tipo Pós-Modernismo dos anos 1980, pensando não em um pós-modernismo europeu, pela via do [Aldo] Rossi, mas



em um pós-modernismo mais figurativo, na via do [Robert] Venturi. Um pós-modernismo que se pergunta: diante da impossibilidade de continuar figurativando um mundo mecânico, e diante da impossibilidade de figurativar o mundo da tecnologia digital, que é por definição invisível, como assumir isso como base para o mundo material? Não é gratuito que estejamos falando de um conjunto de fenômenos ou propostas de cem anos atrás, e que não estejamos mais falando de um conjunto de propostas de vinte anos atrás, que desapareceu do cenário. Quem ainda se lembra de Leon Krier? E não se trata só do pós-modernismo mas também do chamado desconstrutivismo. Ele também é um retorno ao ofício, à profissão, porque também se ocupa de recuperar os procedimentos geométricos. Ou seja, a arquitetura está tendo uma enorme dificuldade de se relacionar com o mundo exterior a ela.

Eu diria que essa é uma razão para se olhar para esse processo de cem anos atrás. Obviamente, não para repetir as mesmas respostas, mas para entender como um conjunto de alterações na vida social e no âmbito tecnológico obrigaram a arquitetura a repensar seu estatuto. A sociologia do trabalho estabelece uma distinção, que talvez seja útil para esse caso, entre o que ela chama de profissão e de ocupação. Ela diz que a ocupação é algo que decorre de maneira muito direta do processo de especialização técnica do trabalho. Ninguém inventou um engenheiro de produção, ou, hoje, um administrador de fundos *hedge*. Essas ocupações decorrem diretamente do processo técnico de especialização do trabalho. Já a profissão, para essa vertente da sociologia do trabalho, depende muito da capacidade e da força, inclusive simbólica, dos detentores de um determinado saber para conseguir convencer a sociedade de sua importância e valor. É aquela questão que enfrentamos no nosso cotidiano: qual a diferença entre um arquiteto e um engenheiro civil? Por quê, afinal de contas, eu tenho que contratar um arquiteto se um engenheiro civil pode fazer as mesmas coisas? Não à toa vemos frequentemente a resposta a isso na forma de campanhas. É preciso explicar que 'se você contratar um arquiteto, ao contrário do que você estava imaginando, vai economizar porque o arquiteto faz de maneira mais racional, etc.'. A profissão é marcada por essa condição de ter que convencer a sociedade de qual a sua função e o seu papel.

É isso que, em última instância, podemos chamar de estatuto. Porque a arquitetura tem que conseguir convencer a sociedade de qual é o seu papel e sua função social. Não sei se existem muitas outras profissões ou áreas que permanentemente coloquem como tema de reflexão e de eventos: "Qual é a nossa função social?". Os administradores não estão se perguntando isso, nem os engenheiros de produção, os operadores de fundo *hedge*, nem os geólogos estão se perguntando isso, mas nós estamos. Esses são sintomas de que, de fato, nesse momento, a arquitetura precisa voltar a se perguntar o que ela quer ser e o que ela acha que tem condições de convencer a sociedade de que pode ser.

**Marcelo Tramontano:** Há aí uma questão no mínimo intrigante. Na virada do século XIX para o XX, a reivindicação dos arquitetos de participar do processo de produção das cidades foi vitoriosa e, ao longo do século, inclusive no Brasil, a importância dessa participação não foi menor. Podemos lembrar, por exemplo, que, na década de 1940, o IAB [Instituto dos Arquitetos do Brasil] organizou discussões envolvendo a sociedade e o Poder Público sobre o processo, então em curso, de verticalização de grandes cidades brasileiras. A postura desses arquitetos se fundamentava essencialmente nos ideais modernos. No entanto, se hoje temos que nos perguntar para que serve um arquiteto, estaríamos, ao mesmo tempo, admitindo que a bagagem moderna que ele traz, seu ferramental para afrontar os problemas contemporâneos, pode também não servir mais?

**Carlos Martins:** Vamos pensar. Na segunda metade do século XIX, o tema de organização das cidades pertencia aos engenheiros, aos sanitaristas, aos médicos,



aos advogados e a arquitetura reivindicou entrar nessa discussão. Nos processos industriais, na produção em massa, etc., os arquitetos também não estavam aí. Esses eram temas dos engenheiros, dos economistas, da discussão do fordismo, do taylorismo. Os arquitetos não apenas reivindicaram entrar nessa discussão mas, mais do que isso, reivindicaram para si uma centralidade no processo. Eles reivindicaram e conseguiram fazer com uma relativa competência. Houve um certo acordo social, fruto de um convencimento de que cabia aos arquitetos fazer isso. Acho que essa observação é central para se pensar se os arquitetos, hoje, estão dispostos a novamente reivindicar uma redefinição do seu papel.

Ou estamos satisfeitos com aquilo que a dinâmica financeira, sobretudo, nos coloca como papel? Fomos nós, arquitetos, que reivindicamos, nos anos 1980 e 1990, que nossa atuação central deveria ser a realização de objetos únicos, exemplares, capazes de se transformar em marcas - *brands* - do desenvolvimento urbano? Produzir grandes torres, grandes museus, fomos nós que reivindicamos esse papel? Foi a disciplina que reivindicou esse papel, ou ele decorreu da aceitação de algo imposto por uma dinâmica definida fora do âmbito da disciplina? Foi a arquitetura que colocou um entendimento do processo de desenvolvimento internacional dos anos 1980, 1990, ou, se quisermos, até a crise de 2008, como um processo de competição entre cidades? Ou os arquitetos aceitaram um papel subalterno em algo chamado Planejamento Estratégico que, na verdade, estava sendo definido fora do âmbito disciplinar? Acho que, além de olhar o que aconteceu cem anos atrás de maneira genérica, também é relevante fazer esse acompanhamento que você está cobrando, mais rigoroso, sobre quais foram as múltiplas manifestações da chamada crise da arquitetura moderna. Como a arquitetura foi se comportando e reagindo face a uma alteração profunda nos processos de demanda para a profissão? Em que medida nós não transformamos necessidade em virtude? Em que medida fazer 'Guggenheims' não passou a ser algo que a arquitetura assumiu - a ideia da obra única, que é mais marca do que obra -, envolto no discurso de que se está valorizando o espaço público, quando, na verdade, isso é totalmente discutível? A Torre Agbar é um espaço público? Por quê? O próprio [museu] Guggenheim [de Bilbao] é um espaço público? São espaços privados, de instituições privadas. Essa foi a marca da produção da arquitetura durante os últimos vinte ou trinta anos. Com a ideia do *star system* agregado a isso, o arquiteto não produz mais obras: ele produz marcas e ele próprio é uma marca. Muito mais do que possam ter sido Gropius ou Mies. Então acho que a questão que você coloca é central, e eu tenho a impressão de que não basta olhar apenas para cem anos atrás para respondê-la. É preciso examinar de que maneiras a famosa e famigerada crise da arquitetura moderna a partir dos anos 1950 ou 1960 foi se constituindo.

Tanto no âmbito do conhecimento disciplinar, quanto no âmbito da produção disciplinar, que são coisas distintas. Na virada do século XIX para o século XX, talvez se possa identificar, na ação da arquitetura, um esforço de incorporar aos seus procedimentos internos, normas, conhecimentos e, sobretudo, uma racionalidade e uma precisão que vêm de fora. Vêm da matemática, da mecânica, da ciência em termos gerais, da racionalidade da produção industrial. Buscava-se trazer isso para dentro e fazer com que isso fosse constitutivo do pensar arquitetura, do teorizar e do fazer arquitetura. Dos anos 1960 em diante, a arquitetura voltou a estabelecer relações muito fortes com campos disciplinares externos a ela, que foram variando. Nós passamos da semiótica à proxêmica, à linguística, depois à renda da terra... Sobre a trajetória do ensino e da produção teórica da arquitetura dos anos 1960 para cá, há um belo artigo da Françoise Choay. A UNESCO organizou, em meados dos anos 1990, um simpósio para fazer uma espécie de estado da arte das Artes. Quem escreve sobre arquitetura é Françoise Choay, e ela faz uma recuperação de todas as disciplinas externas à arquitetura nas quais a arquitetura tentou se apoiar. Eu diria que talvez uma diferença fundamental entre esse processo e o processo do início dos



anos 1920 é que, lá, eles não estavam tentando se apoiar, mas trazer essas contribuições disciplinares para dentro da lógica própria da operação da arquitetura. Não foi o que ocorreu dos anos 1960 para cá. Ficamos tentando achar as respostas que a arquitetura não conseguia mais oferecer, ora na semiologia, ora na linguística, ora na renda da terra, ora na sociologia urbana. Eu acho que há um impasse hoje, e não acredito que seja sustentável continuarmos reafirmando esse papel social que o CAU [Conselho de Arquitetura e Urbanismo] nos diz que temos. Não temos, e, do ponto de vista do ensino, não temos a menor possibilidade de, honestamente, formar alguém para fazer tudo isso. Agora, quem nós queremos formar?

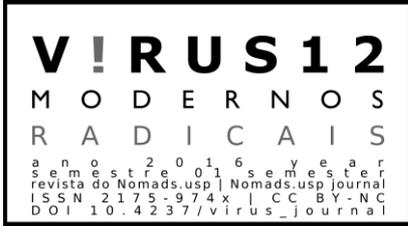
**Marcelo Tramontano:** Essa era a minha próxima pergunta!

**Carlos Martins:** No programa *Ciência sem Fronteiras*, a arquitetura foi alocada em um conjunto de disciplinas da chamada economia criativa: cinema, *design*... Podemos dizer isso, com uma certa intenção provocativa, da seguinte maneira: a arquitetura foi alocada em um conjunto de áreas de conhecimento ou de atividades cuja dinâmica fundamental é a da agregação de valor pela via do supérfluo.

Eu diria que, hoje, a arquitetura precisa resolver, para começo de conversa, se ela quer ser parte da economia criativa ou se ela quer voltar a ser um saber sobre a cidade. E as respostas que eu tenho ouvido de pessoas que eu respeito muito são as mais diferentes possíveis. Alguns me respondem com a maior convicção: "Claro que é economia criativa!". Os nossos amigos lá de cem anos atrás ficaram horrorizados com essa resposta. Mas talvez seja. Ao mesmo tempo, é fortíssima entre nós, especialmente nessa escola [IAU-USP], mas não só nela, a ideia de que continuamos querendo, ou queremos voltar a ser um saber sobre a cidade. Quando você fala em espaço público, em uma dimensão ética da valorização do espaço público porque é a valorização da cidadania, estamos falando da cidadania e não do consumo. Estamos falando de um saber sobre a cidade e não de economia criativa. Eu diria que hoje a arquitetura não tem uma crise: ela tem um dilema.

**Marcelo Tramontano:** Dentro dessa questão do ensino, estaríamos pensando mais em formar profissionais capazes de lidar com o urbano, com a coisa pública, com complexidades emergentes, em conjunto com a sociedade, como tem se reivindicado nas ruas e nos movimentos sociais, ou estamos formando pessoas aptas a lidar com o saber desse campo disciplinar e com um *métier* que depende, antes de tudo, do profissional arquiteto? Ou, se preferirmos, como conjugar as duas coisas, na sua opinião?

**Carlos Martins:** Essa é outra questão fundamental e acho que ainda não fizemos um balanço de tudo que concerne a relação entre planejamento e participação. Na arquitetura, essa questão tem também umas três décadas, pelo menos. Ela ganha centralidade no debate internacional com [Christopher] Alexander, com a ideia de que é preciso abandonar uma suposta dimensão autoritária da arquitetura, que impõe condições espaciais e, ao fazê-lo, está impondo um modo de vida à revelia de quem vai sofrer esse modo de vida. Essa crítica reivindica eficácia e valor retroativos. Há vários trabalhos recentes mostrando o quanto os conjuntos habitacionais dos anos 1950 tinham uma dimensão autoritária, impositiva, que ignorava o contexto, a formação cultural, a situação socioeconômica dos seus moradores. Essa perspectiva ganhou força nos anos 1980 e 1990, com a ideia de valorização dos chamados movimentos sociais urbanos. Era o momento em que se teorizava que um conjunto de demandas da população são demandas dirigidas à cidade. Não se trata mais de greve por salário. Mais recentemente, passamos a ter, no planeta inteiro, a reivindicação massiva pelo espaço público, pela preservação da praça ou pela mobilidade urbana. É evidente que essa demanda vem ganhando muita força, e é necessário avaliar em que medida ela não pressupõe abrir mão de um conhecimento



técnico e de um saber específico. O limite da ideia da participação, da ideia da horizontalidade dos processos decisórios sobre o espaço urbano e sobre o espaço físico, implica a dissolução do papel do arquiteto? Implica que ele deixe de existir enquanto tal? Ou seria necessário repensar um reequilíbrio entre essas duas dimensões?

Essa é uma das questões centrais, que está em aberto, para uma redefinição do estatuto da arquitetura. Não se trata só de optar entre economia criativa ou saber sobre a cidade. Mas veja, se a alternativa for um saber sobre a cidade, voltamos à questão: o que diferencia o saber sobre a cidade do arquiteto - não só em relação a quem nos comparamos tradicionalmente, os economistas, demógrafos, engenheiros, etc. - de um saber sobre a cidade do cidadão? Porque se esses saberes não se diferenciarem, então não tem sentido reivindicar um saber sobre a cidade. Somos cidadãos e como cidadãos entramos no processo horizontal de decisão e participação. Eu acho que isso é constitutivo desse dilema.

**Marcelo Tramontano:** Carlos, uma última pergunta: diante de todo esse quadro que traçamos aqui, o futuro lhe parece promissor?

**Carlos Martins:** Eu sou historiador. Portanto, me é inescapável levar em consideração a referência de que partimos: um século atrás. Há um século, a expectativa média de vida na Europa era de algo em torno de 55 anos. No auge maravilhoso do Renascimento, era de 37 ou 38 anos. Hoje, a nossa expectativa média de vida, num país que nem tem um sistema de saneamento e saúde pública tão desenvolvido, como o Brasil, é de 70 e poucos anos. Nunca tivemos tanta fome e tanta miséria, mas também nunca tivemos tanta produção de riqueza. Então, sem aceitar nem permanecer iludido por uma perspectiva positivista de progresso, vivemos melhor do que antes. Essa é uma afirmação estatisticamente possível. Minha geração foi marcada pela possibilidade de uma interrupção cataclísmica disso, que estava colocada na hipótese de uma guerra nuclear. Hoje, isso parece muito distante, mas para a minha geração era absolutamente marcante. Em algum momento, um dos dois malucos podia apertar o botão vermelho. Hoje, a hipótese de um cataclisma nuclear que destrua 35 vezes o planeta não está mais colocada. Por outro lado, está colocado, com clareza cada vez maior, um aprofundamento das enormes desigualdades. A novidade mais recente é um grupo de economistas do FMI dizendo que toda a política econômica dos anos 1980 para cá é geradora de desigualdade. Então, a resposta à sua pergunta: depende.

Depende de que lado da pirâmide se está, ou de em que altura da pirâmide se está. Seguramente, há um avanço e uma melhoria, do ponto de vista estatístico, em relação à renda média e à expectativa de vida média, mas, por outro lado, há a ameaça de um aprofundamento cada vez mais brutal da desigualdade. Desigualdade de acesso a tudo, não só à educação e à saúde, mas de acesso à cidade. Há o peso da favelização e, para voltar à questão do saber sobre a cidade, talvez aqui se possa fazer um paralelismo com a cidade industrial. Um processo de reforma da cidade industrial se inicia, na metade do século XIX, quando as pessoas se dão conta de que, naquele nível de concentração populacional e de ausência de saneamento, criava-se um meio muito adequado para a proliferação de epidemias. Isso se torna um problema social quando as pessoas se dão conta de que a epidemia é democrática. Ela pega o operário, provavelmente primeiro, porque ele não tem boas condições físicas e tem menor resistência, mas ela vai pegar também o patrão e a sua família.

Hoje, temos uma epidemia contemporânea, uma manifestação do aprofundamento de desigualdades obscenas, na forma da violência urbana. É a violência urbana que nos afeta, hoje, não a todos da mesma maneira, mas tem a potencialidade de nos



afetar a todos, independentemente da escala social da pirâmide em que estejamos. É ela que coloca, em última instância, os limites para essa utopia da qual não é possível abrir mão, que é a ideia da valorização do espaço público como condição, como substrato necessário da cidadania. Essa é a questão que se coloca hoje, e que torna difícil responder de maneira unívoca à sua pergunta. Não é mais uma questão exclusiva dos arquitetos. Se não houver um processo político-social para reverter a tendência de desmonte do Estado de bem-estar social - em curso desde os anos 1980 -, o processo de acumulação de riquezas do famoso 1% da população mundial que detém 65% da riqueza do planeta, e a sua consequência, que é a produção de uma legião cada vez maior de miseráveis, não vai haver espaço para a arquitetura. Ou, pelo menos, não vai ter espaço para a arquitetura na dimensão que queremos resgatar, que é aquela comprometida com a cidadania, com o espaço público. Estaremos entrincheirados entre dispositivos arquitetônicos anti-mendigos e veículos blindados.

Andar no centro de São Paulo é, hoje, apavorante. São espaços públicos que procuram evitar a presença de qualquer cidadão e, em particular, dessa coisa curiosa que é o *homeless*, que me parece ser um tema sobre o qual nós deveríamos refletir mais. O episódio recente da onda de frio na cidade de São Paulo abriu uma discussão muito interessante. A crítica mais imediata é a de que a prefeitura não oferece abrigos em quantidade suficiente. Mas alguns trabalhos de cunho etnográfico, e mesmo de jornalistas, através de entrevistas, perceberam que as pessoas não querem ir para abrigos. É curioso, porque a própria palavra *homeless* indica 'falta de', 'ausência de', uma pessoa 'sem casa'. O *homeless* pode ser um sujeito que decide habitar a cidade. É claro que há condicionantes econômicos, como a falta de dinheiro para voltar para casa. Muitas vezes, o morador de rua não é um *homeless*: ele tem casa em uma periferia distante do centro, mas não consegue voltar para casa porque não tem dinheiro para pagar passagem de ônibus de ida e volta todo dia.

Sabemos que a quantidade de *homeless* no país mais rico do planeta está aumentando progressivamente. A quantidade de *homeless* hoje, nas grandes cidades norte-americanas, é muito maior do que há vinte ou trinta anos. Esse fato também nos coloca uma questão central na ideia de retomar a centralidade do espaço público urbano que é 'quem é o público urbano?'. Não se pode mais considerar um público abstrato, como há cem anos. Há aí um grande desafio para se pensar e, de novo, para pensar a dinâmica entre a participação e o planejamento. Ou seja, reconhecer o direito do cidadão de opinar sobre o *locus* em que ele desenvolve a sua vida e, ao mesmo tempo, reivindicar que a arquitetura é um saber específico. Há um equilíbrio a ser construído, e isso provavelmente não pode ser feito exclusivamente nem de um lado, nem de outro.

Se o futuro me parece promissor? Eu acho que ter futuro já é extraordinariamente promissor. E seria extremamente promissor podermos recuperar uma ideia de futuro. Uma vez, no programa Roda Viva, alguém perguntou ao Paulo Francis por que o Rio de Janeiro, nos anos 1950, tinha sido aquela coisa tão exuberante, do ponto de vista intelectual, com a bossa nova, o cinema, a literatura, a arquitetura. E do alto do seu extraordinário mau humor, Francis respondeu: "Ah, não sei, talvez porque tenha sido a última vez em que nós acreditamos que podíamos dar certo." Eu tenho lembrado muito disso nos anos recentes, porque houve novamente um período, há poucos anos, em que nós acreditamos, enquanto país, que tínhamos voltado a dar certo. Estávamos pensando processos de minimização das disparidades sociais absurdas, processos de inclusão social, pensamos uma inserção internacional do Brasil de forma diferenciada, não tão subalterna, numa linha de política Sul-Sul, entre muitas outras coisas. Hoje, nesses últimos meses, tenho me perguntado se não estamos, enquanto país, abrindo definitivamente mão da possibilidade de dar certo. Em última instância,



da possibilidade de pensar um futuro. No momento, eu estou com muito medo de que a gente, enquanto país, desista de ter um futuro.