

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Rita de Cássia Lucena Velloso

**DISTRAÇÃO E CHOQUE:**  
A EXPERIÊNCIA DA ARQUITETURA NA VIDA COTIDIANA

Belo Horizonte

2007

Rita de Cássia Lucena Velloso

**DISTRAÇÃO E CHOQUE:**  
A EXPERIÊNCIA DA ARQUITETURA NA VIDA COTIDIANA

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientadora: Virgínia Araújo Figueiredo

Belo Horizonte

2007



**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia**  
**e Ciências Humanas da UFMG**

Tese de Doutorado defendida pela doutoranda Rita de Cássia Lucena Velloso e aprovada em 26 de março de 2007, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

---

Prof. Dra. Virgínia de Araújo Figueiredo (Orientadora)

---

Prof. Dra. Carla Milani Damião

---

Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino

---

Prof. Dr. Georg Otte

---

Prof. Dr. Roberto Luís de Melo Monte-Mór

Para Teodora

## Resumo

Apresenta-se uma exploração em torno da experiência causada por um objeto arquitetônico, assumindo como premissa que o campo a ser investigado é o da sua experimentação na vida cotidiana. Ante a natureza do objeto arquitetônico, a ação concernente ao sujeito que o habita é o uso enquanto ação que equivale a participação. Investiga-se a natureza de tal, entendendo que esta é ação que não se resume à contemplação, mesmo contendo alguns de seus elementos; é participação *no* objeto, uma vez que sua utilização exige compreendê-lo de modo profundo e continuado. É também participação no sentido de uma *práxis* política, pois desempenhada no espaço público, reverberando nas relações sociais. Pesquisaram-se principalmente três obras filosóficas: a de Walter Benjamin, a de Henri Lefebvre e a Internacional Situacionista. Evidencia-se a elaboração conceitual realizada por cada um deles sobre a arquitetura, a cidade e o urbano, e, após, o exame do conceito de experiência presente em suas filosofias toma lugar. Refaz-se a argumentação sobre a crítica da vida cotidiana, buscando as fontes e a formulação do conceito, tal como se apresentou no século XX. A cidade é tomada como elemento crucial na crítica do capitalismo, mais especificamente na crítica do fetichismo da mercadoria. É possível identificar a arquitetura a uma forma-mercadoria que é expressão do cotidiano de seus habitantes, uma vez que, dentro da produção capitalista de mercadorias, todo e qualquer objeto arquitetônico é um dos resultados dos processos de valorização do capital. Com suas complexas ordenações, uma grande cidade é nutrida pelo metabolismo da mercadoria. A compreensão da cidade, para cada um dos três autores pesquisados, dá-se segundo categorias de peso específico em suas respectivas teorias: em Walter Benjamin, a fantasmagoria; em Guy Debord, o espetáculo; e em Henri Lefebvre, o espaço. Faz-se uma abordagem preponderantemente hermenêutica do tema da vida cotidiana em sua correlação com a recepção estética do conceito de história na montagem do problema que relaciona a tipologia arquitetônica ao seu uso. Henri Lefebvre e a Internacional Situacionista completaram a moldura do trabalho, pois há, em seu pensamento, um encontro de duas correntes filosóficas, a fenomenologia e o materialismo. Assim, tem-se por meta estabelecer que, se é possível entender a experiência como a capacidade de compreender o mundo em que se vive, a arquitetura urbana é um dos fundamentos na textura geral dessa experiência. Na crítica do cotidiano está a possibilidade de combater a alienação espacial, superando a fantasmagoria e o espetáculo vigentes na vida contemporânea, obrigatoriamente expressos em sua arquitetura.

**Palavras-chave:** Experiência, vida cotidiana, apropriação, metrópole, vida urbana, urbano.

## Abstract

This thesis consists in an exploration around the experience caused by an architectural object, assuming as a premise that the field to be investigated is the experience of architecture in everyday life. Considering the nature of an architectural object, the action concerning a man/woman that inhabits is the use as action equivalent to participation. It investigates the nature of such, understanding that this action is not limited to contemplation, whether or not containing some of its elements; it is participation in the object, since its use requires understanding it in a deep and continuous manner. It is also participation towards a political praxis, as performed in public space, reverberating in social relations. Mainly three philosophical works were researched: Walter Benjamin's, Henri Lefebvre's and the Situationist International. It highlights the conceptual elaboration held by each of them on the architecture, the city and the urban, and, after, the examination of the concept of this experience in their philosophies takes place. The study redoes the arguments about the critique of everyday life, seeking the sources and the concept formulation, as presented in the twentieth century. The city is taken into consideration as a crucial element in the critique of capitalism, specifically in commodity fetishism critique. It is possible to identify the architecture to a commodity-form that is expression of inhabitants' everyday life since, within the capitalist commodity production, any architectural object is a result of capital values. Within its complex structures, a large city is nourished by the metabolism of merchandise. The understanding of the city, for each of the three authors researched, takes place according to specific categories in their respective theories: in Walter Benjamin, the phantasmagoria; in Guy Debord, the spectacle; and in Henri Lefebvre, space. It will be a preponderantly hermeneutic approach the theme of everyday life in its correlation with the aesthetic reception of the concept of history in the assembly of the problem that relates the architectural typology with its use. Henri Lefebvre and the Situationist International completed the frame of the work, as there are, in their thoughts, a meeting of two philosophies, phenomenology and materialism. Thus, there is a goal to establish that if it is possible to understand the experience as the ability to understand the world in which we live, urban architecture is one of the cornerstones in the overall texture of this experience. In everyday criticism is the possibility to fight spatial alienation, surpassing the phantasmagoria and the spectacle force in contemporary life, necessarily expressed in its architecture.

**Keywords:** Experience, everyday life, appropriation, urban architecture, urban.

## Sumário

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>2 ABERTURA: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA</b> .....	10
<b>2.1 Premissas</b> .....	10
<b>2.2 Medium de reflexão: arquitetura urbana</b> .....	15
<b>2.2.1 Situações</b> .....	15
<b>2.2.2 Reflexionsmedium de Walter Benjamin</b> .....	25
<b>2.2.3 Cidade-fetice, cidade-mercadoria</b> .....	33
<b><u>2.2.3.1 Henri Lefebvre e a Produção do Espaço</u></b> .....	43
2.2.3.1.1 Elemento da cidade: espaço-mercadoria .....	45
2.2.3.1.2 Crítica do espaço-mercadoria: práxis urbana .....	47
<b><u>2.2.3.2 Walter Benjamin e o Trabalho das Passagens</u></b> .....	55
2.2.3.2.1 Elemento da cidade: fantasmagoria .....	58
2.2.3.2.2 Crítica da fantasmagoria: imagem dialética .....	62
<b><u>2.2.3.3 Guy Debord e a Sociedade do Espetáculo</u></b> .....	65
2.2.3.3.1 Elemento da cidade: espetáculo .....	67
2.2.3.3.2 Crítica do espetáculo: crítica do consumo, crítica da cidade .....	69
<b>3 MODOS DA ATENÇÃO</b> .....	72
<b>3.1 Introdução: catálogo de usuários?</b> .....	72
<b>3.2 Transformação setecentista na percepção da obra arquitetônica</b> .....	81
<b>3.2.1 <i>Ut architectura poiesis</i></b> .....	82
<b>3.2.2 <i>Ordem e bizarrerie, simetria e variedade</i></b> .....	85
<b>3.2.3 <i>Empirismo e jardinagem</i></b> .....	89
<b>3.2.4 <i>Coisas que atraem a atenção</i></b> .....	98
<b>3.2.5 <i>Afeções do espírito, movimentos do corpo</i></b> .....	101
<b>3.3 Sem ver como vemos</b> .....	103
<b>3.4 Luxo e conforto, parques para o povo</b> .....	113
<b>3.5 Nova topografia urbana, novos padrões de atenção: o início da era do espetáculo</b> ..	121
<b>4 CHOQUE, DISTRAÇÃO</b> .....	129
<b>4.1 Público recepção e efeitos</b> .....	129
<b>4.2 Sensibilidade desperta, mas ainda sem articular? O cotidiano, por Benjamin.</b> .....	140
<b>4.3 Distração e Choque – experiências na cidade, fundamento do hábito</b> .....	148
<b>5 APROPRIAÇÃO</b> .....	162
<b>5.1 A revolução é revolução no cotidiano: Henri Lefebvre</b> .....	163
<b>5.1.1 <i>Apropriação como experiência</i></b> .....	168
<b>5.1.2 <i>Engajamento corpóreo</i></b> .....	176
<b>5.2 Sujeitos urbanos: reconfigurações</b> .....	180
<b>5.2.1 <i>Teoria dos Momentos, Construção de situações</i></b> .....	185
<b>6 FECHO: COTIDIANO E IMAGEM DIALÉTICA</b> .....	188
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	202

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma exploração em torno da experiência causada por um objeto arquitetônico. Defendo que essa é uma experiência estética, mas não uma experiência artística, tampouco uma experiência do mero uso. Trato, no texto que ora se apresenta, da natureza dessa experiência arquitetônica, assumindo como premissa que o campo a ser investigado é o da experimentação do objeto arquitetônico na vida cotidiana. Parto da definição da experiência estética em uma situação específica, o cotidiano, para, a seguir, caracterizar o objeto arquitetônico nela. O recorte do tema deu-se, no decorrer da pesquisa, a partir da argumentação sobre a experiência enquanto ação provocada por uma determinada circunstância, naquilo que denominei arquitetura urbana.

Em outras palavras, tendo em vista a natureza do objeto arquitetônico, a ação concernente ao sujeito que o habita é o uso, não no sentido exclusivo do emprego de um meio disponível para satisfação da necessidade primária do abrigo ou no sentido do mero consumo, mas sim uso enquanto ação que equivale a participação. Este trabalho investiga a natureza de tal participação, entendendo que esta é ação que não se resume à contemplação, e, entretanto, contém alguns aspectos da mesma; que é participação *no* objeto, uma vez que sua utilização exige compreendê-lo de modo profundo e continuado; e, finalmente, que é participação no sentido de uma *práxis* política, pois é ação desempenhada no espaço público, ação que reverbera nas relações sociais.

A hipótese que sustenta o trabalho foi pesquisada na obra filosófica de três fontes principais: os autores Walter Benjamin e Henri Lefebvre, e o movimento artístico e político da Internacional Situacionista. Neles, procedeu-se ao estudo, a partir da investigação, em primeiro lugar, da elaboração conceitual realizada por cada um deles sobre a arquitetura, a cidade e o urbanismo; em segundo lugar, do exame do conceito de experiência presente em suas filosofias. Para caracterizar essa interseção entre arquitetura e experiência, a tese refaz a argumentação sobre a crítica da vida cotidiana, buscando as fontes e a formulação do conceito do cotidiano, tal como ele se apresentou no século XX. Argumento nítido nas filosofias da Internacional Situacionista e Henri Lefebvre, no texto benjaminiano esse tema tem proporção significativa, mas é um argumento cujo teor exige ser extraído.

No *Trabalho das Passagens*, Walter Benjamin interpreta a grande cidade através das vidas individual e coletiva que ali se realizam. Para esse autor, que assume a polissemia do termo *cidade*, o imaginário urbano, os fluxos, o paradigma da mobilidade e da circulação,



a industrialização e o crescimento populacional são importantes balizas na demarcação de um conceito de modernidade. Benjamin é um pensador do mundo empírico, o qual examina rigorosamente a partir do que chama “elementos minúsculos” (BENJAMIN, W., 1972-1989).

No centro de seu pensamento está o conceito de experiência tomada em sentido amplo, isto é, a conjugação de vida espiritual e experiência cotidiana. Por isso, vemo-lo debruçar-se sobre questões de representação social do espaço, práticas espaciais e formas dominantes de sociabilidade urbana, sem, contudo, conferir-lhes os termos com os quais as denominamos hoje. Henri Lefebvre e a Internacional Situacionista completaram a moldura do trabalho, pois há, em seu pensamento, um encontro de duas correntes filosóficas, a fenomenologia e o materialismo, que busco aplicar na estruturação do meu próprio texto.

No curso da pesquisa compreendi que esse cruzamento conceitual também auxilia na compreensão da filosofia benjaminiana, no que diz respeito à arquitetura urbana. Objeto de reflexão dos três autores, a cidade é tomada como elemento crucial na crítica do capitalismo, mais especificamente na crítica do fetichismo da mercadoria.

Uma vez configurada essa especial conjugação de fenomenologia e materialismo, estabeleci a argumentação para responder à pergunta sobre a experimentação dos lugares. Delimito, primeiramente, a experiência estética quanto a seu conteúdo (a corporeidade), seu objeto (o espaço configurado na arquitetura urbana), sua condição (a circunstância do cotidiano) e seu efeito (a ordem das transformações que provoca num sujeito).

A seguir, examino o desenvolvimento histórico do tema da recepção estética da arquitetura, no intervalo compreendido entre meados do século XVIII e final do século XIX. Essa análise constitui o terceiro capítulo da tese, a que chamei “modos da atenção”, em que mostro formas históricas da recepção arquitetônica, destacando o surgimento de uma teoria do efeito estético em arquitetura, sintetizada na ideia de *caractère*, e a constituição de um público predominantemente burguês e urbano como fundamento da cultura arquitetônica oitocentista.

No quarto capítulo, exponho os termos da experiência estética que se apresenta na filosofia de Walter Benjamin, para demonstrar que, a partir das atitudes estéticas de distração e choque, configura-se nesse autor um conceito de experiência em que a arquitetura age como solo do qual nascem elementos essenciais à existência moderna. A partir da argumentação do filósofo, é possível dar forma ao sujeito que, vivendo na metrópole, desempenha ali uma experiência estética atravessada por profundas transformações físicas e temporais.

Se Benjamin situa na cidade as premissas da experiência moderna, é necessário articular a análise da arquitetura urbana em termos de sua escala de relações e modos de sua produção. Então, no quinto capítulo, estudo os textos de Henri Lefebvre, Guy Debord e Raoul

Vaneigem concernentes à experiência da arquitetura, para, assumindo as conclusões alcançadas a partir dos argumentos de Benjamin, avançar e estabelecer o conceito de apropriação como ação cujo fundamento está posto por uma dialética do espaço, entendida como dialética do cotidiano.

O objetivo das hipóteses de trabalho aqui levantadas não é encontrar soluções ou métodos operativos no campo da arquitetura, mas, antes, propor uma abordagem especulativa e não instrumental dos problemas urbanos, ainda que escrever sob essa rubrica pareça algo difícil no Brasil atual, quando o horizonte da existência e da frequentação de espaços públicos é tão incerto, e sem redundar mais uma vez num discurso utópico e positivo, de resto bastante conhecido da arquitetura, porque fundante daquela disciplina denominada urbanismo. O propósito central deste trabalho é evitar a idealização, colocando no lugar o que Benjamin denomina empirismo rigoroso; para tal, no que diz respeito à análise da arquitetura, é preciso superar tanto a contemplação como atitude estética quanto a visualidade como princípio interpretativo predominante da arquitetura urbana contemporânea, ambas – contemplação e visualidade- modelos que regem boa parte da recente teoria arquitetural.

Uma abordagem hermenêutica predomina na construção do trabalho, por meio do comentário interpretativo do tema da vida cotidiana em sua correlação com a recepção estética e também na aplicação, em termos hermenêuticos, da ideia de uma história materialista tal como defendida por Benjamin, na montagem do problema que relaciona a tipologia arquitetônica ao seu uso. Com relação aos lugares da cidade, o princípio da análise foi dado por uma compreensão da dimensão social da história urbana, com o objetivo de compreender a experiência social da população urbana ordinária, os modos de morar de pessoas comuns, aquelas que vivem em lugares adensados e em processos contínuos de transformação estrutural.

Assim, os pontos de partida e as categorias que o trabalho pressupõe e formula têm por meta estabelecer que, se é possível entender a experiência como a capacidade de compreender o mundo em que se vive, a arquitetura urbana é um dos fundamentos na textura geral dessa experiência. Em razão do modo como enfocam o problema, os autores aqui discutidos situam na crítica do cotidiano a possibilidade de combater a alienação espacial, superando a fantasmagoria e o espetáculo vigentes na vida contemporânea, obrigatoriamente expressos em sua arquitetura.

## 2 ABERTURA: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

### 2.1 Premissas

Walter Benedix Schönflies Benjamin, um alemão nascido na moderna Berlim oitocentista, escreveu, em meados da década de 1930, que a arquitetura fora desde sempre “o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente sob o critério da distração” (BENJAMIN, W., 1935/36, p. 465; 1987), afirmativa que trazia para o primeiro plano o sentido da obra definida não a partir de sua matéria formada, mas segundo seu aspecto receptivo. Os pontos de fuga dessa perspectiva que o filósofo desenha são, de um lado, a ideia de uma obra sempre experimentada por um sujeito coletivo e, de outro, o modo de tal experiência desenrolar-se, isto é, não mais a contemplação que tradicionalmente demarcava a fruição de uma obra, e sim a desatenção. À luz do ensaio sobre a obra de arte, em que Benjamin se pronuncia sobre a arquitetura, igualmente examino seu caráter de experiência estética, estabelecendo o problema central do trabalho a partir dos termos em que o próprio Benjamin argumenta, quais sejam, a constituição (a natureza) dessa experiência e o modo de percepção (a ação) do sujeito que a realiza.

O que está envolvido num conceito de arquitetura como experiência estética? Uma peculiar relação estabelecida entre indivíduo e obra é o que circunscreve, primeiramente, o que podemos chamar de experiência arquitetural. Nela, o espaço é o elemento mediador entre sujeito e obra e, ao mesmo tempo, substância da obra arquitetônica. Mas, para além do arquitetônico, o espaço é uma espécie de fundo sobre o qual todos os atos se destacam. A espacialidade, que, segundo Fiona Hughes (1999, p.133), é o horizonte indeterminado dentro do qual surge toda e qualquer experiência, demanda uma percepção que é sempre primeiramente vaga, imprecisa e escassa, para, *a posteriori*, afinar-se em situações que vão das mais familiares (quando apenas traços perceptuais nos bastam para lidar com objetos) até as mais inesperadas (situações novas ou que se desenrolam apenas uma vez, quando nos são exigidos dados perceptuais para a adaptação ao que se nos oferece). O mecanismo da percepção do espaço opera sobre uma base de intenções gerais e cotidianas, resultando numa construção gradual, que é “consciência do espaço”, a qual não se constitui a partir de uma “leitura ou apreensão das propriedades dos objetos, mas, desde o princípio, uma ação que

exercemos sobre os objetos” (PIAGET, 1964, tradução minha)<sup>1</sup>. A percepção espacial constrói-se por meio da lida com coisas em seus respectivos tamanho, posição e distâncias.

Na relação indivíduo-obra, é necessário dar relevo ao aspecto receptivo (*aesthesis*) da experiência estética, detendo-se no modo como a atitude do receptor está implicada na obra, assumindo como recepção aquilo que é determinado na medida da pergunta que o receptor dirige à obra. Essa pergunta, quando se trata do espaço, tem como ponto de chegada a localização, que remete à intermediação entre os objetos e os sentidos humanos. O mundo revelado no espaço percebido é da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. Numa palavra, é da ordem do corpo. Enquadrando a pergunta que um indivíduo dirige aos objetos a partir de suas configuração e localização, faz-se o laço entre o corpo e o espaço. É primeiramente o corpo que o experimenta – corpo como primeira realidade, como vivido imediato da consciência, sem distância ou objetivação. Como realidade física, o corpo está desde sempre situado no mundo, localizado espacialmente; assim, atua como estrutura da subjetividade constantemente operante no relacionamento com o mundo.

É o corpo quem dá a medida da relação do indivíduo com o mundo a que se pode chamar “estética”; é o corpo “e suas funções que dão ao estético sua preeminência como operação guiada pelo sensorio” (CAUNE, 1997, tradução minha). No domínio estético, trata-se não apenas de um estado emocional do sujeito, mas da relação com um outro, configurada no contato afetivo com o mundo. Esse contágio é a apreensão estética: a síntese em aberto da combinação de afecção e reflexão. Oscilo entre apreender e refletir, isto é, entre estar afetado por e raciocinar a respeito de algo. Dá-se uma peculiar combinação entre percepção sensorial e pensamento, em que, como afirma Fiona Hughes (1999, p.135), “sou tomado pelo objeto [...], estou encantada com esse objeto: não vou abandoná-lo”.

Nos contornos que a delineiam como capacidade de perceber as qualidades materiais das coisas do mundo, a experiência estética não é, a rigor, exclusiva do âmbito da arte. Experimentar esteticamente diz respeito a mobilizar meu corpo e minhas faculdades mentais enquanto sou afetada pelos objetos. Não há experiência estética sem esse movimento do eu para fora de si: algo do objeto desperta a minha atenção sensorial quando se destaca do mundo, deixando em mim uma impressão, de tal modo que sou obrigada a me mover em sua direção, a ele respondendo corporalmente. O corpo opera para caracterizar a comunicabilidade do estético (*katharsis*), aquilo que, na experiência, implica um retorno do

---

<sup>1</sup> Piaget (1896-1980) produziu uma larga pesquisa sobre a construção da representação do espaço no mundo intrapsíquico individual, permitindo, no escopo de sua teoria, muitos modos de leitura do processo de construção e uso do espaço em culturas diversas.

sujeito sobre si<sup>2</sup>. Meu corpo materializa aquilo que me é próprio, conjunto de tecidos e órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico. É pelo corpo que o sentido é percebido: ele é o peso suportado na experiência que faço das coisas.

Eu me esforço menos para apreendê-lo que para escutá-lo no nível [...] da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio. (ZUMTHOR, 2007, p.29)

A demarcação da estética prioritariamente entendida e qualificada em termos de sensibilidade, consolidada no século XVIII – quando se assiste a uma redução do valor gnosiológico da experiência estética (FERRARIS, 1990) – pode ser reconduzida à arquitetura por meio de uma análise das formas históricas de sua recepção<sup>3</sup>.

Tendo surgido inicialmente no século XVIII como uma discussão sobre sentimentos que edifícios e jardins provocavam em pessoas, o ato da recepção em arquitetura foi desenvolvido nas Estéticas do Pitoresco e do Sublime, pela Filosofia do Empirismo Inglês, e na Teoria Francesa da Arquitetura, por arquitetos como Marc-Antoine Laugier, Germain Boffrand, Le Camus de Mézière. Naquele momento, num tipo de pensamento denominado por alguns autores como “estética arquitetônica do relativismo”, o foco estava na filosofia sensualista, e tomava o psicologismo empírico como base do prazer estético e da crítica de arte.

Entretanto, a importância das sensações para a teoria da arquitetura declinou ao longo do século XIX, devido à predominância do pensamento racionalista, expresso, sobretudo, pela arquitetura habitacional da primeira metade do século XX, quando se pensou um edifício padronizado e produzido em série para um determinado tipo de usuário<sup>4</sup>. Desde

---

<sup>2</sup> “[...] cette activité suppose une perception sensible orientée par une attention cultivée dépendante d’une situation et de circonstances socioculturelles déterminées. L’expérience esthétique est alors le lieu d’une appréhension de soi qui inscrit sa subjectivité dans la communauté culturelle.” CAUNE, 1997.

<sup>3</sup> No desenvolvimento da tese, em especial no terceiro capítulo, realizo tal análise.

<sup>4</sup> Acerca da ideia de que um uso pode ser determinado e por isso previsto em toda sua amplitude, penso, por exemplo, na conexão entre o fordismo e o funcionalismo nos projetos habitacionais na Alemanha dos anos 20: Weissenhof Siedlung, Dessau-Torten, de Walter Gropius, construído entre 1926 e 1928, no experimento da Cozinha de Frankfurt, feito por Grete Schüte-Lihotzky, em 1926. Em todos esses casos, e mais especificamente no caso de Lihotzky, os arquitetos pensam as ações desempenhadas num espaço, tendo sempre uma causa, e os ambientes produzidos deveriam funcionar exigindo mínimo esforço num espaço, por sua vez, também mínimo. Ainda sobre esse tema, outra explicitação a ser estabelecida é o taylorismo como ideologia subjacente aos procedimentos metodológicos de Corbusier, isto é, o taylorismo calcula a eficiência e a otimização de cada tarefa no processo de produção.

então, as questões concernentes à recepção de edifícios e lugares têm sido abordadas segundo modos que subestimam a complexidade dessa matéria, muito embora, de outro lado, os estudos urbanos cada vez mais se dediquem a compreender a experiência das pessoas comuns nos centros urbanos, isto é, entender a vida de homens e mulheres vivendo em assentamentos urbanos adensados desde que a cidade industrial apareceu, com seu crescimento explosivo e suas transformações estruturais<sup>5</sup>.

A busca da legalidade de uma experiência estética própria à arquitetura pode reiniciar-se pela afirmativa de Hans Robert Jauss (1986, p.32), de que, na experiência estética, produção e recepção estão em permanente tensão dialética. Isso se dá porque, para Jauss, a fruição é um parâmetro incontornável da estética, no qual compreender a obra moderna converte-se de transcrição de um sentido previamente elaborado para a instância da construção do sentido (CLAUDE, 1991), mas só garantida na comunicabilidade que se estabelece entre obra e espectador; em outras palavras, quando o receptor executa o que a obra insinua. Produção e recepção são estruturas abertas nas quais se produz um sentido que, de início, não está revelado, mas se concretiza na sequência de recepções sucessivas ou no encadeamento de uma pergunta e uma resposta. A experiência estética se realiza quando o espectador adota uma atitude ante o efeito estético da obra em si mesmo; quando é capaz de compreendê-la com prazer e desfrutá-la, compreendendo-a. Ou seja, fruição e criação são, de algum modo, atitudes intercambiáveis<sup>6</sup>; e é nessa acepção de experiência estética que posso falar de uma complexidade que, almejada para a recepção do espaço, já está posta na criação do objeto arquitetônico. A experiência estética demanda tanto um artista como um espectador capaz de estabelecer uma atividade imaginativa, investigativa e fundadora de significados<sup>7</sup>.

Finalmente, em relação à delimitação da experiência estética, é também elucidativo considerar aqui a modalidade do juízo que dela decorre. Um juízo estético, aquilo que afirmo acerca de um objeto, depende da circunstância em que o encontro e é sempre uma

---

<sup>5</sup> A cidade industrial é fundamento da sociedade capitalista. A revolução industrial, começada na Inglaterra ao final do século XVIII, foi um processo pelo qual passaram França, Alemanha e Estados Unidos no século XIX. As economias de mercado desde o início se inscrevem na economia mundial, enfrentando a concorrência. Na Inglaterra setecentista, havia considerável oferta de mão de obra, esta mesma, de resto, resultado de uma longa história de expropriação.

<sup>6</sup> “A poiesis, a aesthesis e a catharsis, consideradas como as três categorias básicas da experiência estética, não devem ser entendidas, hierarquicamente, como uma articulação de planos, mas como uma relação de funções independentes: nós não podemos fazer retroagir umas às outras, mas elas sim podem estabelecer entre si uma relação de causas.” (JAUSS, 1986, p. 77).

<sup>7</sup> “No ato estético o sujeito desfruta sempre de algo mais que de si mesmo; se sente na apropriação de uma experiência de sentido do mundo, que tanto pode descortinar sua própria atividade produtora como a integração de uma experiência de outrem, e passível de ser confirmada pela anuência de um terceiro. O prazer estético, que se desenrola no movimento pendular existente entre contemplação não interessada e participação experimentadora, é uma forma de experimentar-se ele mesmo nessa capacidade de ser outro, que o comportamento estético nos oferece.” (JAUSS, 1986, p.73).

atividade por concluir: concorrem para o julgamento meus atos – investidos de emoção –, minha imaginação e a moldura na qual o objeto chega até mim. Afirma Wolfgang Iser que o estético “orquestra esse entrelaçamento de disposições humanas com objetos, mediante a conversão dos objetos desfamiliarizados em uma mola mestra para continuamente ativar a interpenetração dos sentidos, de modo a dar surgimento a infinitas novas configurações, enquanto o forjamento dos objetos tira seus moldes dos sentidos” (ISER, 2001). Iser cita uma carta de Goethe a Rochlitz, onde se lê que “Há três tipos de leitor: o que desfruta sem ajuizar; aquele que sem desfrutar, ajuíza, e outro, intermediário, que ajuíza desfrutando e desfruta ajuizando; este é, de verdade, o que reproduz uma obra de arte, convertendo-a em algo novo” (GOETHE *apud* ISER, 2001).

O estético implica uma ampliação e uma intensificação da percepção sensorial graças a um envolvimento direto ou intuitivo com um objeto, que minora o raciocínio analítico, de inferências, de classificação conceitual. Não se julga esteticamente a não ser na ausência de um critério fixo<sup>8</sup>, exatamente porque a atenção estética é da ordem de dirigir-me a um objeto de tal modo que possa examiná-lo e, entretanto, não possa resumi-lo (HUGHES, 1997, p.138). Ao contrário, o julgamento estético é devedor de um “comportamento que procura agir experienciando relativamente ao mundo de sua experiência”. Fiona Hughes afirma que a atenção estética “não se livra, não deseja uma conclusão” (HUGHES, 1997, p.135-8). Um objeto chama minha atenção e me leva a examiná-lo. Posso dissecá-lo, mas não resumi-lo, pois o objeto me toma num intercâmbio íntimo. O ato de interpretar enreda o intérprete; é um ato prolongado indefinidamente à falta de um fundamento último<sup>9</sup>.

Assim, segundo Benedito Nunes, experimentar esteticamente significa engajar-se numa exploração imaginativa das coisas<sup>10</sup>. Muitas vezes é uma experiência de destaque na vida de alguém. Outras, um deslumbramento. Noutras tantas, um episódio quase inteiramente imerso nos ritmos do seu dia. De qualquer maneira, condição do estético contemporâneo é a participação. Em meio a diversas formas da sensibilidade, não pode haver experiência estética sem que gente e coisas, ou, se quisermos, gente e situações se deixem misturar.

---

<sup>8</sup> Como afirma Gumbrecht, na conferência do seminário Comunicação e Experiência Estética.

<sup>9</sup> NUNES, Benedito. Notas de aula, FAFICH, UFMG, 16/11/1994.

<sup>10</sup> Fiona Hughes (1999, p.138): “uso minha imaginação e meu entendimento numa dança de dois”.

## 2.2 *Medium* de reflexão: arquitetura urbana

### 2.2.1 *Situações*

Can there be anything like an ‘everyday architecture’ similar to the notion of ‘everyday life’? [...] Perhaps the best answer is given by Jun, the Japanese tourist who appears in Jin Jarmusch’s 1989 film *Mystery Train*. Jun photographs only the interiors of the motel rooms in which he sleeps during his tour of the United States. Asked why he takes pictures of this kind of banal, even trivial, material, rather than the cities, monuments, and landscapes he visits, he answers that he photographs what he would easily forget: ‘those other things are in my memory. The hotel rooms and the airports are the things I will forget. (TEYSSOT, 1995, p.8-35)

No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin conclui que, “no que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada” (BENJAMIN, W., 1935/36, p. 465-466; 1987, p.193)<sup>11</sup>. Temos, então, a arquitetura referida aos seguintes domínios: por um lado, é obra de arte percebida distraidamente; por outro, é obra percebida *a partir das* determinações do hábito. Como hipótese, sustento que, graças a essa dupla inervação, distração e hábito, a experiência da arquitetura deve muito à experiência estética do cotidiano, não podendo, portanto, ser coberta em toda sua dimensão pelo domínio da arte.

Para demonstrar tal hipótese, parto da explanação do que vem a ser a ideia de cotidiano, antes de discutir propriamente as noções de hábito e distração na acepção benjaminiana desses termos.

Pensar o cotidiano enquanto conceito implica problematizar o que Walter Benjamin chamou de “o menos idealista dos objetos” – a grande cidade em sua tessitura, isto é, considerar a vida urbana nas metrópoles, tratando dos desdobramentos da vida diária causados por ações dos habitantes, e não somente pela forma durável de edifícios. Como afirma Bernard Tschumi (*Advertisements for Architecture*, 1994), “a arquitetura tanto é definida pelas ações que ela testemunha quanto pelo invólucro de suas paredes”<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> “Die taktile Rezet des circunstanpetion erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmersamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet ursprünglich viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerken statt.” (BENJAMIN, 1935/36, p. 465-466; 1987, p.193).

<sup>12</sup> “[...] architecture is defined by the actions it witnesses as much as by the enclosure of it walls.” (TSCHUMI, B. *Advertisements for Architecture*. s.d.)



Investigarei na arquitetura o que justamente excede o artístico e, entretanto, reside no estético; por isso, parto de uma definição dada por Maurice Blanchot, para quem o cotidiano “não está no lar, em nossas moradias; não está nos escritórios ou igrejas, menos ainda nas bibliotecas ou museus. Ele está na rua – se estiver em algum lugar. [...] A rua [...] tem o caráter paradoxal de ter mais importância que os lugares que ela conecta, mais realidade que as coisas que ela reflete” (BLANCHOT, 1987, p.17).

A rua retira da obscuridade o que está escondido, torna público o que aconteceu em segredo fora dali – a rua deforma o acontecimento, dando à contextura social a forma do cotidiano. Segundo Blanchot,

O cotidiano é o suspeito e o oblíquo que sempre escapa à definição da lei. [...] O cotidiano é uma categoria, uma utopia e uma ideia, sem a qual ninguém sabe como alcançar o que se esconde no presente ou o futuro a ser descoberto [...]. Ele escapa. Ele pertence à insignificância, e o insignificante não tem verdade, não tem realidade ou segredo, mas talvez seja também o lugar de toda significação possível [...]. Ele é o despercebido [...], isto é, [está] incluído numa visão panorâmica (genérica demais para captá-lo); mas, tratado de outro modo, o cotidiano é o que nunca vemos à primeira vista, apenas se olhamos de novo e mais uma vez, já o tendo visto desde sempre, na ilusão que o constitui. [...] Não há como não perdê-lo se por meio dele buscamos conhecimento, dado que pertence a uma região em que nada há para conhecer; mesmo antes de toda e qualquer relação, ele já está dito, mesmo se permanece não formulado. (BLANCHOT, 1987, p.13-5).

Um conceito de vida cotidiana designa uma tentativa: só pode descrever um território aberto e irregular, talvez inexato, mas é necessário, pois somente sua delimitação permite explorar diferenças e particularidades que demarcam o uso dos espaços, dando aos lugares o que pode ser denominado seu relevo originário, isto é, o uso que se confirma num espectro de possibilidades funcionais e que deixa traços na superfície das formas. Com isso, então, o objeto deste trabalho não são os edifícios tomados exclusivamente em suas formas, mas em determinadas estratégias cotidianas de uso da arquitetura em âmbito urbano, as quais se revelam importantes para uma discussão da dupla recepção da obra arquitetônica, ou seja, recepção por meios táteis e por meios óticos.

Chamo a tal objeto “arquitetura urbana”, a qual, em suas raízes, designa uma particular experiência do espaço e do tempo que está além do olhar superficial, desenhada no modo de olhar “à segunda vista” de que falava Blanchot ao definir o cotidiano. É preciso desacelerar para perceber uma cidade em seus humores cambiáveis, só assim se pode reparar nas árvores nuas sorvendo a luz nas manhãs ainda geladas de um começo de primavera, nos edifícios desabitados à margem de avenidas rápidas, parecendo ainda mais desolados sob o mormaço do verão, ou nas ruas se enchendo de gente e promessas com o nascer do dia. É

quando a cidade dá-se como acontecimento, pondo em curso uma descrição fenomênica da vida urbana, que pressupõe encontros, confronto das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos. À vida urbana Henri Lefebvre chamava “morfologia sensível e social da cidade”:

A cidade depende também, e não menos essencialmente, das relações de imediatez, das relações diretas entre as pessoas e os grupos que compõem a sociedade (famílias, corpos organizados, profissões e corporações, etc.) [...] Ela se situa num meio termo, a meio caminho entre aquilo que se chama de *ordem próxima* (relações de indivíduos em grupos mais ou menos amplos, mais ou menos organizados e estruturados, relações desses grupos entre eles) e a *ordem distante*, a ordem da sociedade, regida por grandes e poderosas instituições (Igreja, Estado). Abstrata, formal, supra sensível e transcendente na aparência, não é concebida fora das ideologias. Comporta princípios morais e jurídicos. Esta ordem distante se projeta na realidade prático-sensível. Torna-se visível ao inscrever-se nela. Na ordem próxima, e através dessa ordem, ela persuade [...]. Ela se torna evidente através e na imediatez. A cidade é uma mediação entre as mediações. Contendo a ordem próxima, ela a mantém; sustenta relações de produção e de propriedade; é o *local de sua reprodução*. Contida na ordem distante, ela se sustenta; encarna-a; projeta-a sobre um terreno, (o lugar) e sobre um plano, o plano da vida imediata; a cidade inscreve essa ordem, prescreve-a, escreve-a. (LEFEBVRE, 1968, p.46-59).

A ordenação espaço-temporal da arquitetura urbana tanto é linear como circular: são os tempos históricos, assim como o ciclo das estações de um ano; é a memória inscrita nas paredes dos edifícios, mas também os seus futuros não realizados, movendo-se furtivos e subterraneamente nos porões dos lugares ou guardados nos relatos dos habitantes. A metrópole é um amálgama de objetos gestados na cultura que a abriga; é mais que um conjunto de redes de transporte, edifícios, parques, rios. É mais que suas políticas públicas de segurança, serviços de saúde, sua legislação para o uso da terra, seus programas de habitação coletiva: a cidade é um contexto de significação e uma estrutura suportando o corpo de seus habitantes. Nesse sentido, a experiência do ambiente urbano dá-se para o indivíduo como nível primeiro de sua realidade material e cotidiana, aquele em que ele pode testar e reagir às mudanças à sua volta.

Pensar o cotidiano implica afastar-se de noções caras à arquitetura, tais como forma e estilo, as quais denotam a prevalência de um produto sobre o caráter de execução ou ocasionalidade<sup>13</sup> concernente às obras arquitetônicas. Processos, imperfeições e ocupação de

---

<sup>13</sup> Retomo aqui o sentido que Gadamer confere aos termos em sua hermenêutica da arte, referindo-se ao significado de uma obra que é determinado a partir da situação na qual esta se faça apresentar. Cf. GADAMER, 1990, p.197). Para o filósofo, execução é o que emerge da obra a cada novo encontro (cada ocasião) e que, entretanto, faz com que a obra seja sempre a mesma – a ocasião revela da obra o que lhe é própria. “É a obra mesma aquela que pode responder a cada ocasião em virtude da sua capacidade de falar” (Cf. GADAMER, 1990, p.592, tradução minha). Gadamer se pergunta sobre o que é propriamente a execução e conclui: “como começa, acaba, quanto tempo dura, como alguém a alcança e como se chega ao final, permanecendo, não

edifícios traduzem a ideia de vida cotidiana que está em jogo neste trabalho. Nela, a forma arquitetônica pode ser qualquer, pois interessam os resíduos e os vestígios deixados por quem a utiliza e ocupa. Trata-se de compreender a cidade pelo avesso do que foi desenhado pelo urbanismo moderno, descrevendo-a através das práticas sociais que se revelam sob as superfícies de concreto, asfalto, vidro e aço. A cidade não é um sistema: é um arranjo mental e social, o arranjo, segundo Lefebvre, “da simultaneidade, da reunião, da contingência, do encontro (ou antes, dos encontros). É uma qualidade que nasce de quantidades (espaços, objetos, produtos)” (LEFEBVRE, 1968, p.81). Isso é o que Benjamin dizia sobre fazer botânica no asfalto, o *modus operandi* do *flâneur*, que, mais que um simples caminhar, designa uma prática espacial urbana que é tentativa de examinar a cidade em detalhe de modo a encontrar seus segredos escondidos e rastrear suas histórias não de todo realizadas. Assim agirá também o teórico da arquitetura que assuma a tarefa de analisar a metrópole: somente um trabalho de detetive recolhe as imagens da cidade cunhada nos vestígios do cotidiano<sup>14</sup>.

A tais imagens, Siegfried Kracauer chamou de “expressões superficiais”, que, pertencendo à esfera do inconsciente, permitem ver a substância das coisas; e, de modo reverso, qualquer conhecimento das coisas passa a depender da interpretação dessas expressões em nível de superfície, também denominadas “imagens espaciais” (KRACAUER, 1995, p.75).

Interlocutor de Benjamin, Kracauer afirmava que as imagens espaciais são os sonhos da sociedade: “onde quer que os hieróglifos de qualquer imagem espacial sejam decifrados, ali se apresenta a base da realidade social”<sup>15</sup>. Assim, a compreensão da cidade depende diretamente da habilidade de decifrar as imagens de sonho que ela produz em suas contradições e contrastes, sua rudeza e esplendor, suas justaposições e simultaneidades.

Na desconsideração de tais imagens foi exatamente onde falhou o ideário do urbanismo funcionalista moderno, ao qual, ainda que fundado sobre uma racionalidade organizadora e operacional, não foi possível quantificar e planejar minuciosamente uma cidade. Há nela um sem-número de experiências sendo vividas, múltiplas relações de poder e formas de resistência – para que tudo possa ser captado pela norma. Ao contrário, a vida no

---

obstante, em algum lugar, e podendo voltar a surgir. Uma coisa assim não a perguntamos. Isso é o que aprendemos precisamente na energia de Aristóteles, esquecendo assim o perguntar. Certamente, é um ‘momento’, mas um momento que ninguém mede” (GADAMER, 1996, p.297, tradução minha).

<sup>14</sup> “The flâneur was a conscious observer for whom the word boredom had become meaningless: he animated all he saw; admired all the perceived. He strolled, observed, watched, espied.” (SAISSELIN, 2002, p.42)

<sup>15</sup> Também diz Kracauer no texto sobre a agência de empregos: “Each typical space is brought into being by typical relationships that, without the distorting intervention of consciousness, express themselves on it. Everything that would otherwise be intentionally overlooked, contributes to its construction.” (Cf. LEACH, 1999, p.60).

espaço urbanizado dá-se no tecido de seus paradoxos, espaços a uma só vez contínuos e fragmentados, dos quais se constitui nossa percepção. Para a arquitetura urbana, não há respostas simples, tampouco há significados únicos a serem ali depositados e retirados a bel-prazer de arquitetos, publicitários e planejadores. Vivemos a cidade constantemente pelo seu avesso, atravessando-a e sendo por ela atravessados, e isso é algo inquantificável. É um modo de experimentar o espaço necessariamente indiferente à quantidade, cuja análise deve-se fazer de um ponto de vista das práticas espaciais socialmente consolidadas, jamais tomadas exclusivamente segundo seu desenho e forma.

A entrada do cotidiano no pensamento e na consciência contemporâneos deu-se através da literatura, com autores bem conhecidos: Balzac, Flaubert, Zola, Broch, Joyce. Entretanto, somente depois do colapso que representou, para todo o mundo, a Segunda Guerra Mundial, mais exatamente a partir dos anos 1970, a análise do cotidiano ganha força no ambiente intelectual, em parte decorrente da incapacidade do capitalismo industrial em suas principais figurações (instituições políticas, poder corporativo, inovações tecnológicas, publicidade) de conferir maior liberdade à massa da população, vivendo sob as regras do sistema capitalista, em parte graças ao intenso debate acerca das liberdades civis em meados de 1968.

A atenção deslocou-se para a interação humana na microescala de ações das pessoas comuns; o foco das análises sociais voltou-se para a experiência qualitativa desse contingente de indivíduos comuns que formam a multidão sem nome ou rosto. Essa abordagem, crítica das concepções liberais de modernidade, concebe os movimentos históricos duradouros como práticas dinâmicas nas quais as pessoas comuns contribuem mais que as estruturas impessoais ou forças impostas pelo estado ou por um mercado abstratos. O objetivo dos estudos do cotidiano, que utilizam ferramentas derivadas da antropologia social e cultural, é, principalmente, capturar a vida individual na rede complexa das questões sociais e políticas, reconstruindo e explicando as relações recíprocas entre ações e experiências individuais, por um lado, e a vida material, os processos e as instituições, por outro. O mundo cotidiano, pré-conceitual, demarca uma experiência cujo modo é subjetivo-relativo, conjugada “aos gestos repetidos, às histórias silenciosas e como que esquecidas dos homens, às realidades de longa duração cujo peso foi imenso e o ruído, imperceptível” (BRAUDEL, 1997, p.17).

A rigor, o termo “vida cotidiana” surge do movimento de transformação das relações sociais, a partir do século XVIII. Já naquela época o conceito receberia alguns dos seus contornos atuais, sobretudo correlativamente aos espaços arquitetônicos, pois é também a

partir desse mesmo século que podemos designar algo como uma arquitetura de interiores, isto é, desenho e configuração específicos para os lugares de moradia. Quando a esfera do privado emerge no ocidente, denotando a separação dos âmbitos de vida social e privada, isso vem ao encontro da autonomia da vida familiar e do espaço doméstico como esfera da reprodução da existência. A vida social, ao contrário, passaria a significar a face pública da vida, isto é, a esfera dos espaços de produção das condições materiais de sobrevivência.

Trazer a categoria da vida cotidiana à análise da arquitetura urbana expõe o desencantamento do racionalismo e representa uma tentativa de pensar uma arquitetura capaz de resistir ao paradigma de consumo e conforto a qualquer preço, ou que possa dar conta de estratégias anônimas de apropriação espacial, precisamente aquelas que – como nos lembra Henri Lefebvre – entregam ao cotidiano a obra inacabada, “a atividade criadora inerente a ele” (LEFEBVRE, 1972, p.22, tradução minha), em que “há fissuras, mas não princípios; discontinuidades, mas não fins. Intervalos, mas sem atos nem acontecimentos propriamente ditos” (LEFEBVRE, 1972, p.19, tradução minha).

Como se verá nos capítulos seguintes, para Walter Benjamin e Henri Lefebvre a experiência do cotidiano se oferece como problema; para ambos essa é a forma da experiência vivida que mais diretamente envolve a habilidade para tornar as coisas estranhas. Considerada sob esse aspecto crucial, a vida cotidiana permite a Benjamin (teoria da montagem) e a Lefebvre (teoria dos momentos) formularem, cada um, sua teoria da experiência estética, a partir da configuração moderna do cotidiano esboçada no surrealismo, quais sejam, as justaposições surpreendentes e o resgate do cotidiano aos hábitos convencionais. Em outras palavras, o cotidiano sobre o qual se debruçam esses autores é o da vida urbana experimentada em seu equívoco, ambiguidade e instabilidade.

A domesticidade produz modelos que agem de dupla maneira: como rascunhos de formas, prefigurações que expõem quanto do comportamento é governado pela convenção; ou como relações entre viver e viver ao redor, entre forma positiva e forma negativa.

Ora, desempenhar tal análise da vida urbana significa lidar no domínio de uma “vaga racionalidade”, que é da ordem do mundo da vida, ou seja, na vida real com suas resistências e contradições, sua comunicação difícil e distorcida. A ideia de uma “razão da vida real” fundou duas teorias filosóficas que devem ser lembradas aqui.

Em primeiro lugar, o conceito fenomenológico de *Lebenswelt* (mundo da vida), em que a racionalidade se dá de modo difuso, a que Edmund Husserl chamou verdade cotidiana, isto é, verdade prática e situacional, relativa, “mas exata no que a práxis

demanda”<sup>16</sup>. Qualquer experiência desenrolada no cotidiano pressupõe um horizonte, ou seja, o conjunto das expectativas que cada usuário traz consigo, aquilo que, no conhecimento individual temático, é percebido ou antecipado atematicamente. Toda experiência tem a estrutura do horizonte, na medida em que é determinada por um saber prévio, de novos conteúdos que ainda não chegaram a ser dados tematicamente. O horizonte é um conhecimento prévio não totalmente determinado quanto a seu conteúdo, mas não totalmente vazio – um desconhecimento que é, ao mesmo tempo, um modo de conhecimento

Que sentido pode ter o conceito husserliano de “horizonte”<sup>17</sup> no contexto da paisagem urbana? O mundo da vida é um conceito desenvolvido para abarcar o horizonte de compreensão do cotidiano. Ao considerar a vida cotidiana como *medium* da experiência arquitetônica, é possível estabelecer, como hipótese, um paralelo entre a forma do hábito em Walter Benjamin e aquela que nos apresenta a fenomenologia de Husserl, na qual o hábito está sempre vinculado ao mundo da vida, demarcando o terreno das ações humanas. O hábito pode ser pensado, em Husserl, como elemento em que se estabelece a referência espacial, antecedendo a reflexão.

Husserl considera o cotidiano para além da noção de que a vida cotidiana esgota-se na rotina administrada de indivíduos frágeis, sempre dominados pela experiência inescapável da repetição, uma vez que é ele ao mesmo tempo prático e simbólico, real, mas também imaginário, e, por isso, evidente e contraditório. Próximo e distante, mas jamais é direto; pelo contrário, revela-se precário e opaco. É preciso tomar a vida cotidiana de modo a transpor suas hierarquias e formas de controle, e, assim, avançar através da opacidade. Se cada momento da experiência de um lugar arquitetônico resultar em apreensões diversas, articuladas entre si, seja pela reversão ou confirmação das expectativas, a recepção desses lugares no mundo da vida pode se tornar fértil e não somente repetitiva. Cada momento de experimentação dos espaços, desde que articulados, pode criar uma combinação intrínseca de perspectivas diferenciadas, seja de horizontes de memórias, de modificações presentes ou de futuras expectativas.

O mundo da vida é um conjunto de fenômenos linguísticos, de padrões discursivos e de instituições sociais, tudo isso aliado a uma frouxa, mas onipresente regulação

<sup>16</sup> Os seguintes textos de Husserl fundamentam minha abordagem: *Philosophy in the Crisis of European Mankind*.(Conferência de Viena, 7-10/maio/1935); *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, 1937,(parte III, Seção A: *The Way into phenomenological Transcendental Philosophy by inquiring back from the Pregiven Life-world*, §28-55); *The origin of Geometry*, 1936; *The Life-World and the World of Science*, 1937; *Objectivity and the world of experience*, 1936.

<sup>17</sup> “[...] with the concept of ‘horizon’ borrowed from the perceptual experience of a landscape, what kind of ‘horizon’ would ‘Times Square’/or similar urban ‘landscapes’ then provide?” (MADSEN, 2002, p.1-41). Benjamin esteve bem próximo de Husserl em Freiburg.

dos comportamentos. As instituições operam em estruturas físicas, edifícios e outras configurações de ambientes construídos<sup>18</sup>. Todavia, considerar a arquitetura não como espetáculo ou vertigem de profusão de imagens, e sim como lugar da acomodação do olhar e do corpo pela familiaridade adquirida, implica atribuir à obra a tarefa de indagar o usuário, expô-lo ao impasse de não saber como proceder, mas querer desvendar. A razão da arquitetura está, então, na sua imediatez, sua capacidade para articular a vida em sua circunstância (PÉREZ-GÓMEZ, 1999, p.20).

No que concerne à arquitetura da cidade grande e moderna, escrever sua história de um ponto de vista do cotidiano exige fazer a crítica da quantificação das coisas configurada nos ideais racionalistas da planificação e da tipologia, conceitos estes que tomaram o lugar da experiência concreta. Implícita na ideia funcionalista de que o arquiteto é o único habilitado a prever o uso de um edifício está a presença de um usuário controlável e passivo, incapaz de transformar o uso, o espaço e a sua significação para a própria vida.

A arquitetura funcionalista produziu um tipo de espaço que é justamente o resultado do raciocínio que se abstrai do mundo e da vida cotidianos. Tal raciocínio, afeito ao mundo técnico-científico, explica-se também para o planejamento dos espaços tal como foi concebido sob a rubrica do movimento moderno. O arquiteto do movimento moderno, para seus desenhos, apropriou-se de modelos reducionistas de experiências, que não raro implicavam uma formalização da realidade, uma quantificação das coisas, o que ocupava o lugar da experiência concreta – separando coisas do seu entorno vital, no qual o conhecimento é de caráter pessoal e vem dado na experiência cotidiana. O resultado desse procedimento – cuja vigência fica estabelecida –, pelo menos teoricamente no ideário arquitetônico a partir da redação da *Carta de Atenas*<sup>19</sup>, é bem conhecido. O texto que se segue é evidentemente uma resposta àquela declaração de princípios da arquitetura moderna:

---

<sup>18</sup> Lembrar a epígrafe de Leach (2002, p.V), dedicada à memória de 9/11/2001: “the potential of architecture to convey a level of symbolic meaning beyond the materiality of its fabric”.

<sup>19</sup> A *Carta de Atenas* é um documento publicado em 1941, por Le Corbusier, redigido a partir das discussões ocorridas na quarta conferência do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), iniciado em 29 de julho de 1933, a bordo do *Patris II*, partindo de Marselha, e concluído dias depois em Atenas, prestigiado pelo apoio do governo grego. A *Carta* definiu o que é o urbanismo racionalista moderno, também denominado urbanismo funcionalista, traçando diretrizes e fórmulas que, segundo seus autores, seriam aplicáveis internacionalmente. A *Carta* considerava a cidade como um organismo a ser planejado de modo funcional e centralmente ordenado, na qual as necessidades do homem devem estar claramente colocadas e resolvidas. Os seus fundamentos defendiam a elaboração de um modelo de cidade infinitamente reproduzível, organizada para satisfazer quatro necessidades básicas, que são, a propósito, as chaves do urbanismo, quais sejam: habitar, trabalhar, recrear-se (nas horas livres) e circular. Ali os habitantes eram vistos segundo constantes bio-psicológicas, e para eles propunha-se um espaço cujo tratamento homogêneo não incorporava análises de diferenças de classe e desconsiderava as diversas condições e contradições de apropriação do espaço presentes em nível intraurbano.

[...] à nossa frente, como um espetáculo, [...] os elementos da vida social e do urbano, dissociados, inertes. [...] Eis uma vida cotidiana bem decupada em fragmentos: trabalho, transportes, vida privada, lazeres. A separação analítica os isolou como ingredientes e elementos químicos, como matérias brutas, quando na verdade resultam de uma longa história e implicam uma apropriação de materialidade. Ainda não acabou. Eis o Ser humano desmembrado, dissociado. Eis os sentidos, o olfato, o paladar, a visão, o tato, a audição, uns atrofiados, outros hipertrofiados. (LEFEBVRE, 1968, p.97).

Ora, a matéria da arquitetura urbana – a cidade vivida cotidianamente, como nos recordou Lefebvre – não é uma linguagem, mas uma prática. De um ponto de vista fenomenológico, isso significa que ela deve ser compreendida na circunstância que rodeia o sujeito (*Umwelt*), captada no horizonte de sua ação (horizonte é uma totalidade percebida de modo não explícito, pressuposta, mesmo quando não tematizada – e que, não obstante, condiciona e determina o sentido de cada coisa nela demarcada; horizonte é demarcação de possibilidades). O mundo da vida, que, posto em relação com qualquer atividade do homem, atua como suporte subjetivo de toda objetividade.

Se “o mundo da vida é uma sedimentação histórica produzida pelos homens enquanto pessoas e assumida pela subjetividade individual” (GÓMEZ-HERAS, 1989, p.249, tradução minha), pautar novamente o cotidiano implica assumir que a cidade experimentada não pode ser descrita em sua totalidade nos termos dos urbanistas e dos planejadores, tampouco nos termos dos geógrafos. Ninguém tem, para dizer as palavras de Lefebvre, “os poderes de um taumaturgo” (LEFEBVRE, 1968b, p.107). Antes, a cidade é um conjunto de relações sociais; portanto, deve ser analisada como um ponto nevrálgico da experiência intersubjetiva, como o local híbrido e heterogêneo da representação de um si e de outrem. Nenhum profissional cria as relações sociais:

Apenas a vida social (a práxis) na sua capacidade global possui tais poderes [...]. Os arquitetos parecem ter estabelecido e dogmatizado um conjunto de significações mal explicitado como tal e que aparece através de diversos vocábulos – ‘função’, ‘forma’, ‘estrutura’, ou antes, funcionalismo, formalismo, estruturalismo. Elaboram-no não a partir de significações percebidas e vividas por aqueles que habitam, mas a partir do fato de habitar, por eles interpretados. Esse conjunto é verbal e discursivo, [...] é grafismo e visualização. (LEFEBVRE, 1968b, p.109).

Para trazer ao primeiro plano a interrogação sobre o uso e os usuários, é necessário que nos detenhamos nesse espaço híbrido, ao mesmo tempo material (dos objetos), físico (do ambiente) e corpóreo, que constitui o âmbito da experiência sensível em que as pessoas habitam, vivem e agem, reunindo o que o funcionalismo dissociou, num arranjo “da simultaneidade e dos encontros”, como o chamou Lefebvre.



Em seu quadro *Broadway Boogie Woogie*, Mondrian apresenta a grelha urbana da cidade de Nova York como análoga ao ritmo do boogie woogie. Os blocos coloridos criam um ritmo pulsante e uma vibração ótica, traduzindo as interseções entre as ruas de Nova York, o movimento incessante da cidade. O ritmo do Boogie Woogie encantava Mondrian, que nele via a destruição da melodia, que é a destruição da aparência natural; e a construção por meio da oposição contínua dos elementos – o ritmo dinâmico. As ruas estão representadas exatamente pelo movimento que propiciam, pelos usos que têm um ritmo próprio: tráfego de gente e automóveis, o entra e sai das pessoas, de prédios de tamanhos e alturas diversas, os táxis amarelos, o fluxo da vida diária da metrópole americana.

Para compreender o uso da arquitetura, é preciso mergulhar na conjunção do mundo da vida com o horizonte da cultura, o mundo da práxis; isto é, para responder à pergunta acerca de como usuários lidam com lugares, é preciso pensar nos grupos de habitantes que modelam o espaço urbano com seus modos de viver – em nível das relações imediatas, pessoais e interpessoais (família, vizinhança, profissão, corporações, divisão do trabalho entre as profissões). Tais comunidades urbanas efetivam os processos que constroem uma cidade, nela se introduzindo, dela se apropriando, inventando e atribuindo a si novos ritmos. São esses habitantes urbanos que “inovam no modo de viver, de ter uma família; [...] essas transformações da vida cotidiana modificaram a realidade urbana, não sem tirar dela suas motivações. A cidade foi ao mesmo tempo o local e o meio, o teatro e a arena dessas interações complexas” (LEFEBVRE, 1968b, p.52).

Viver numa cidade envolve uma experiência das instituições sociais, das estruturas materiais, dos meios de transporte e comunicação; implica adquirir habilidades para interagir com os mais variados fenômenos, mover-se num mundo cada vez mais plástico e aprender a lidar com conflitos – significa a aquisição de consciência. Viver num ambiente urbano, em cidades que crescem e se transformam de modo extremamente rápido, onde milhões e milhões encontraram seu próprio mundo da vida que é radicalmente diferente das gerações que os precederam, é trafegar entre a tradição e o horizonte posto por seus novos *habitats*, suas novas situações.

Se releio o pequeno trecho de Georges Teyssot que serve de epígrafe a este item, penso em como a representação das coisas que preenchem o espaço humano por meio de um aparato pode produzir inesperadamente uma intensificação da experiência arquitetônica. Naquele caso, a câmera se incumbiria de dar relevo ao que ficou mergulhado na inconsciência – na penumbra do momento vivido. O aparato fotográfico permite guardar o avesso da experiência, como se a memória, graças à câmera, pudesse expor suas camadas. Aquilo de

que você se lembra sozinho é sua experiência forte; o que a máquina guarda para lhe fazer lembrar, sua experiência fraca – mas ambas somam-se, remetem uma à outra, a cada vez que a lembrança daquele lugar estiver em pauta na sua existência.

### **2.2.2 Reflexionsmedium de Walter Benjamin**

Ao abordar o mundo da vida, faça-o a partir de uma atitude referencial, que permite questioná-lo em sua realidade; isto é, atitude que o indaga a respeito do *como* dos modos subjetivos de doação do mundo da vida e de seus objetos. A fenomenologia, nesse sentido, opera submetendo todo fenômeno a “variações transcendentais para ver qual núcleo essencial resiste”, para recolher o que se destaca e se revela através desse núcleo de significação essencial, “constituindo os possíveis que ele articulará em produções doravante asseguradas de sua validade e de sua legitimidade” (HUCHET, 2003, p.190).

Se analisarmos o fenômeno-arquitetura desde essa matriz conceitual, percebemos que sua principal articulação dá-se no solo da práxis, na atividade pela qual os seres humanos transformam a realidade e a si próprios, revelando-se um fenômeno de tal complexidade que em muito excede a atitude ingênua e espontânea de apenas conviver no mundo, à qual muitas vezes se associa erroneamente a fenomenologia. Antes, na análise da arquitetura, a teoria fenomenológica pauta o início do caminho, por assim dizer, na medida em que descreve as variáveis em jogo nesse fenômeno, indicando direções de sua investigação, como a que se estabelece aqui, a saber, uma conjugação entre a fenomenologia e o materialismo.

O desenvolvimento do capitalismo evidenciou que “os novos temas que se propagam à cultura arquitetônica estão, paradoxalmente, aquém e além da arquitetura” (TAFURI, 1968, p.10), posições tais que só podem ser elucidadas numa abordagem materialista dos objetos arquitetônicos e do uso destes pelos habitantes.

Em 1844, Karl Marx denominou materialismo àquele pensamento que se ocupa dos homens efetivamente ativos, e toma como ponto de partida “o processo efetivo da vida deles”, de tal forma que o foco da reflexão filosófica fosse redirecionado para os problemas concretos concernentes ao processo da vida humana, empiricamente constatável e ligado a pressupostos materiais, buscando os caminhos para solucioná-los na situação histórica específica – meio concreto – que os gerou.

Inteiramente em oposição à filosofia alemã que desce do céu para a terra, aqui se sobe da terra para o céu. Em outras palavras, não se parte do que os homens dizem, pensam, imaginam, se representam; também não de homens ditos, pensados, imaginados, representados, para daí chegar aos homens de carne e osso; parte-se de homens efetivamente ativos, em uma avaliação que tem por origem o processo efetivo de vida deles (MARX, 2004a, par. a, 193).

O objetivo de Marx era ultrapassar aquela tradição filosófica que resultava em distanciamento do mundo prosaico e cotidiano. Nesse sentido, o materialismo fundava-se no princípio da prática, para superar tal contemplação distanciada. “O princípio da prática, enquanto princípio de transformação da realidade deve então ser talhado na medida do substrato material e concreto da ação, para poder agir sobre ele quando entrar em vigor” (LUKÁCS, 2003, p.267).

Georg Lukács, em *História e Consciência de Classe* (2003), diz que somente a ação consciente – decorrente do princípio da prática – pode valer como atividade, num mundo em que, como consequência do “desenvolvimento da sociedade burguesa, todos os problemas do ser social deixam de transcender o homem e se manifestam como produtos da atividade humana” (WOLLEN, 1989, p.56, tradução minha)<sup>20</sup>. Ora, trata-se no materialismo, portanto, do redimensionamento do conceito de homem – o burguês, egoísta, individual e artificialmente isolado pelo capitalismo, cuja consciência, “enquanto fonte de sua atividade e de seu conhecimento, apresenta-se como sendo isolada e individual, nos moldes de Robinson Crusoe”. Não é a consciência que determina a vida, mas, sim, a vida que determina a consciência, observava Marx (2004a, par. a, 193). Uma vez isolado e egoísta, o indivíduo que vive na era do capital vê suprimido o caráter de atividade da ação, sobretudo da ação social; a prática representa a possibilidade de reverter tal estado de coisas, pois é o que orienta “para o que há de qualitativamente único, para o conteúdo e o substrato material de cada objeto” (LUKÁCS, 2003, p.187)

O princípio da prática implica a diversidade de atitudes do sujeito, o qual compreende o mundo em que vive, percebendo complexidades, diferenças, conflitos, contradições. Assim, tem-se que a compreensão da realidade por um indivíduo é um processo duplamente determinado, pela história e pela práxis. Henri Lefebvre elabora uma conjugação

---

<sup>20</sup> Wollen (1989) diz que esse é um livro fermentado pelas lutas revolucionárias do começo do século XX. Assim como os textos de Korsch, integra a categoria dos livros-produto do “fermento revolucionário”, todos representantes da primeira fase do marxismo ocidental.

consistente dos enfoques da fenomenologia e do materialismo, ao descrever essa percepção que é também compreensão:

O que os psicólogos chamam “percepção” ou o “mundo percebido”, é, na realidade, o produto da ação humana em nível social e histórico. A atividade que cria o mundo exterior e sua forma fenomenal, não teórica e formal, mas prática e concreta. Ferramentas práticas, não simplesmente conceitos, são os meios pelos quais o homem social conforma o mundo percebido. Ao lembrar os processos do conhecimento por meio dos quais compreendemos tal “mundo”, ele se aparta da imensidão da natureza e desenha-se coerente e humano; esses processos não são categorias *a priori* ou intenções subjetivas; eles são nossos sentidos. Mas nossos sentidos têm sido transformados pela ação. Capaz de compreender e organizar determinadas totalidades, determinadas formas, o olho humano não é tão somente o órgão natural de visão de um vertebrado superior, de uma figura solitária perdida no mundo natural, de um homem primitivo ou de uma criança. Logo, o “mundo” é o espelho do homem porque o homem o faz assim: é a tarefa da sua vida cotidiana e prática. Mas não é seu “espelho”, de um modo passivo. (LEFEBVRE, 1991a, p.163).

Para alcançar o “aquém e além” da arquitetura de que falava acima, valho-me da força especulativa dos textos de Benjamin, cuja filosofia, conforme disse José Guilherme Merquior, é algo que a fenomenologia jamais conseguiu ser: descritividade, é certo, mas, primeiramente, crítica (MERQUIOR, 1969, p.114). Tomando como pressuposto essa particular conjunção de fenomenologia e materialismo, denominada *descriptividade crítica*, remeto, então, meu argumento ao que Walter Benjamin chamou *Reflexionsmedium*, retomando o termo utilizado pelos românticos de Jena, para designar a “qualidade da obra de arte de proporcionar o conhecimento crítico” (BENJAMIN, W., 1993, p.40).

“A intensificação da reflexão, antes, supera na coisa os limites entre ser conhecida através de si mesma e através de um outro; e, no *medium de reflexão*, a coisa e a essência cognoscente se interpenetram” (BENJAMIN, W., 1993, p.64-5). Benjamin localiza os conceitos românticos de percepção, observação da natureza e de crítica de arte no contexto de uma teoria do conhecimento (GAGNEBIN, 1999, p.71), mas é possível desdobrar essa teoria também no *Trabalho das Passagens*. Desde o momento em que seu pensamento inflecte para o materialismo<sup>21</sup>, Benjamin considera a metrópole um *medium de reflexão*<sup>22</sup>, isto é, um meio de refletir sobre as contradições do capitalismo como um todo a partir de um pesar sobre a vida urbana em viés materialista. Em carta a Scholem, no momento em que retomava os estudos do *Trabalho das Passagens*, para o texto que havia sido solicitado pelo Instituto de Genebra, ele escreveu:

<sup>21</sup> Com a sua leitura de LUKÁCS, G. *História e Consciência de Classe*. em 1924.

<sup>22</sup> Como mostra Willi Bolle em valoroso artigo, “a grande cidade contemporânea marcou a forma e o estilo da escrita benjaminiana da história” (BOLLE, 1999, p.89-112).

Encontrei-me realmente sozinho com meus estudos das “passagens”, o que aconteceu pela primeira vez em muitos anos. [...] Aqui o ponto central também será o desenvolvimento de um conceito clássico. [Se no livro sobre o barroco tratava-se do conceito de tragédia], aqui é o caráter de fetiche da mercadoria. Se o livro sobre o barroco mobilizou a própria teoria do conhecimento, o mesmo deveria acontecer no caso das “*passagens*”, pelo menos na mesma proporção. (BENJAMIN; SCHOLEM, 1994, p.219)

Toda crítica deve conter uma teoria do conhecimento daquele objeto que se critica<sup>23</sup>, teoria essa que é o conceito de reflexão desdobrado para o objeto, aplicado a ele de tal forma que a atividade de conhecer somente seja possível “por meio da imersão no objeto”<sup>24</sup>. Há uma reciprocidade entre a organização interna da obra e o movimento da crítica que se debruça sobre esta: “a crítica tem, afinal, muito pouco a ver com a subjetividade do gosto do crítico e tudo a ver com a organização inerente à própria obra” (GAGNEBIN, 1999, p.68 e 73).

No *Trabalho das Passagens*, a cidade é objeto que deve ser criticado, o que implicava caracterizar a teoria que permite conhecê-lo, isto é, pensar a cidade a partir do conceito de reflexão relativo a ela. Não se faz a crítica da cidade grande oitocentista (a metrópole encarnada tanto em Paris como em Berlim) com explicações de significado de um ou outro arranjo formal, tampouco comparando-a a configurações urbanas passadas. Se criticar é fazer um “experimento na obra”, refletindo para transformá-la, na cidade esse *medium* de pensar é mais que nunca necessário. Benjamin (2006) compreendeu de modo agudo a trama de muitos fios envolvendo esse objeto sobre o qual se debruçou: concentrar-se na cidade implica desdobrar seu lado avesso, conduzindo-a para fora de si, para “aquém e além”, expondo suas relações com as demais obras e com os fenômenos históricos, pois a metrópole moderna é justamente o espaço da simultaneidade de tempos históricos diversos.

Buck-Morss assinala que Benjamin fazia um materialismo levado tão a sério, que “os próprios fenômenos chegariam a falar” (BUCK-MORSS, 2003, p.27). Isso se daria na medida em que, para ele, crítica era um modo de refletir que transformava a forma, o que, portanto, incluía descobrir e experimentar modos de expor a forma<sup>25</sup>, dando voz a elementos componentes dos fenômenos antes silenciados – por exemplo, descrevendo os moradores de

<sup>23</sup> “A crítica inclui o conhecimento de seu objeto [...]; exige uma caracterização da teoria do conhecimento do objeto que está em sua base. [...] A teoria do conhecimento do objeto é determinada pelo desdobramento do conceito de reflexão em seu significado para o objeto.” (BENJAMIN, 1993, p.61)

<sup>24</sup> “A função do maior criticismo não é, como frequentemente se pensa, instruir com os significados das descrições históricas ou educar através das comparações, mas conhecer por meio da imersão no objeto.” (BENJAMIN, 1912, p.293, tradução minha).

<sup>25</sup> “A crítica é então como que um experimento na obra de arte.” (BENJAMIN, 1993, p.74)

uma cidade grande. Esse misto de observação e experimento deixa-se ver em outra carta a Scholem, escrita em 12 de junho de 1938, na qual Benjamin especulava:

Ao me referir à experiência do moderno habitante das metrópoles, incluo diferentes aspectos. Por um lado, falo do cidadão moderno, entregue a um aparelho burocrático interminável, cuja função é comandada por instâncias que permanecem imprecisas para os próprios órgãos executivos, que diria então para as pessoas a elas subordinadas [...]. Por outro lado, quando falo do habitante moderno das grandes cidades refiro-me aos físicos contemporâneos [...] se é que um indivíduo deva ser confrontado com a realidade que se projeta como sendo a nossa, teoricamente, por exemplo, na física moderna e praticamente na técnica de guerra. Com isso quero dizer que essa realidade praticamente não é perceptível para o indivíduo, e que o mundo de K., tão alegre e povoado de anjos, é o complemento exato para uma época que se dispõe a aniquilar em grande escala os habitantes desse planeta. Só é de se esperar que as grandes massas façam essa experiência, que corresponde à de Kafka como pessoa particular, incidentalmente e por ocasião desse aniquilamento. (BENJAMIN; SCHOLEM, 1994, p.303)

Benjamin evidenciava sua compreensão de que, no século XX, a arquitetura da metrópole faz o papel – análogo ao da arte – de transformar a consciência. Em parte, isso se devia à tecnologia empregada nos edifícios, que operara uma significativa transformação física na cidade a partir de meados do século XIX. A arquitetura oitocentista, feita de ferro e vidro, era precursora de sua própria época – como tal, um *ur-phenomenon* da modernidade. Para “os sujeitos históricos da geração do próprio Benjamin” (BUCK-MORSS, 2003, p.27) – herdeiros, em 1930, da cidade do século XIX –, esse era um fato capaz de oferecer uma educação marxista-revolucionária, pois mostrava onde se dera a origem daquele estado de coisas então vivido.

Benjamin, nas *Passagens* (2006), apontava a necessidade de tornar visível tal arquitetura (galerias, lojas de departamentos, pavilhões de exposição, mercados, estações de trens) – ou o seu resíduo anacrônico –, mostrando o quanto a forma transitória dessas construções era expressão adequada do século XIX, este, por sua vez, também um período de transição.

Imitações de cariátides gregas em colunas de ferro denunciavam que os novos materiais construtivos haviam chegado cedo demais.

“No primeiro terço do século passado, ninguém tinha ideia de como se devia construir com ferro e vidro” (BENJAMIN, W., 1972-1989, p.218, tradução minha). Para Siegfried Giedion, historiador da arquitetura que entusiasmava Benjamin, o problema foi resolvido desde então pelos hangares e silos. O sociólogo e ensaísta alemão, a seu turno, acrescenta um comentário ao texto de Giedion, perguntando se seria adequado afirmar que “a construção desempenha, no século XIX, o papel do processo corpóreo em torno do qual se

colocam as arquiteturas ‘artísticas’ como os sonhos em torno do arcabouço do processo fisiológico”, apoiando a necessidade de se “ocupar com essa matéria prima, esses edifícios cinzas – mercados cobertos, lojas de departamentos, exposições” (BENJAMIN, W., 1972-1989, p.218, tradução minha).

A arquitetura de Paris deslumbrava a multidão, tomava-lhe todos os sentidos. O que os arquitetos haviam produzido ali eram não apenas edifícios, mas a “morada para o sonho coletivo” (BENJAMIN, W., 2006, p.55)<sup>26</sup>. A crítica ao século XIX começava pelas formas arquitetônicas que expressaram os sonhos coletivos daquele século, no qual acontecera uma mistura singular de tendências individualistas (o Eu, a Nação, a Arte) e elementos para uma configuração coletiva, sendo que tais elementos estavam nos subterrâneos, mais exatamente nos domínios cotidianos da vida urbana. Benjamin entendia que a transformação da consciência operada por meio dos efeitos dessa arquitetura urbana era um dos fundamentos da dialética da mudança social. A metrópole, onde atuavam arquitetos – junto com fotógrafos, artistas gráficos, desenhistas industriais, engenheiros –, exercia um papel decisivo na educação política. A grande cidade é o elemento da história materialista sobre a qual Benjamin – tributário de Marx – escreve, desencantando a nova natureza (industrial), livrando-a do feitiço do capitalismo. Walter Benjamin, por meio de sua reflexão sobre a metrópole oitocentista, escreveu uma interpretação da modernidade como mundo de sonho do qual se deve despertar coletivamente para a conscientização revolucionária de classe.

Indústria e tecnologia promoveram uma tal ruptura no espaço urbano que ao habitante escapava qualquer nexos causal; os sujeitos só recebiam a mudança nos lugares e ritmos do seu próprio cotidiano. No século XIX, Paris e outras capitais da Europa estampavam o luxo e a promessa do desenvolvimento urbano.

Benjamin, mesmo sabendo que Londres, de um ponto de vista econômico, era a sede da transformação tecnológica emergente, escolhe localizar a apoteose da modernidade em Paris. A Inglaterra fora precursora da Revolução Industrial, e em muito precedera a França nas práticas financeiras do capitalismo especulativo. Entretanto, o que fascinava Benjamin em Paris eram as contribuições francesas para o desenho da modernidade política e cultural. “Atravessando um século de revoluções centradas em Paris, a França inventara a moderna democracia republicana e o primeiro radicalismo político moderno” (COHEN, 2004, p.200).

Paris era o lugar da gênese da cultura de massa; o espetáculo da sociedade do *Ancien Régime* convertera-se em manifestações sociais pós-revolucionárias; além disso, Paris

---

<sup>26</sup> “[...] toda arquitetura do século XIX propiciava morada para o sonho coletivo.” Ibidem. “os arquitetos são produtores da imaginação coletiva” (BENJAMIN, W., 2006, p.55).

era o berço da modernidade artística – representada pelo realismo e pelas vanguardas, cujas manifestações ganharam o mundo. A cidade ostentava não apenas o luxo aristocrático, mas algo a que outras classes tinham livre acesso para olhar. Reformadas ou renovadas, com bulevares enormes sendo abertos, com árvores geometricamente ordenadas para ornar as ruas, as grandes cidades eram um espetáculo para um público indiferenciado. Todos podiam passear por seus parques e jardins. As perspectivas das ruas redesenhadas acentuavam o efeito do ilusionismo na paisagem. A todos era permitido olhar as vitrines de galerias e lojas de departamento; qualquer um podia visitar museus e contemplar monumentos. Habitantes olhavam sua cidade e era assim que ela os enfeitiçava – experimentavam, como num jogo de espelhos, o deslumbramento das imagens de luxo, que resplandeciam e aparentavam estar ao alcance da mão<sup>27</sup>.

Alguns desses edifícios, quando olhados a partir dos anos de 1920, pareciam ser a substância de um sonho passado: arcadas (passagens), jardins de inverno, panoramas, fábricas, armários para figuras de cera, cassinos, estações de trem, instalações de gás, pontes.

É notável o fato de que as construções nas quais o especialista reconhece antecipações da arquitetura atual não pareçam ter nada de precursor aos olhos de um observador atento, mas não versado em arquitetura, e que, ao contrário, tenham para ele um aspecto especialmente antiquado, como pertencentes a um sonho. (BENJAMIN, W., 1972-1989, tradução minha, p.41).

Mas, ainda assim, considera Benjamin (2006), o conhecimento desses edifícios permitiria despertar, isto é, representavam a possibilidade de educar para a consciência revolucionária.

Não só as formas em que se manifestam os sonhos coletivos do século XIX não podem ser negligenciadas, não só elas o caracterizam de maneira muito mais decisiva do que aconteceu em qualquer século anterior: elas são também, se bem interpretadas, da maior importância prática, permitindo-nos conhecer o mar em que navegamos e a margem da qual nos afastamos. É aqui, em suma, que precisa começar a ‘crítica’ ao século XIX (BENJAMIN, W., 1972-1989).

---

27 É preciosa a anotação de Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*: “‘Eis [...] o Jardim d’Hiver estabelecido desde 1845 – Avenue des Champs Elysées – uma estufa colossal, com um imenso espaço para reuniões sociais, para bailes e concertos, que não faz jus ao nome de jardim de inverno pois também abre suas portas no verão’. Quando a ordem planificada cria tais cruzamentos de aposentos e natureza livre, ela vem ao encontro da profunda inclinação do ser humano para a fantasia [...]” (BENJAMIN, 1987, p.194).



A matéria prima cinzenta daqueles edifícios que nada tinham a dever à história<sup>28</sup>, em contraste com luzes e cristais das lojas, dos cafés e teatros, permitia vislumbrar o que a ditadura burguesa do Segundo Império ocultava: que havia um mundo da produção de coisas, que havia relações de produção e trabalho, e não somente consumidores e ornamentos nas salas e mobiliários suntuosos. As ambiguidades do mundo do capitalismo que permitem, nas relações econômicas, que algo signifique o contrário do que deveria, apareciam também na esfera cultural da metrópole, ou seja, na superestrutura.

A embriaguez e a ficção a que se entregou o século XIX deixavam-se representar na grande cidade como expressão adequada àquela situação opaca, portadora de uma significação insuspeitada para a percepção e para o pensamento, e estreitamente relacionada aos fenômenos econômicos. A metrópole resultava num ambiente difuso, mas capaz de excitar a imaginação, a ponto de formar e constituir a atmosfera mental coletiva.

A cidade produzida no século XIX mostrava às primeiras décadas do século XX sua origem, por isso é que deviam se tornar visíveis em 1930, quando Benjamin escreve. Em sua arqueologia da modernidade, concedia à política e à cultura um lugar privilegiado por causa do seu próprio comprometimento com a vanguarda política e cultural de seu próprio tempo – cujas aspirações radicais ele partilhava. Àquela época Berlim, como uma nova Paris, por assim dizer, atraía “artistas e personagens como um imã”. Para Berlim convergiam tanto a arte de vanguarda como teorias políticas de esquerda; a cidade era um laboratório para aquela estética politicamente comprometida com a revolução marxista (BUCK-MORSS, 1977, p.20).

A proximidade de Walter Benjamin com relação ao chamado *círculo marxista de Berlim*<sup>29</sup>, para o qual a arte nunca era um epifenômeno determinado pela conjuntura econômica, reforçou e atualizou sua elaboração conceitual, em princípio ocupada com o Romantismo alemão.

Também no contexto do século XX era possível ver quão poderoso *medium-de-reflexão* é a arte; e, como tal, é conhecimento. A arte educa para além do que está contido nas obras. Benjamin acreditava que as novas técnicas estéticas, de que se valiam as artes do século XX, poderiam ser refuncionalizadas. Eram ferramentas burguesas que, dialeticamente transformadas em revolucionárias, permitiriam emergir uma consciência crítica acerca da

---

28 “No século XIX começam a surgir edifícios que não devem nada ao passado. Suas próprias linhas se originam das novas demandas apresentadas pelas grandes cidades, pela multiplicação dos meios de comunicação e por uma indústria em constante expansão.” (GIEDION, 2004, p.254)

29 Formado por John Hartfield, Brecht, Piscator e Reinhardt.

natureza da sociedade (BUCK-MORSS, 1977, p.20)<sup>30</sup>. Essas novas estéticas encontravam seu melhor delineamento em meio à vida urbana.

Ao tomar a cidade como um *Reflexionsmedium*, Benjamin fazia jus ao modo como concebeu a relação infraestrutura/superestrutura – sem muitas mediações, conforme escreveu Leandro Konder: “Benjamin se dispunha a acompanhar Adorno e Horkheimer, em matéria de conhecimento, apenas até certo ponto – uma vez que estes adotavam uma perspectiva sofisticada, exigindo uma complexa articulação dos processos e dos fenômenos em todas as suas múltiplas – infindáveis – mediações”. Benjamin, para quem as ligações das coisas, umas com as outras, não deveriam necessariamente ser reconstituídas em todos os seus estágios, “se deixava possuir por certa urgência, por certa avidez, que o implica na direção de um encontro direto com a realidade prática” (KONDER, 1999, p.72 et seq.).

Benjamin aterrissava sempre, colocando em terra firme a sua dialética materialista, que se baseava no reconhecimento de que os fenômenos da arte e da cultura em geral (arquitetura incluída) podem sempre ser imediatamente relacionados aos fenômenos do desenvolvimento material. Ao tratar da cidade, o filósofo colocava-se próximo às vidas minúsculas dos homens comuns, para desvelar a crítica social contida nas obras da arquitetura urbana, na maioria das vezes não facilmente perceptível. Para usar as palavras de Konder (1999, p.72 et seq.): “uma certa grossura, acreditava Benjamin, era imprescindível”.

### 2.2.3 Cidade-fetice, cidade-mercadoria

Benjamin escreveu a Scholem que o ponto central da obra das *Passagens* seria “o desenvolvimento de um conceito clássico” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p.219)<sup>31</sup>, o caráter de fetice da mercadoria. Marx mostrou, no capítulo d’*O Capital* sobre o caráter-fetice da mercadoria, até que ponto o mundo do capitalismo é ambíguo – ambiguidade esta que tem sido consideravelmente aumentada pela intensificação do sistema capitalista. Isso é muito claramente perceptível, por exemplo, nas máquinas que intensificam a exploração, ao invés de aliviarem o destino dos homens. Não é preciso ver aí, de uma maneira geral, uma correlação com a ambivalência dos fenômenos com que nos defrontamos no século XIX? Uma

---

<sup>30</sup> Essa posição é certamente devedora de Bertolt Brecht; a relação entre Benjamin e Brecht será analisada à frente, nos capítulos seguintes.

<sup>31</sup> “De acordo com o famoso capítulo na primeira parte de *O Capital*, de Marx”, registrou Scholem, em pé de página.

significação, até o presente desconhecida, da embriaguez para a percepção, da ficção para o pensamento?<sup>32</sup>

Para decifrar uma tal ilusão do pensamento e da percepção, Benjamin assume a cidade como *medium-de-reflexão*, partindo, conforme denota sua correspondência, de um tema que ocupa o centro da teoria marxiana contida n’*O Capital*.

Por sua vez, a Internacional Situacionista<sup>33</sup> e Henri Lefebvre<sup>34</sup>, na França dos anos 1950-1970, assumem a cidade como objeto privilegiado de seu pensamento. Também para esses dois últimos autores a arquitetura urbana é um *medium-de-reflexão*. Assim como Benjamin, articulam sua reflexão desde Marx, mais especificamente desde o conceito de fetiche-mercadoria. Enquanto Benjamin, a partir de suas leituras de Lukács e Korsch, remete em suas notas a’*O Capital*, Lefebvre e a Internacional Situacionista entendem que é necessário acrescentar ao programa de Marx o pensamento sobre o espaço, uma vez que o pensamento marxiano não explora de modo suficiente a questão espacial subjacente às relações do capital.

Nos manuscritos de 1844, a cidade não é objeto de análise; contudo, a vida na cidade é o quadro das transformações cuja operação Marx descreve<sup>35</sup>. A cidade é o meio onde o capital descobre o trabalho humano como riqueza. Lefebvre observa que a cidade é o sujeito ao qual Marx imputa a dissolução do modo feudal e a transição para o capitalismo:

Como a terra em que se apóia, a cidade é um espaço, um intermediário, uma mediação, um meio, o mais vasto dos meios, o mais importante [...]. A cidade veicula as mudanças da produção, fornecendo, ao mesmo tempo o receptáculo e a condição, o lugar e o meio. [...] A cidade se torna, em lugar da terra, o grande laboratório das forças sociais. (LEFEBVRE, 1999, p.86).

---

<sup>32</sup> “In seinen Kapitel über den Fetischcharakter der Ware hat Marx gezeigt, wie zweideutig die ökonomische Welt des Kapitalismus aussieht – eine Zweideutigkeit, die durch die Intensivierung der Kapitalwirtschaft sehr gesteigert wird – sehr deutlich z.B. an den Maschinen sichtbar, die die Ausbeutung verschärfen statt das menschliche Los zu erleichtern. Hängt nicht hiermit überhaupt die Doppelrandigkeit der Erscheinungen zusammen, mit der wir es im 19. tem Jahrhundert zu tun haben? Eine Bedeutung des Rauschs für die Wahrnehmung, der Fiktion für das Denken wie sie vor dem unbekannt waren?” (BENJAMIN, 1982, p.499).

<sup>33</sup> A partir de 1962, é uma Internacional Situacionista debordiana. Se Debord é a peça chave, a maior parte de seus melhores trabalhos tem uma autoria coletiva.

<sup>34</sup> Sobre a influência do pensamento marxiano no conceito de vida cotidiana de Lefebvre, Cf. WOLLEN, 1989, p.130.

<sup>35</sup> Lefebvre assim escreve: “as numerosas considerações emitidas por Marx só têm sentido e importância em um contexto social: a realidade urbana. Ora, Marx não fala disto. Uma ou duas vezes somente, mas de uma maneira decisiva, ele traz o encadeamento dos conceitos para esse contexto, no entanto continuamente implicado.” (LEFEBVRE, 1999, p.36)

Nos parágrafos seguintes, faço um exame do caráter-fetiche da mercadoria<sup>36</sup>, vinculando-o aos termos de uma teoria da alienação, com o objetivo de caracterizar que, retornando aos conceitos marxianos de alienação e trabalho, Lefebvre e Debord tomam a cidade enquanto *medium-de-reflexão* no sentido do termo benjaminiano.

O trabalho, escreveu Marx (2004a), é manifestação da vida humana enquanto função ativa própria do homem. Trabalho é o que gera o mundo criado pelo homem; por isso é sua atividade vital, sua realidade efetiva. Mas trabalho é também o que aliena o homem da natureza, da sua vida genérica e de si mesmo. O salário, consequência da propriedade privada, é índice da alienação a que o homem está submetido. Nesse estado de coisas, o mundo torna-se estranho para o homem, pois este não mais se reconhece na sua produção, e esta também não o reconhece como produtor. No trabalho alienado, o homem é estranho ao mundo que criou. Benjamin ilustra esse estado de coisas com o Palácio de Cristal, descrevendo uma cena da Exposição Universal em que máquinas de fiar e tecer “trabalhavam como loucas, enquanto milhares de pessoas ficavam lá, sentadas, olhando tranqüilamente, encasacadas e enchapeladas, passivamente e sem pressentir que o reino do homem sobre este planeta havia terminado” (BENJAMIN, W., 2006, p.255)<sup>37</sup>. O trabalho é, portanto, a própria desefetivação do homem, na medida em que é expressão de sua vida (*seu* trabalho) que não lhe pertence; logo, sua realização efetiva é alienação de si e constitui-se como realidade efetiva alheia. Na alienação causada pelo trabalho estão incluídas também as relações com os outros homens, e não somente com os objetos.

Pelo trabalho alienado, portanto, o homem não engendra apenas a sua relação com o objeto e com o ato de produção enquanto poderes alheios e inimigos dele; engendra também a relação na qual outros homens estão com a produção e o produto dele e a relação na qual ele está com esses outros homens (BENJAMIN, W., 2006, p.160).

No mundo prático, a auto alienação só pode aparecer através da relação efetivamente real, prática com outros homens [...]cada uma das *relações humanas* com o mundo, ver, ouvir, cheirar, degustar, sentir, pensar, intuir, perceber, querer, ser ativo, amar, em suma todos os órgãos de sua individualidade assim como os órgãos que imediatamente em sua forma são órgãos comunitários, são a apropriação do objeto neste seu comportamento objetivo ou neste seu comportamento perante o objeto. (BENJAMIN, W., 2006, p.172-3).

---

<sup>36</sup> Estudei aqui os seguintes textos de Marx: *Trabalho alienado e superação positiva da auto alienação humana*. In: *Manuscritos Filosóficos de 1844*. FLORESTAN, Fernandes, (org.). Marx. Engels. Coleção Grandes Cientistas Sociais. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1984, p. 146-181; *A mercadoria*. In: *O Capital. Crítica da Economia Política*. Livro 1. Parte primeira. Mercadoria e Dinheiro. 22ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p.55-106.

<sup>37</sup> Na edição francesa p.209.

Dizer que o homem, ao desalienar-se, apropria-se da sua realidade efetiva significa que o seu comportamento perante o objeto se transforma mais uma vez. “A apropriação da realidade efetiva humana, o seu comportamento perante o objeto é o exercício da realidade efetiva humana” (BENJAMIN, W., 2006, p.173). Reapropriar-se da realidade efetiva implica, para o homem, sua desalienação. Para Marx, não haverá desalienação, a menos que se possa superar o sentido privado da propriedade, pois tal superação é que resultaria em apropriação sensorial, “por e para o homem, da essência e da vida humanas, do homem objetivo, das obras humanas” (BENJAMIN, W., 2006, p.173). Desalienar é, portanto, superar a propriedade privada não apenas “no sentido da fruição unilateral, imediata, não só no sentido do possuir, no sentido do ter” (BENJAMIN, W., 2006, p.173). A superação da propriedade privada é apropriação sensorial:

A propriedade privada nos fez tão tolos e unilaterais que um objeto só é nosso quando o temos, logo quando existe para nós como capital ou é por nós imediatamente possuído, comido, bebido, vestido por nosso corpo, habitado por nós, etc., em suma, usado. [...] Por conseguinte, no lugar de todos os sentidos espirituais e físicos colocou-se a alienação simples de todos os sentidos, o sentido do ter. (MARX, 2004b)

No regime privado da propriedade, o trabalho alienado resulta em mercadoria, que é sempre o objeto desligado do trabalhador que a produziu. A mercadoria é o elemento fundamental na articulação da estrutura funcional do sistema capitalista, e seu conceito é o ponto de partida para a análise marxista desse modo de produção. Mercadoria<sup>38</sup> é um produto qualquer destinado à troca, que tem valor uma vez que foi despendido determinado esforço para produzi-lo.

A mercadoria tem dois fatores, sua substância e seu valor. O primeiro deles é atributo de sua utilidade – são as qualidades úteis, isto é, aquilo através de que a mercadoria ganha existência. O segundo fator diz respeito à sua produção, ou seja, o dispêndio de determinada quantidade de trabalho humano aplicado em produzir um objeto. A isso se denominou valor, aquilo que mede um produto segundo quantidades definidas. A grandeza do valor é determinada pela duração ou quantidade de trabalho empregado na produção de um

---

<sup>38</sup> Produção e consumo estão cristalizados na mercadoria. As obras da maturidade de Marx, que expõem o conjunto da sociedade capitalista e revelam seu caráter fundamental, começam com a análise da mercadoria. Solucionar o enigma da estrutura da mercadoria era, portanto, o problema central.

objeto. A magnitude do valor será medida pelo tempo de trabalho socialmente necessário para a produção da mercadoria (MARX, 2004b, p.48).<sup>39</sup>

O que os produtos têm em comum é o fato de que sua produção exigiu o dispêndio de determinada quantidade de trabalho humano; logo, é isso que vai medi-los. O trabalho despendido na produção de uma coisa é atributo objetivo desta. As coisas “valem” a quantidade de trabalho exigida para criá-las. A substância de uma coisa determina seus atributos materialmente inerentes, confere-lhes utilidade. Esta, por sua vez, confere valor de uso ao produto. Mas, quando o objeto útil é transformado em mercadoria – destinado ao comércio –, seu valor não mais será medido pela utilidade, e sim pela sua capacidade de ser trocado. Separam-se, no interior da mercadoria, valor e valor de uso. Abstraído este último, apagam-se as qualidades sensoriais do objeto e também as diferentes formas de trabalho nele representadas. Não mais interessam a matéria e o trabalho representado no objeto, mas o seu valor de troca. Para que a troca seja possível, é necessário, então, encontrar algo comum a todos os produtos que permita a avaliação. Transformar trabalho em unidade de valor exige que se considerem os trabalhos indiferenciadamente e reduzidos a trabalho abstrato. Em outras palavras: equiparar trabalhos distintos implica abstrair as diferenças existentes entre eles e reduzir os diversos tipos de trabalho ao caráter comum que eles possuem como dispêndio de força de trabalho humano. Benjamin escreveu, no *Trabalho das Passagens*: “a igualdade qualitativa absoluta do tempo, no qual se desenvolve o trabalho que produz o valor de troca, é o fundo opaco contra o qual se ressaltam as cores escandalosas da sensação” (BENJAMIN, W., 2006, p.488)<sup>40</sup>.

Vivemos, diz Marx (2004b), em um determinado período histórico cujo desenvolvimento específico transformou o produto do trabalho em mercadoria (MARX, 2004b, p.64). Nesse estágio social, o trabalho despendido na produção de uma coisa útil não resulta num produto que, sobretudo, tenha valor de uso; antes, em tal estágio – que é o nosso – o trabalho é um atributo, propriedade “objetiva”, inerente à coisa produzida. Em uma palavra, seu valor (MARX, 2004b, p.83).

O desenvolvimento da forma-mercadoria coincide com o desenvolvimento da forma do valor. Este é uma relação entre pessoas ocultas sob um invólucro material e não traz escrito na frente o que ele é. Longe disso, o valor transforma cada produto do trabalho num hieróglifo social (MARX, 2004b, p.96). Marx (2004b) observa: “mais tarde, os homens

---

<sup>39</sup> “Tempo de trabalho socialmente necessário é aquele requerido para produzir um valor de uso qualquer, nas condições dadas de produção socialmente normais, e com grau social médio de habilidade e de intensidade de trabalho.” (MARX, 2004b, p.48)

<sup>40</sup> Na edição francesa, p.404.

procuram decifrar o significado do hieróglifo, descobrir o segredo de sua própria criação social”.

A transformação dos objetos úteis em valores é, como a linguagem, um produto social dos homens. Quando pessoas trabalham umas para as outras, o trabalho também passa a ter uma forma social, que é a do trabalho transformado em mercadoria (MARX, 2004b, p.93). A forma-mercadoria é a forma geral do produto do trabalho. A expressão do valor revela-se, então, de modo acabado; os trabalhos equivalem-se, pois se trata do trabalho humano em geral. A equiparação dos trabalhos dá-se em função de que todos eles, independentemente do que venha a ser seu resultado, significam dispêndio de força humana; esse é, ressaltava Marx (2004b), o segredo mesmo do valor. O valor é a cristalização da substância social comum a todas as mercadorias, escreve Marx; e a “substância constituidora do valor” é o trabalho (MARX, 2004b, p.47).

Numa sociedade em que a forma-mercadoria é a forma geral do produto do trabalho, a relação social dominante é a dos homens entre si como possuidores de mercadorias. Na sociedade burguesa, a troca de mercadorias é forma dominante do metabolismo social. A troca mercantil se estende até ser protótipo de todas as formas de objetividade e de subjetividade que lhe são correspondentes. Relações entre pessoas assumem a estrutura da relação mercantil, ganhando o caráter de uma “coisa”. A essa objetividade tributada ao fantasmático, Marx chamará fetiche-mercadoria, recorrendo à crença religiosa, na qual “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos” (MARX, 2004b, p.98). Um fetiche é um objeto dotado de propriedades mágicas que lhe conferem vida própria. “É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias” (MARX, 2004b, p.98).

A noção de fetichismo é uma tentativa de Marx para explicar o poder das mercadorias no capitalismo, “todo o mistério do mundo das mercadorias, todo o sortilégio e a magia que enevoam os produtos do trabalho, ao assumirem estas a forma de mercadorias” (MARX, 2004b, p.98). O fetichismo do mundo das mercadorias decorre do caráter social do trabalho, dado que é uma fantasmagoria – uma coisa inanimada portadora de relações vivas, mas ocultadas – que apresenta o caráter social do trabalho como qualidade material dos produtos (MARX, 2004b, p.96). É a forma mercantil que revela, para os homens, tanto os atributos sociais de seu próprio trabalho como atributos objetivos dos produtos (como

“qualidades sociais naturais dessas coisas”), quanto a relação social de objetos que existe anteriormente a estes. `

Com esse quiproquó, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas que podem ser percebidas ou não pelos sentidos ou serem coisas sociais [...]. É apenas a relação social determinada dos próprios homens que assume para eles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.

Aqui reside o caráter enigmático da mercadoria: ele não provém do seu valor de uso, nem tampouco dos fatores determinantes do valor. Mercadoria é trabalho sedimentado em cuja alma “ruge um inferno”, conforme escreveu Benjamin (2006). O segredo da mercadoria é a ocultação, pois

A igualdade dos trabalhos humanos fica disfarçada sob a forma dos produtos de trabalho como valores; a medida, por meio da duração, do dispêndio da força humana de trabalho, toma a forma de quantidade de valor dos produtos do trabalho; finalmente, as relações entre os produtores, nas quais se afirma o caráter social de seus trabalhos, assumem a forma da relação social entre os produtos do trabalho. [...] *encobrir* as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características sociais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total ao refleti-la *como relação social existente*, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho. (MARX, 2004b, p.94, grifos meus)

Walter Benjamin comentava um poema de Brecht quando afirmou que cidades são campos de batalha (BENJAMIN, W., 1939, p.165). Do materialismo decorria a compreensão de que “viver numa grande cidade é estar sempre sujeito aos poderes do fetiche” – ali, onde homens e mulheres experienciam múltiplas e contínuas interações sociais, numa sucessão de encontros casuais, aos quais precisam adaptar seus atos e disposições de espírito. Por todos os lugares de uma cidade, as relações materiais entre pessoas estão em evidência, assim como são inumeráveis as maneiras de relações sociais tornarem-se relações coisificadas. Não obstante, a lida com objetos e coisas em meio à vida na cidade implica a capacidade dos indivíduos de reconfigurarem as relações sociais em que estão incrustados. A cidade é o lugar da luta (individual e coletiva) pela existência e entre classes sociais<sup>41</sup>. Nesse sentido, o modo como a teoria de Benjamin articula fetichismo e vida urbana é certamente tributário de Lukács. O mesmo é válido para Guy Debord: para o autor francês, a cidade

---

<sup>41</sup> “[...] in making and remaking the city we make and remake ourselves, both individually and collectively. To construe the city as a sentient being is to acknowledge its potential as a body politics.” (HARVEY, 2003, p.55).



moderna causou um novo gênero de existência social, resultado da organização técnica do consumo (DEBORD, 1997).

Ambos os autores são herdeiros da posição lukacsiana sobre a *atitude capitalista* dos indivíduos em face da mercadoria. A análise de Lukács, que vincula crítica ao capitalismo e vida cotidiana, foi crucial para a compreensão da formação social moderna como totalidade, com a demonstração de que os processos capitalistas de produção e consumo têm efeitos de longo alcance numa sociedade, estendendo-se da economia à cultura até o domínio da vida cotidiana.

A chave do problema colocado pela mercadoria para a vida cotidiana é o conceito de reificação. Na troca de mercadorias, as relações sociais entre seres humanos ganham a aparência de uma relação entre objetos, “a ponto das coisas nos confrontarem” (BUCK-MORSS, 1977, p.26). Assim define-se a reificação: uma relação social estabelecida entre os indivíduos que assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. A mercadoria, como objeto desligado do trabalhador que a produziu, tomou uma forma reificada, tornou-se fetiche que aparece desligado do processo social de sua produção. Para a consciência reificada, essas formas do capital se transformam necessariamente nos verdadeiros representantes da sua vida social, justamente porque “nelas se esfumam, a ponto de se tornarem completamente imperceptíveis e irreconhecíveis, as relações dos homens entre si e com os objetos reais, destinados à satisfação real de suas necessidades” (LUKÁCS, 2003, p.94).

A extensão da alienação que submete os habitantes urbanos deixa-se medir na vida cotidiana, em seus modos e processos inter-relacionados à produção e circulação de mercadorias. Assim é que se pode trazer Georg Lukács a este texto, pois foi o primeiro a formular o termo “cotidianidade”, *Alltäglichkeit* (LUKÁCS, 1966), para designar a vida trivial e assim caracterizar de modo geral o pensamento filosófico sobre o cotidiano.

Os homens amam, da vida, o atmosférico, sua indeterminação, cuja oscilação nunca termina e tampouco se estende até o extremo; amam a grande incerteza como canção de tom monótono e adormecedor. [...] A vida é uma anarquia do claro-escuro: nela nada se realiza por completo e nada chega a seu fim; sempre se mesclam novas vozes, que a tudo confundem, no coro das que sonhavam antes. Tudo flui e se mescla, sem inibições, numa mistura impura; tudo se destrói e derruba, na vida real nada jamais floresce. [...] A vida não é uma questão de conhecimento, mas a verdade sangrenta e imediatamente vivida dos grandes instantes (LUKÁCS, 1975, p.244 et seq.).

Mais tarde, em seu *História e Consciência de Classe*<sup>42</sup>, Lukács ainda se referiria ao cotidiano, chamando-o prosaico, “realidade muitas vezes extremamente prosaica e vinculada apenas por mediações muito distantes às grandes perspectivas da revolução mundial” (LUKÁCS, 1923, p.12, tradução minha). Sua crítica da alienação está alicerçada na compreensão dos aspectos da vida cotidiana, “em que o trabalhador individual parece imaginar-se como sujeito de sua própria vida” e quando, entretanto, vê o imediatismo de sua existência destruir-lhe essa ilusão (LUKÁCS, 2003, p.335).

A realidade da vida cotidiana é a tal ponto durável e intransponível, que os indivíduos não têm exata consciência das ações que desempenham. No rotineiro dia a dia, homens e mulheres tornam-se parte de um sistema mecânico que lhes antecede, cujo funcionamento é totalmente independente de sua consciência. A atividade humana não influi nos processos de tal sistema. São homens e mulheres que, tendo perdido seu caráter ativo, assistindo decrescer ou faltar-lhes qualquer vontade, apenas submetem-se às leis desse sistema; e diante dele adotam (ou só lhes cabe) uma atitude contemplativa, a qual transforma a percepção, isto é, as categorias fundamentais da atitude imediata dos homens em relação ao mundo (LUKÁCS, 2003, p.204).

O sujeito se transforma num órgão pronto para compreender as oportunidades criadas pelos sistemas de leis conhecidos, e sua “atividade” se limita a adotar o ponto de vista a partir do qual essas leis (por si mesmas e sem intervenção) atuam a seu favor, conforme seus interesses. A atitude do sujeito torna-se no, sentido filosófico, *puramente contemplativa*. (LUKÁCS, 2003, p.274)

O homem da sociedade capitalista vive, conforme o que Lukács denominou *atitude capitalista do sujeito*, no cumprimento forçado das leis individuais. Mas, mesmo nessa “atividade”, permanece, pela própria natureza da situação, objeto, e não sujeito dos acontecimentos (LUKÁCS, 2003, p.284). Nem sequer em seu comportamento em relação ao processo de trabalho, o homem aparece, nem objetivamente, como o verdadeiro portador desse processo (LUKÁCS, 2003, p.204). O indivíduo está desobrigado de refletir sobre o seu cotidiano desde que é descompromissado com o próprio destino. O comportamento do homem esgota-se, portanto, no cálculo correto das oportunidades desse curso (cujas leis ele já encontra prontas) na habilidade de evitar os “acazos” perturbadores por meio da aplicação de dispositivos de proteção e medidas defensivas.

Lukács (2003, p.218) constata “com evidência o caráter contemplativo da atitude capitalista do sujeito”, pois a essência do cálculo racional – atitude capitalista de que falava

---

42 No original: LUKÁCS, G. *Geschichte und Klassenbewusstsein*, 1923.

acima – baseia-se, em última análise, no reconhecimento e na previsão do curso inevitável a ser tomado por determinados fenômenos de acordo com as leis e independentemente do “arbítrio individual”. Lukács afirma que a vida cotidiana se desenrola sob o princípio da mecanização racional e da calculabilidade, o qual deve abarcar todos os seus aspectos, encobrindo o caráter imediato, concreto, qualitativo e material de todas as coisas (LUKÁCS, 2003, p.207-9).

Somente a quantidade decide tudo: hora por hora, jornada por jornada. [...] O tempo perde, assim, o seu caráter qualitativo, mutável e fluido: ele se fixa num continuum delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de “coisas” quantitativamente mensuráveis (“os trabalhos realizados” pelo trabalhador, reificados, mecanicamente objetivados, minuciosamente separados do conjunto da personalidade humana); torna-se um espaço. (LUKÁCS, 2003, p.205, grifos meus)

O acúmulo de quantidades passa a ser determinante da sensibilidade. Nesse ambiente – submetido à racionalização e objetivação racional – que constitui a condição e a consequência da produção especializada e fragmentada, no âmbito científico e mecânico, do objeto do trabalho, os sujeitos do trabalho devem ser igualmente fragmentados de modo racional. A personalidade torna-se o *espectador impotente* de tudo o que ocorre em sua existência, parcela isolada e integrada a um sistema estranho.

No prefácio ao livro de Agnes Heller, *Sociologia da Vida Cotidiana*, Lukács afirma que quem quiser compreender a real gênese histórico-social está obrigado a investigar essa dimensão do ser social, “investigar com precisão essa zona do ser” (LUKÁCS *apud* HELLER, 1987, p.11-2). A vida cotidiana, disse o autor, possui uma universalidade extensiva: “as inter-relações e interações entre o mundo da materialidade e vida humana têm na vida cotidiana seu fundamento ontológico”.

Na modernidade capitalista, a vida cotidiana é um núcleo no qual se colocam para os homens as tarefas da existência social, e nela se dão as mais diversas reações dos indivíduos, pois, na medida em que é ela o elemento basilar das relações do homem com seu ambiente, contém a totalidade dos modos de ação e a integralidade das esferas de valores.

Nesse âmbito da vida cotidiana, cada cidade evidencia-se em sua colonização pela abstração do fetichismo próprio à forma-mercadoria. A mercadoria – e o universo das trocas mercantis – é a articulação comum às análises que fazem da cidade Benjamin, Lefebvre e Debord. Em virtude de suas configurações nos séculos XIX e XX relacionadas à produção industrial e ao consumo, a arquitetura urbana é um produto cultural posicionado no centro da crítica realizada por cada um dos referidos autores, permitindo-lhes discutir, por meio das

situações de habitação de edifícios e lugares públicos, as contradições do capitalismo. Para Benjamin, o 2º Império francês; para Debord, os anos posteriores à 2ª Guerra; e para Henri Lefebvre, um intervalo temporal mais amplo, correspondente ao período de transformações que decorrem da industrialização europeia.

É possível identificar a arquitetura a uma forma-mercadoria que é expressão do cotidiano de seus habitantes, uma vez que, dentro da produção capitalista de mercadorias, todo e qualquer objeto arquitetônico é um dos resultados dos processos de valorização do capital. Com suas complexas ordenações, uma grande cidade é nutrida pelo metabolismo da mercadoria. A compreensão da cidade, para cada um desses três autores mencionados, dá-se segundo categorias de peso específico em suas respectivas teorias: em Walter Benjamin, a fantasmagoria; em Guy Debord, o espetáculo; e em Henri Lefebvre, o espaço. Nos parágrafos que se seguem, analiso cada um desses enquadramentos teóricos, para mostrar como, a partir dessas categorias, os autores estabelecem tanto o elemento em que a cidade se desenvolve como a crítica da arquitetura urbana tornada mercadoria.

### **2.2.3.1 Henri Lefebvre e a Produção do Espaço**

Henri Lefebvre (1901-1991)<sup>43</sup> escreve sobre a vida cotidiana (no mundo moderno) e a mudança do mundo rural em mundo urbano até o ponto de propor, ao final de sua reflexão

---

43 Rob Shields escreveu uma nota biográfica que merece ser citada na íntegra aqui: “Surveys of French intellectual life in the 1950s and 60s remark that he is a permanent outsider, yet one of the most influential forces in French left-wing humanism. Although an unorthodox writer who was officially excluded from the Parti Communiste Français long before the work of thinkers such as Lyotard, Althusser or Foucault on the French left caught the attention of most Anglophone theorists, Lefebvre figured as the most translated of French writers during the 1950s and 1960s. Thanks to his 1939 paperback on Dialectical Materialism (translated into over two dozen languages and printed on a vast scale in over a dozen editions) he ranked as 'The Father of the Dialectic' for at least two generations of students worldwide. Henri Lefebvre was a Marxist and Existentialist philosopher, a sociologist of urban and rural life and a theorist of the State, of international flows of capital and of social space. Born in 1901 in the south of France, he died in his beloved home region of Haut Pyrenees in the ancient town Navarrenx in 1991. He witnessed the modernization of French everyday life, the industrialization of the economy and suburbanization of its cities. He was profoundly affected by not only the lack of food and heat in occupied Paris but the widespread post World War I malaise of the French populace who felt alienated from the new industrialized forms of work and bureaucratic institutions of civil society in the early 1920s. This spurred him to focus on alienation and led him to the philosophies and social criticism of Marx and Hegel, which in turn paved the route to joining the Parti Communiste Français (PCF). Lefebvre's career was disrupted by the Second World War. His books and manuscripts burnt by the Vichy Regime during the War and he was persecuted for his Communist writings by the post-War authorities. Pushed out the centres of intellectual influence he completed his doctoral thesis on changes in rural France. Still an outsider to the Paris establishment he finally obtained a formal university position in Strasbourg in the mid 1950s, identifying with the political avant garde and passing the critique of an earlier generation on to the student movements of the 1960s. He finally moved back to Paris,

durante os anos 70, uma revolução urbana. Depois dessa conclusão, que se revelaria provisória, Lefebvre amplia sua discussão, de modo a pensar a própria sobrevivência do capitalismo no contexto social da produção do espaço. Esse pensador foi um dos expoentes do partido comunista francês (PCF) e um dos responsáveis pelo debate filosófico que se desenrolou naquela agremiação, tendo sido um dos primeiros a conferir, na França, importância aos *Manuscritos de 1844*. Essa viria a ser uma leitura decisiva para sua compreensão do materialismo, expressa num livro de 1939, *Materialismo Dialético*.

Nesse texto Lefebvre estabelecia conexões entre a filosofia de Hegel e o pensamento marxiano, num conceito próprio de materialismo, voltado à concretude do cotidiano a que ele denominava totalidade concreta: a análise da realidade, de um ponto de vista da economia política, leva a relações gerais abstratas, quais sejam, dinheiro, valor, divisão do trabalho. Se nos restringirmos a tal perspectiva, “volatilizamos a representação concreta em determinações abstratas, e perdemos o pressuposto concreto das categorias econômicas” (JAY, 1984, p.134, tradução minha). O conjunto das situações concretas deve ser recuperado graças a um movimento feito desde a abstração na direção da concretude, ou seja, transposição da abstração à totalidade dada na realidade vivida. A totalidade concreta, afirma Lefebvre (1968a), é uma elaboração conceitual dos conteúdos da percepção e da representação.

Ao romper com o PCF em 1958, retornam à obra de Lefebvre exatamente aqueles temas afeitos à totalidade concreta: a vida cotidiana, a festa e a urbanização. Ele buscava reavivar as ideias do jovem Marx; argumentava que o marxismo fora erroneamente restrito ao econômico e ao político, quando sua análise deveria ser estendida de modo a cobrir cada aspecto da vida, onde quer que haja alienação: na vida privada, no lazer, bem como no trabalho. Não devendo temer a vida trivial, marxismo significaria, em última análise, não apenas a transformação das estruturas políticas e econômicas, mas a transformação da vida

---

winning a professorship at new suburban university in Nanterre where he was an influential figure in the 1968 student occupation of the Sorbonne and Left Bank. Nanterre provided an environment in which he developed his critique of the alienation of modern city life which was obscured by the mystifications of the consumerism and the mythification of Paris by the heritage and tourism industries. These critiques of the city were the basis for Lefebvre's investigation of the cultural construction of stereotypical notions of cities, of nature and of regions. Accorded international fame he questioned the over-specialization of academic disciplines and their 'parcellization' of urban issues into many During his international travels from the early 1970s he developed one of the first theories of what came to be referred to as 'globalization'. The influence of Lefebvre is thus broad and often unrecognized. One telltale sign of his influence is the appearance of some of his signature-concepts in left-intellectual discourse. Although not exclusively 'his' of course, Lefebvre contributed so much to certain lines of inquiry that it is difficult to discuss notions such as 'everyday life', 'modernity', 'mystification', 'the social production of space', 'humanistic Marxism', or even 'alienation' from either a left-wing or humanist position without retracing some of his arguments. Of course these terms predate, Lefebvre but he was one of the original thinkers who established their importance for understanding behavior in the context of everyday modern life”.

em seus detalhes, em sua cotidianidade. Durante mais de trinta anos de sua vida intelectual, Lefebvre tratou de questões relativas ao cotidiano. Data de 1947 o seu *Critique de Vie Quotidienne*, que inicia sua reflexão sobre o tema; em 1972 escreveria para a *Encyclopaedia Universalis* o verbete *Quotidien et quotidienneté*; finalmente, em 1974, no seu *A Produção do Espaço*, o cotidiano ainda estava em pauta.

Lefebvre acreditou, até o final que a alienação resultante das relações capitalistas de produção poderia ser superada em meio à vida cotidiana. Conforme pondera Martin Jay (1984), ele jamais abandonou completamente a esperança de que os homens pudessem recuperar a comunicação intersubjetiva em suas vidas cotidianas. A totalidade concreta se contrapunha à alienação, mas era essencial a Lefebvre que esse enfrentamento se desse no âmbito mesmo da vida trivial.

#### 2.2.3.1.1 Elemento da cidade: espaço-mercadoria

Na modernidade, o lugar da vida trivial e que delimita o cotidiano é a cidade, mais exatamente a cidade que decorre dos processos de industrialização, a metrópole: um território dominado pela técnica, no qual o capital se movimenta em meio a contradições. A arquitetura é, na teoria lefebvriana, a projeção, num terreno, das relações referentes à produção e ao consumo das coisas, com a conseqüente constituição de lugares diferenciados pelas funções que neles se exercem. Contudo, tais lugares por si só não permitem compreender as relações de produção e consumo. Por isso, a arquitetura é um *medium*-de-reflexão: é preciso pensar o espaço – que lhe dá suporte – em suas contradições; pensar o espaço para entender as contradições e os conflitos inerentes à produção de mercadorias.

O conceito de espaço em Lefebvre recobre um amplo espectro de designações e atributos: é o conjunto das propriedades formais, coisas e pessoas que nele existem e, simultaneamente, é localização dessas coisas, formas, pessoas. Nele se desdobram os fluxos, se constituem redes e, como tal, o espaço é necessidade (liberdade existencial e expressão mental) e condição prévia de toda atividade prática e econômica – toda e qualquer atividade de manifestação da própria vida; afinal, o espaço é força produtiva de que o capital se apodera para criar as condições gerais de sua reprodução.

A essência do processo de urbanização é o espaço tornado mercadoria. O solo parcelado, resultante da industrialização, é a substância da cidade. Os processos urbanos são

capazes de contar a história do capitalismo, pois a cidade é fenômeno de interação entre as relações de produção e forças produtivas, e constitui-se no lugar da aglomeração das forças produtivas construídas pelo trabalho empregado no curso do processo de circulação do capital.

Lefebvre afirma mais de uma vez em várias publicações que o capitalismo sobreviveu no século XX através da produção do espaço:

O capitalismo parece esgotar-se. Ele encontrou um novo alento na conquista do espaço, em termos triviais na especulação imobiliária, nas grandes obras (dentro e fora das cidades), na compra e na venda do espaço. [...] A estratégia vai muito mais longe que a simples venda, pedaço por pedaço, do espaço. Ela não só faz o espaço entrar na produção da mais valia, ela visa uma reorganização completa da produção subordinada aos centros de informação e de decisão. (LEFEBVRE, 1999b, p.143)

Subsumindo os problemas da esfera urbana e da vida cotidiana, o espaço é o novo hieróglifo: sob o capitalismo, sob a generalização da forma-mercadoria, explicita-se a tendência da produção do espaço balizada pela troca de mercadorias (LEFEBVRE, 1991a, p.89). Uma vez que o mundo da “mercadoria” não é algo que exista *per se*, mas somente como resultado das forças produtivas (divisão do trabalho, meios técnicos e emprego de energia), a mercadoria é no espaço, coloca-se numa localização – ocupa uma posição. Mercadorias constituem e articulam sofisticadas redes de troca em escala mundial (transportes, sistemas de distribuição e venda, circulação de dinheiro, transferências de capital), o que nos obriga a refletir sobre determinadas atitudes relativas ao espaço e certas ações sobre o espaço, que são, por sua vez, o produto desse chamado mundo da “mercadoria” (LEFEBVRE, 1991a, p.341).

Lefebvre argumenta que o espaço, cuja natureza é tanto a localização física quanto o fluxo e a rede, não é produzido como açúcar ou algodão. Em seu texto, o conceito de produção tem sentido amplo, “herdado de Hegel, mas transformado pela crítica da filosofia em geral e do hegelianismo em particular e pela contribuição da antropologia” (LEFEBVRE, 1999a, p.37-44). Produção não se limita à atividade que fabrica coisas para trocá-las, mas, antes, implica e compreende a produção das ideias, das verdades, assim como das ilusões e dos erros, porque é produção do ser humano por ele mesmo, produção da própria consciência no curso da evolução humana, do seu desenvolvimento histórico.

Tampouco o espaço é o mero agrupamento dos lugares de onde se extrai, cultiva e recolhe açúcar e algodão. O espaço “não é constituído nem de uma coleção de coisas ou de um agregado de dados sensoriais, nem um pacote vazio como uma embalagem – e ele é

irredutível a uma ‘forma’ imposta sobre os fenômenos, sobre as coisas, sobre a materialidade física” (LEFEBVRE, 1991a, p.27).

Em *A Produção do Espaço*, Lefebvre (1991b) afirma que “o espaço é ele próprio uma relação social”, enquanto em *A Revolução Urbana* (1999b) escreve que o espaço “é expressão das relações sociais”<sup>44</sup>. Para além de uma hesitação entre os dois significados conexos – como superestrutura ou como causa desta –, é importante anotar o sentido da transformação no conceito lefebvriano de espaço, ao qual passa a ser necessário desvelar as relações sociais – aquelas que denotam as contradições específicas da produção –, que são inerentes ao espaço. Torna-se imperativo, então, “analisar não as coisas no espaço, mas o espaço em si mesmo com uma visão que desvela as relações sociais incrustadas nele” (LEFEBVRE, 1991a, p.89, tradução minha).

Relações sociais podem ser consideradas parte da base econômica, especialmente as relações sociais em torno da propriedade da terra e do solo, mais exatamente aquela relação social estreitamente ligada às forças de produção que impõe uma forma ao solo e à terra. O espaço, considerado como produto, segundo Lefebvre, resulta das relações de produção a cargo de um grupo dominante (LEFEBVRE, 1999b, p.142). Convertido em mercadoria, o espaço é produzido no interior de uma estratégia cujo fim é a acumulação de capital. Tornar o espaço mercadoria é tornar produtivos espaços que foram reproduzidos por relações sociais não comprometidas visceralmente com a acumulação de capital e, ao mesmo tempo, interditar que relações de outra ordem se estabeleçam ou prevaleçam. Lefebvre não nos consola. “A produção do espaço, em si, não é nova [...]. O novo é a produção global e total do espaço social”, isto é, a entrada do espaço na produção da mais valia. O espaço torna-se o lugar de uma das funções mais importantes e mais veladas: “formar, realizar, distribuir – de uma nova maneira, o sobre-produto da sociedade inteira” (LEFEBVRE, 1999b, p.143).

#### 2.2.3.1.2 Crítica do espaço-mercadoria: práxis urbana

A cidade moderna, bem como o Estado moderno e as instituições que o compõem, exige um espaço que possa ser organizado segundo suas próprias exigências, o que implica

---

<sup>44</sup> “O espaço [...] vem a ser no modo da superestrutura? Mais uma vez, não. Poderia ser mais preciso dizer que ele é, a um só tempo, uma pré-condição e um resultado das superestruturas sociais [...]” Cf. LEFEBVRE, 1991b, p.27 e LEFEBVRE, 1999b, p.26.



determinar a configuração daquele. O espaço resultante dessa dupla demanda (instituições e forças produtivas), em sua configuração urbana, é, segundo Lefebvre, contradição concreta<sup>45</sup>. Embora seja um produto para ser usado e consumido, é também um meio de produção. Tal contradição é expressa no confronto entre valor de troca e valor de uso, o que se desenrola na arquitetura urbana, definindo-a como uma particular produção do espaço<sup>46</sup>.

O espaço é, por natureza, da ordem do político – lugar e objeto de estratégias. Toda cidade grande, que é sempre também política – *locus* da sociedade e espaço civilizatório –, depende do valor de uso. A lógica de uma cidade não se reduz à lógica da mercadoria, que é lógica do valor de troca. A cidade é cumulativa de todos os conteúdos da vida prática na simultaneidade que os caracteriza – “o urbano é o lugar onde as pessoas tropeçam umas nas outras”, dirá Lefebvre (1999b, p.112). Mas a grande cidade dá-se num espaço a tal ponto dominado pela técnica que corre permanentemente o risco de não ser apropriado por seus habitantes, pois é sempre um espaço a um passo de ser destituído da produção de relações livres de determinismos e constrangimentos.

Por outro lado, a vida urbana é o lugar no qual as diferenças são reconhecidas e postas à prova. A partir dessa determinação Lefebvre faz a crítica do espaço-mercadoria, isto é, crítica da cidade como crítica à lógica do valor de troca.

A cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso. O valor de troca e a generalização da mercadoria tendem a destruir, ao subordiná-los a si, a cidade e a realidade urbana, “refúgios” do valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma revalorização do uso (LEFEBVRE, 1968b, p.6).

A sociedade urbana, conjunto dos atos que se desenrolam no tempo, privilegiando um espaço (sítio, lugar) e por ele privilegiados, [...] tem uma lógica diferente da lógica da mercadoria. É um outro mundo. O urbano se baseia no valor de uso. Não se pode evitar o conflito (LEFEBVRE, 1968b, p.82).

Para o filósofo francês, é preciso contrapor à cidade-mercadoria – que o urbanismo moderno tomava como forma, isto é, objeto “definido e definitivo” –, “o urbano”, uma sociedade urbana pensada como “horizonte, uma virtualidade iluminadora”

---

<sup>45</sup> “The paradigmatic (or ‘significant’) opposition between exchange and use, between global networks and the determinate locations of production and consumption, is transformed here into a dialectical contradiction, and in the process it becomes spatial. Space thus understood is both abstract and concrete in character: abstract inasmuch as it has no existence save by virtue of the exchangeability of all its components parts, and concrete inasmuch as it socially real and as such localized.” (LEFEBVRE, 1991b, p.342)

<sup>46</sup> “It is helpful to think architecture as ‘archi-textures’, to treat each monument or building, viewed in its surroundings and context, in the populated area and associated networks in which it is set down, as a part of a particular production of space.” (LEFEBVRE, 1991b, p.118)

(LEFEBVRE, 1999b, p.28). O urbano, considerado por Lefebvre um substantivo, é capaz de instalar não uma forma, mas uma práxis, no sentido marxista da palavra, isto é, a atividade pela qual os seres humanos transformam a realidade e se transformam a si mesmos. Para tal atividade, há o correlato de uma prática urbana, desde sempre pautada pela apropriação.

Pode-se tentar delimitar a contraposição urbanismo/prática urbana nos seguintes passos:

- a) o urbanismo, conforme Lefebvre enfatiza, é um “vazio fundamental, nascido do intelecto de uns ou sectado pelos gabinetes onde os outros estão instalados” (LEFEBVRE, 1999b, p.141). É concebido, invariavelmente, por tecnocratas, cujo pensamento “oscila entre a representação de um vazio, quase geométrico, tão somente ocupado pelos conceitos, pelas lógicas e estratégias no nível racional mais elevado, e a representação de um espaço finalmente pleno, ocupado pelos resultados dessas lógicas e estratégias” (LEFEBVRE, 1999b, p.141);
- b) os planejadores urbanos não percebem que todo espaço é produto e que esse produto não resulta do pensamento conceitual, “o qual não é, imediatamente, força produtiva” (LEFEBVRE, 1999b, p.141);
- c) os grupos dominantes de uma sociedade detêm os meios e controlam relações de produção e os produtos, o espaço incluído. Os urbanistas “parecem ignorar ou desconhecer que eles próprios figuram nas relações de produção, que cumprem ordens. Executam, quando acreditam comandar o espaço” (LEFEBVRE, 1999b, p.141). Para Lefebvre, o discurso arquitetural frequentemente imita ou caricatura o discurso do poder, não raro vivendo o engodo de que o “conhecimento objetivo” ou a “realidade” possam ser alcançados por meio da representação gráfica (LEFEBVRE, 1991a, p.361);
- d) o urbanismo opera para ocultar e para dissimular a estratégia capitalista “sob uma aparência positiva, humanista, tecnológica”. O que há, diz Lefebvre, é uma ilusão urbanística, pois arquitetos e planejadores consideram o urbanismo um sistema, quando, no fundo, aos mesmos planejadores e arquitetos numa sociedade do capitalismo organizado, escapa-lhes quase completamente a atividade produtiva. “São escutados polidamente (nem sempre). Mas eles não decidem. Apesar dos seus esforços, não chegam a sair do estatuto que lhes é

atribuído, o de um grupo de pressão ou de uma casta, para se erigirem em classe” (LEFEBVRE, 1999b, p.146);

- e) o urbanismo implica um duplo fetichismo. O fetichismo da satisfação do habitante e o da criação do espaço. Primeiro, a satisfação. Um planejador concebe um usuário a quem possa conhecer, conceber suas necessidades e responder a elas, tais e quais sejam. “Às vezes é preciso permitir-lhes adaptarem-se, modificando suas necessidades”, pois é para isso que servem os especialistas: para estudar tais necessidades, para compreendê-las quando declaradas e, sobretudo, para classificá-las. Um urbanista aposta nessa sua enorme tarefa, e crê poder sempre oferecer, para cada necessidade, um objeto e um pedaço de espaço. Em segundo lugar, o fetichismo da criação do espaço. Arquitetos imaginam poder criar o espaço à medida que o preenchem com um objeto. Tal criação sustentar-se-ia em fazer sempre a interpretação daquilo que o lugar suscita – da coisa que o lugar suscita – ou, na contramão, a criação da coisa certa para o lugar certo. Falso. O duplo fetiche da satisfação e do espaço ignora que o espaço é social, é sempre produto de necessidades sociais – o que incorre em nunca resolver a contradição de modo definitivo: “A oposição entre valor de troca e valor de uso, embora principie como mero contraste ou antítese não dialética, assume, de fato, um caráter dialético. Tentar mostrar que a troca absorve o uso é realmente apenas uma maneira incompleta de substituir uma posição estática por outra posição dinâmica. O fato é que o uso reemerge junto à troca no espaço, de modo singular, e isso não implica *propriedade*, mas *apropriação*” (LEFEBVRE, 1991a, p.356, tradução minha);
- f) a apropriação é a chave para compreender o espaço social e a prática urbana que o sustenta. A prática urbana está implicada na apropriação (LEFEBVRE, 1991a, p.356, tradução minha), que é a possibilidade, para Lefebvre, de superação da alienação, pois reinstala o espaço como espaço da vida – como totalidade. Mas a garantia da apropriação é o uso que, entretanto, se posto de lado pelo desenvolvimento das relações de troca, “do mundo da mercadoria, com sua lógica e sua linguagem, com seu sistema de signos e significações aderido a cada objeto”, faz com que a prática urbana desapareça. O que resulta é passividade e silêncio dos habitantes, oprimidos pelas representações urbanísticas, pelas “incitações e motivações” da mercadoria-espaço;

- g) o urbanismo falseia o usuário porque pretende substituir e suplantar a prática urbana, colocando em lugar da práxis suas representações do espaço, da vida social, dos grupos e suas relações. “Os urbanistas não sabem de onde tais representações provêm, nem o que elas implicam, [...], as lógicas e as estratégias a que servem” (LEFEBVRE, 1999b, p.141). Tanto mais funcionalista a arquitetura, maior o encobrimento de sua ideologia social, que transformou o espaço – para arquitetos e planejadores – em abstração. O urbanismo da *Carta de Atenas*, resultado de um intelecto analítico hipertrofiado, acabava por conceber um espaço operativo na estratégia de poder do Estado, que é peça da engrenagem de complexas burocracias;
- h) a primazia do Plano, princípio ordenador da arquitetura urbana da primeira metade do século XX, impunha-se como solução teórica, mas mascarava as contradições internas do espaço. Além disso, concorreu para o predomínio de uma lógica da visualidade como elemento estruturador da cidade. O que os pensadores do urbanismo moderno oferecem é um espaço vazio, pretensamente neutro e apto a receber conteúdos fragmentados, configurando um ambiente em que “coisas, pessoas e habitats” pudessem ser simplesmente introduzidos. Ora, a neutralidade, uma ideologia em ação, é uma falsa hipótese. A teoria arquitetônica que pretendeu desenhar a cidade como sistema se serviu dos mesmos mecanismos do capitalismo que forjou, na modernidade, a sociedade burocrática de consumo dirigido.

Tem-se, a partir dessa esquematização, que a lógica da visualidade e a sociedade burocrática de consumo dirigido são os alvos da crítica lefebvriana ao urbanismo. A eles o autor contrapõe os conceitos de apropriação e de uma prática urbana diversa daquela iniciada na Paris oitocentista redesenhada pelo Barão Haussmann, e que mais tarde se desdobraria nas reformas urbanas pensadas a partir do ideário da Bauhaus e de Le Corbusier<sup>47</sup>. A cidade moderna evoluiu suportada pela compreensão errônea de que seu espaço pudesse ser percebido na geometria abstrata de um plano, que separava e segregava funções<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> “The outcome has been an authoritarian and brutal spatial practice, whether Haussmann’s or the later, codified versions of the Bauhaus or Le Corbusier; what is involved in all cases is the effective application of the analytic spirit in and through dispersion, division and segregation.” (LEFEBVRE, 1991b, p.308).

<sup>48</sup> “When an urban square serving as a meeting place isolated from traffic (e.g. Place des Voges) is transformed into an intersection (e.g. Place de La Concorde) or abandoned as a place to meet (e.g. Palace Royal), city life is subtly but profoundly changed, sacrificed to that abstract space where cars circulate like so many atomic particles. [...] The critics have perhaps paid insufficient attention, however, to the quality of the space.

Um plano urbanístico pretende produzir lugares neutros, mas é sempre uma versão política impositiva de um modo de vida. Tudo se passava, na cidade do funcionalismo, como se o espaço pudesse,

De um modo mais ou menos harmônico, “organizar” seus principais fatores: planos e unidades modulares, a composição e a densidade de ocupação, elementos morfológicos (ou formais) versus elementos funcionais. [...] O discurso dominante sobre o espaço – descrevendo o que é visto por olhos afetados por defeitos congênitos muito mais sérios que miopia ou astigmatismo – rouba a realidade do significado, vestindo-o com um uniforme ideológico que não aparece como tal, mas, ao contrário, dá a impressão de ser não ideológico (ou então de estar “além da ideologia”). (LEFEBVRE, 1991a, p.317, tradução minha).

A cidade funcional explicitava a segregação no zoneamento<sup>49</sup>, o qual é responsável precisamente pela fragmentação sob uma unidade frágil chamada tecido urbano, de um espaço tornado abstrato, “repressivo em essência e *par excellence*”. Fruto de uma racionalidade homogeneizante, que toma por suposto a existência de um grau zero do espaço, desde sempre definido pela tendência a neutralizar contradições e diferença da vida social, o zoneamento segrega através da localização, da imposição de hierarquia, enfatizando

A produção e apropriação do espaço na cidade e seu entorno, privilegiando as exigências funcionais da indústria. No limite, buscava-se reproduzir a lógica da divisão técnica do trabalho na unidade fabril na organização sócio-espacial da cidade, pensando o espaço da reprodução social coletiva como extensão do espaço da produção e condicionando sua apropriação social ao funcionalismo produtivista da indústria e à lógica do mercado de terras e prédios, privatizando e despolitizando assim a cidade e o espaço de vida (MONTE-MÓR, 2005, p.277).

O espaço posto pelo zoneamento é espaço da reificação: o único estímulo ali presente é estímulo para o consumo. Atado ao planejamento urbano e afeito às políticas de Estado, o consumo produtivo do estado – produtivo, acima de tudo, da mais-valia – recebe muito subsídio dos governos. O consumo é manipulado pelos produtores: “não pelos trabalhadores, mas pelos gestores e proprietários dos meios de produção (intelectual, instrumental, científica)” (LEFEBVRE, 1972b, p.35, tradução minha), abrangendo de tal modo os estratos da existência, que acaba por simular uma unidade, justamente denominada por Lefebvre “sociedade de consumo”.

---

Hausmann thus mortally wounded, a space characterized by the high and rare qualitative complexity afforded by its double network of streets and passageways.” (LEFEBVRE, 1991b, p.312).

<sup>49</sup> O zoneamento do uso do solo urbano é um instrumento da legislação urbanística de controle da cidade. Ele surge na Alemanha do século XIX e se desenvolve nos EUA. Implica a criação, amparada por lei, de zonas com regulamentos diferenciais, dividindo a cidade de forma conveniente para estabelecer os usos, regulamentando alturas e volumes, e deve garantir uma ordem disciplinária.

Erigida no cotidiano, a sociedade burocrática de consumo dirigido coloca em primeiro plano de suas preocupações a racionalidade, a organização e a planificação mais ou menos avançadas. Como ordenação da vida coletiva, é a semente da sociedade urbana no segundo pós-guerra, para a qual se coloca, mais do que uma possibilidade, a diretiva de atuar sobre o consumo (e, por meio dele), organizando e estruturando uma norma para a vida cotidiana. Nela o cotidiano perde sua riqueza, configurada no abrigo de inúmeras subjetividades possíveis, para converter-se estritamente em objeto da composição social. Dá-se a tragédia atual do cotidiano: a organização controlada e minuciosa do emprego do tempo, a manipulação dos ritmos subjetivos, rigorosamente distribuídos em trabalho, vida privada, ócio – sem que nada de frutífero e improvisado possa advir daí.

O urbanismo é a ferramenta de transformação física na sociedade de consumo, e resume-se a atuar como instrumento da regulamentação e administração do espaço construído. Quando a grande cidade explode em subúrbios, periferias, vazios urbanos ou pequenos aglomerados satélites; quando cada cidade pequena se transmuda em semicolônia da metrópole, o urbanismo formal expõe seu limite, vítima do próprio parâmetro da eficácia, dado que a problemática urbana não pode ser compreendida caso seja considerada nos quadros do conceito marxiano de condições de produção ou, ainda, como um subproduto da industrialização. O urbano, anotava Lefebvre, não deve se restringir às cidades e aglomerações urbanas, mas alcançar a “extensão dessas condições urbano-industriais de produção dos espaços rurais que são paulatinamente integrados ao universo urbano-industrial contemporâneo” (MONTE-MÓR, 2005, p.279). Roberto Monte-Mór (2005, p.09) formula o conceito de *urbanização extensiva* para dar conta do que justamente excederia o objeto convencional do plano urbanístico:

Esse processo cada vez mais abrangente da urbanização contemporânea, englobando tanto a extensão dos processos e formas socioespaciais de caráter urbano-industrial a todo o espaço social quanto sua dimensão política transformadora própria da cidade e estendida ao urbano com o tecido urbano, isto é, o sentido da cidadania e de luta política que lhe é subjacente.<sup>50</sup>

Todo o sistema de produção e distribuição altamente sofisticado e organizado dentro dos limites de uma grande cidade ecoa de modo decisivo na *urbanização da consciência* (para usar um termo de David Harvey, 1988)<sup>51</sup> de seus habitantes, e é aí que deve

<sup>50</sup> Mais à frente retornarei a esse conceito de urbanização extensiva, acerca de sua implicação na discussão das formas de subjetividade envolvidas na experiência arquitetônica contemporânea.

<sup>51</sup> Harvey desenvolve o argumento de que estejamos vivendo algo chamado de “urbanização da consciência”, que deve ser entendido em relação com a urbanização do capital. “The urbanization of consciousness has to be

ser investigado. Fazemos e refazemos a cidade, individual ou coletivamente, como habitantes. A abordagem lefebvriana do cotidiano conduz ao reencontro do habitar e de seu sentido, e, para exprimi-los, são utilizados conceitos e categorias que possam ir aquém do vivido pelo habitante, em direção ao obscuro e ao não conhecido da cotidianidade.

“A cidade se escreve nos seus muros, em suas ruas. Mas essa escrita nunca acaba. O livro não se completa e contém muitas páginas em branco, ou rasgadas. [...] Percursos e discursos acompanham-se e jamais coincidem” (LEFEBVRE, 1999b, p.114).

Lefebvre não é, contudo, um filósofo do qual se possa afirmar ter exclusivamente uma visão nostálgica da cidade. Antes de tudo, o urbano se dá num movimento dialético de criação e destruição, de criação e estilhaçamento da vida. Nessa medida, mesmo o consumo de coisas poderia funcionar como estratégia de resistência, desde que às coisas dedicássemos um segundo olhar, uma outra forma de atenção, como mostra Peter Stallybrass: “Apesar de toda nossa crítica sobre o materialismo da vida moderna, a atenção ao material é precisamente aquilo que está ausente. Rodeados como estamos por uma extraordinária abundância de materiais, seu valor deve ser incessantemente desvalorizado e substituído” (STALLYBRASS, 2004, p.20). Esse mesmo autor afirma que

Para Marx, assim como para os operários sobre os quais ele escreveu, não havia “meras” coisas. As coisas eram os materiais – as roupas, as roupas de cama, a mobília – com os quais se construía uma vida, elas eram o suplemento cujo desfazer significava a aniquilação do eu. A vida doméstica de Marx dependia, pois, dos “minúsculos cálculos” que caracterizavam a vida da classe operária.[...] A desapropriação da classe operária relativamente às coisas deste mundo. Na medida em que eles tinham posses, eles a tinham de forma precária. (STALLYBRASS, 2004, p.98-107).

Marx estava certo ao insistir em que a mercadoria é uma forma mágica (isto é, mistificada), na qual os processos de trabalho que lhe dão seu valor foram apagados. Mas, ao aplicar o termo “fetiche” à mercadoria, o autor, por sua vez, apagou a verdadeira mágica pela qual outras tribos (e quem sabe até nós mesmos) habitam e são habitadas por aquilo que elas tocam e amam. Para dizer de uma outra maneira, amar coisas é, para nós, algo constrangedor: as coisas são, afinal, meras coisas, e acumulá-las não significa dar-lhes vida. “É porque essas coisas não são fetichizadas que elas continuam sem vida” (STALLYBRASS, 2004, p.20).

---

understood in relation to the urbanization of capital. [...] We all help to build a city and its way of life through our actions without necessarily grasping what the city as a whole is or should be about.” (HARVEY, 1988, p.231). Também conferir, acerca desse assunto, TREBISCH, 1991.

### 2.2.3.2 Walter Benjamin e o Trabalho das Passagens

“A fantasmagoria da cultura capitalista alcança seu desdobramento mais brilhante na exposição universal de 1867”, quando o Segundo Império está no auge do seu poderio, dirá Benjamin na *Exposé* de 1935. Durante o século XIX, Paris é sem dúvida o centro do capital, mas naquele ano de 1867 muitos fatos arquitetônicos expressavam de modo especial a superelevação da capital francesa no universo econômico e cultural de que fazia parte. “A grande cidade da última metade do século XIX, a metrópole da era industrial, assumiu subitamente sua forma típica em Paris, entre 1850 e 1870. Em nenhuma outra cidade desse período, mudanças resultantes do desenvolvimento da indústria ocorreram com tamanho ímpeto” (GIEDION, 2004, p.762).

No curto período de dezessete anos, uma enorme operação urbana havia sido levada a cabo na cidade francesa, resultante do controvertido trabalho de Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), *Préfet de la Seine* sob o reinado de Napoleão III.

Entre 1853 e 1869 Haussmann despendeu em torno de três bilhões de francos abrindo ruas e demolindo quadras inteiras, para que os antigos bairros, adensados e com suas ruas estreitíssimas, ficassem adaptados às condições exigidas pela economia industrial do século XIX. Havia um conjunto de metas fundamentais na proposta do Barão Haussmann: em primeiro lugar, “isolar os grandes edifícios, palácios e quartéis de modo a torná-los mais agradáveis à vista, permitir um acesso mais fácil em dias festivos e uma defesa simplificada em dias de rebelião”; em segundo lugar, destruir sistematicamente “vuelas infectadas e focos de epidemia”, todas elas situadas no centro de Paris, para promover a “melhoria do estado de saúde da cidade”; o terceiro objetivo era “assegurar a paz pública”, criando enormes boulevards “que permitiriam não só a circulação de ar e luz, como também o movimento de tropas. Desse modo, por meio de uma engenhosa combinação, o povo como um todo se beneficiaria e estaria menos propenso à revolta”; finalmente, a quarta meta era “facilitar a ida e vinda das estações ferroviárias por meio de artérias que levariam os viajantes diretamente aos centros de comércio e lazer, evitando atrasos, congestionamentos e acidentes” (GIEDION, 2004, p. 767-8). Os efeitos dessa reforma, exigidos como condição da nova vida urbana oitocentista eram até certo ponto evidentes: estratégia de defesa militar do Estado, solução de problemas de tráfego e saneamento do centro urbano, e, finalmente, uma concepção da cidade como espaço de consumo para o mundo elegante.



Novos bairros são configurados: novas casas e mercados no entorno do *Palais Royal* e do *Louvre*; articulação dos bairros operários com ruas amplas e retas, para eliminar quaisquer tentativas de rebeliões; novos parques (*Bois de Boulogne*, a leste da cidade o *Bois de Vincennes*); novas artérias de comunicação de norte a sul (*Rue de Rivoli*, *Boulevard Sébastopol*). Em junho de 1859, um decreto incorporava os subúrbios à cidade de Paris, o que fez com que a área da cidade aumentasse em mais da metade: “dezoito comunidades espalhadas por Paris tiveram de ser incorporadas, com toda a sua aglomeração caótica de edifícios e seus sistemas viários caducos” (GIEDION, 2004, p. 772).

A Exposição Universal de 1867 associava-se à pujança construtiva, bem como à ideia de progresso que lhe era subjacente. O Palácio das Exposições era bem semelhante a uma loja de departamentos, outra tipologia extremamente adaptada ao espírito urbano parisiense: “constitui um produto da era industrial; resulta do desenvolvimento da produção em massa e da conseqüente perda do contato direto entre o produtor e o consumidor”. Ambos, o pavilhão e a *departament store*, traduzem “o rápido gerenciamento das atividades de negócios que envolvem grandes multidões de visitantes” (GIEDION, 2004, p. 259). O ano de 1867 é a data da reinauguração do *Magasin au Bon Marché*, de Gustave Eiffel e Boileau, a primeira loja de departamentos moderna de ferro e vidro, com luminosidade natural em todo o ambiente. “Nunca antes a luz havia penetrado uma loja em fluxos tão resplandecentes. [...] A fantasia criativa do século XIX se faz sentir em sua combinação de clarabóias de vidro, passarelas delicadas e delgadas colunas de vidro”.

Em seu espírito, a Exposição era devedora do consumo – ou melhor, da instantânea cultura do consumo –, transformado-se, pois, numa festa frenética, conforme assinalou Benjamin (1982) em suas notas.

No auge do Império de Napoleão III, Paris afirmava-se como capital do luxo e da moda, o que, entretanto, já perdurava há algumas décadas. O que as exposições inauguram, afirma Benjamin, é uma fantasmagoria “a que o homem se entrega para divertir-se” (BENJAMIN, W., 2006). A indústria do luxo não começara com as exposições universais, mas, sim, com os chamados *magasins de nouveautés*, as passagens cobertas, cujo próprio auge se dera entre os anos 1820-1840. Tais edifícios, no início, eram ruas cobertas em rotas de pedestres em meio aos edifícios e caminhos, abrigando lojas luxuosas, sem qualquer projeto arquitetônico ou modelo direto que houvesse gerado sua tipologia. Contudo, surgidos no contexto de emancipação da burguesia, eram um verdadeiro sucesso de público – lugares frequentados por toda Paris. Ao mesmo tempo que são lugares de passagem, logo, espaços articuladores da transição de interior/exterior, do veloz e do vagaroso, as arcadas, estudadas

por Benjamin durante mais de uma década, são lugares de permanência. Passagens entre ruas, no coração da cidade, eram lugares da circulação e da acumulação capitalista, onde se dava a mistura pervagante das classes sociais – em relações breves, mas repetidas no cotidiano da cidade-capital, intersectando atividades de negócios, consumo, entretenimento, política e informação (GEIST, 1983, p.458). Uma passagem era lugar em que a burguesia vinha para comprar de tudo, o povo vinha para olhar tudo o que não podia comprar e, o mais importante, o anonimato era garantido a todos.

Você deve prestar atenção em seus bolsos, nesta passagem estreita, a qual está sempre apinhada de gente. [...] Em ambos os lados há cafés de má reputação e salões de bilhar onde a luz nunca penetra completamente; melancólicas lojas de móveis e roupas, onde a luz lúgubre que consegue alcançá-las mal permite a alguém perceber os defeitos na mercadoria. Embaixo estão os *grottos* e as pequenas casas abertas em que, a cada noite, shows e música convidam um imprudente a ser ludibriado por mulheres elegantes e vigaristas que residem nesses esconderijos sombrios. (MARCHANT *apud* GEIST, 1983, p.460)

Nas passagens em torno da *Bourse* e do *Chaussée d'Antin* – vizinhanças há muito habitadas pela aristocracia abastada –, encontra-se uma atmosfera de prosperidade e luxo que desaparece tão logo se deixa essas áreas; e, desde que o ouro é poder irresistivelmente tentador e cobiçado por todos os tipos dúbios e consciências venais, o submundo da grande cidade pode ser encontrado lá, também. Batedores de carteiras e trapaceiros, concubinas, libertinos e esbanjadores, prostitutas, mendigos e pedintes, que são a maioria das pessoas rondando por ali – isto é, roubo, vício e fraude em todos os seus aspectos e disfarces (KERMEL *apud* GEIST, 1983, p.173).

Fascinado pela vida tão diversa que se desenrolava nesses lugares, Benjamin inicia seu texto mais ambicioso, que, entretanto, deixaria inconcluso em 1940. Mas o *Trabalho das Passagens* é, como bem pontua Susan Buck-Morss (2003), uma maciça coleção de notas sobre a indústria cultural no século XIX. Trata-se, ainda segundo essa mesma autora, da tentativa benjaminiana de estender uma ponte entre a experiência cotidiana e os interesses acadêmicos tradicionais, a partir do argumento de que os objetos cotidianos e comuns – numa espécie de pré-história da indústria cultural – têm tanto valor a ser ensinado quanto o cânone tradicional. Benjamin se ocupa do espaço público e se debruça sobre as passagens para escrever uma história coletiva, na medida em que tais passagens o fazem confrontar o passado; à experiência física (externa) dos lugares corresponde uma experiência mental (interna) do tempo. “A cidade constitui o lugar do coroamento da mercadoria e o brilho da distração”, afirma. A experiência da metrópole nela mesma está incrustada nas propriedades

formais do texto do *Trabalho das Passagens* (GILLOCH, 1996), texto que é sobre a cidade como lugar do mito, sobre a mercadoria e o consumo, sobre a interpenetração de arquitetura e atividade social.

#### 2.2.3.2.1 Elemento da cidade: fantasmagoria

O destino da cultura no século XIX foi precisamente seu caráter de mercadoria, muito bem encarnado na grande cidade. Para Benjamin, a grande cidade era expressão da cultura da reificação no apogeu do capitalismo. As condições econômicas, sob as quais uma sociedade existe, determinam-na não apenas em sua existência material e na superestrutura ideológica, “elas encontram também sua expressão” (BENJAMIN, W., 2006, p.936). Se expressão é representação mediada por processos subjetivos imaginativos e por uma interpretação consecutiva, pode-se compreender o que Benjamin julgou reconhecer na cidade como a expressão das abstrações do valor – os lugares urbanos cujo caráter expressava a “nova natureza” do século XIX (a cultura capitalista industrial).

“As exposições mundiais são os lugares de peregrinação até o fetiche da mercadoria” (BENJAMIN, W., 1972-1989, p.50, tradução minha). Walter Benjamin analisa esses artefatos urbanos – pavilhões de exposição e lojas de departamentos (“Toda a cidade se converte em enorme loja de departamentos”) –, mostrando-os como cenas da celebração fetichista da produção de mercadorias e da dominação da natureza, que definem e geram formas particulares de experiência urbana. As exposições transfiguram o valor de troca das mercadorias, criando uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa ao segundo plano, e o que sobressai é o aspecto do entretenimento aliado ao consumo (“*L’Europe c’est déplacé pour voir des marchandises*”).

Benjamin afirma que “o ‘x’ das forças produtivas de uma sociedade não é determinado somente por suas matérias primas e instrumentos, mas também por seu meio ambiente” (BENJAMIN, W., 2006, p.999) e pelas experiências que uma tal sociedade aí faz. A cidade grande é, então, pensada como espaço social artificial – obra produzida de forma coletiva –, cujo ambiente encapsula os elementos e produtos das estruturas econômicas e sociais modernas. A seu ver, a cidade-capital é o lugar privilegiado para a interpretação dessas estruturas. Num fragmento de *Rua de Mão Única*, Benjamin escreve sobre a força da experiência de um habitante da grande cidade, experiência de ordem enigmática:

Assim como todas as coisas que estão em um irresistível processo de mistura e impurificação perdem sua expressão de essência, e o ambíguo se põe no lugar do autêntico, assim também a cidade. Grandes cidades, cuja potência incomparavelmente tranqüilizadora e corroborante encerra os que nela trabalham em uma paz de castelo fortificado e é capaz de tirar delas, juntamente com a visão de horizonte, também a consciência das forças elementares sempre vigilantes, mostram-se por toda parte invadidas pelo campo. Não apenas pela paisagem. Mas por aquilo que a livre natureza tem de mais amargo, pela terra arável, por estradas, pelo céu noturno que nenhum véu de vermelho vibrante esconde mais. A insegurança mesma das regiões ocupadas coloca o habitante urbano naquela situação opaca e verdadeiramente cruel, em que ele tem de acolher em si, sob as inclemências da planície desolada, os despojos da construção urbana.

A cultura da mercadoria no século XIX é um mundo de sonho e, não obstante sua forma distorcida, é a materialização de aspirações genuínas. A cidade grande oitocentista, Paris sobremaneira, é o lugar do progresso eminente com seus edifícios que são fantasias tecnológicas do Segundo Império. Os objetos urbanos são para Benjamin “imagens de sonho, hieróglifos de um passado esquecido” (BUCK-MORSS, 2003, p.66)

Uma fantasmagoria é, no entender de Benjamin, todo produto cultural que hesita ainda um pouco antes de se tornar mercadoria pura e simples, cada um deles exprimindo a hesitação do século XIX no limiar da aceitação da modernidade.

Cada inovação técnica que rivaliza com uma arte antiga assume durante algum tempo a forma [...] da fantasmagoria: os métodos de construção modernos dão origem à fantasmagoria das galerias, a fotografia faz nascer a fantasmagoria dos panoramas [...], o urbanismo de Haussmann [...] se opõe à *flânerie* fantasmagórica. (LACOSTE, 1982, p.259)

A fantasmagoria é um pilar decisivo na construção do conhecimento acerca do XIX. O filósofo tem um especial interesse no ambiente expressivo que informou a teoria de Marx. Tratava-se de despertar a história do XIX por meio de um termo – “fantasmagoria” – que Marx usara para descrever a objetividade que a mercadoria adquirira: “a mercadoria tornou-se uma coisa abstrata. Uma vez saída da mão do produtor e livre de sua particularidade real, deixa de ser um produto e de ser dominada pelo homem. Adquire *uma ‘objetividade espectral’* e leva uma vida própria” (BENJAMIN, W., 2006, p.699).

Marx demonstrara que a mercadoria, a despeito de ser à primeira vista uma coisa trivial e óbvia, resultava, quando analisada, complicada, cheia de sutilezas metafísicas e argúcias teológicas, inserida numa hierarquia misteriosa. Benjamin estava interessado na percepção do filósofo alemão de que havia uma ligação profunda entre práticas supranaturais e o advento do capitalismo moderno; então, em seu arcabouço teórico, o conceito de

fantasmagoria é cunhado em detalhes dos produtos culturais que tanto dissessem respeito ao sobrenatural quanto designassem a transposição ideológica do século XIX. Assim, Benjamin descreve a fantasmagoria como projeção ideológica, explorando o sentido duplo de tal designação. É, por um lado, uma lanterna mágica usada para provocar ilusões de ótica, por meio de rápidas alterações de tamanhos e formas; aqui se traça uma analogia com os produtos industriais, em que “todos os vestígios da sua própria produção deveriam, idealmente, desaparecer do objeto de consumo. Este deveria parecer como se jamais houvesse sido feito, de modo a não revelar a quem o compra” (BENJAMIN, W., 2006, p.699). Por outro lado, o fantasmagórico é o atributo de uma experiência psicológica comum à sociedade oitocentista europeia, na qual se desfaz a distinção entre as condições subjetivas e objetivas.

O termo “fantasmagoria” foi cunhado em Paris em 1797, denominando um tipo de lanterna que era então utilizada num show popular de evocação dos mortos. Utilizada nos anos pós-Revolução, “quando a França despertava de sua utopia e confrontava o pesadelo de sua própria história sangrenta” (COHEN, 2004, p.207), era uma lanterna cuja luz se movia sobre a plateia, fazendo a projeção de fantasmas de heróis e vilões da Revolução, de modo que pudessem ser vistos por suas famílias ali presentes. Por meio de espelhos, música em alto volume, fumaça, projeção de vozes e outras técnicas ilusionísticas teatrais, os efeitos da lanterna se convertiam no espetáculo da fantasmagoria – o que só intensificava o efeito desses fantasmas. Essa encenação fez tanto sucesso que o termo ganhou um uso figurativo, aplicado aos “processos mentais alucinatorios em que se negava algo mesmo que houvesse evidência de sua real existência” (COHEN, 2004, p.207).

Na fase de 1927-1929, em que iniciava o texto sobre as passagens parisienses, Benjamin chamou-o a princípio uma “*féerie* dialética”. “*Feérie*” é uma palavra cunhada em Paris, 1823, que tem a mesma origem de fantasmagoria. Era também usada para descrever uma forma de espetáculo teatral que alcançou grande sucesso nas décadas de meados do XIX, no qual a aparição de personagens sobrenaturais requeria equipamentos e efeitos mecânicos especiais. Novamente como a fantasmagoria, numa derivação do sentido original, o termo passou a ser empregado na caracterização do aspecto maravilhoso da produção industrial. Benjamin desistiu do título inicialmente imaginado para o *Trabalho das Passagens*, mas o peso que o conceito de fantasmagoria veio a adquirir em sua teoria só demonstra que o filósofo partia de um argumento que se pode chamar arqueológico. O ponto de partida da interpretação de qualquer motivo histórico devia estar na recuperação dos sentidos passados do mesmo, isto é, na compreensão de quanto dele estava incrustado na cultura que o

produzira. O espetáculo da fantasmagoria forneceu a Benjamin um modo arqueológico de representar a persistência do irracional na vida moderna<sup>52</sup>.

A arquitetura é a evidência mais importante da mitologia latente de uma sociedade, dizia Benjamin. É imagem com a qual uma sociedade produtora de mercadorias representa a si mesma, “e acredita compreender-se quando faz abstração do fato de que ela produz mercadorias”. Então a arquitetura é, ela mesma, uma fantasmagoria: um objeto mágico, cuja imagem cristaliza uma percepção cultural do modo de produção; em outras palavras, é o modo como a sociedade lida com a organização social da produção. A arquitetura é uma imagem na consciência coletiva, transfigurando o produto social, e como tal é consumida; todo traço da sua própria produção deveria idealmente desaparecer, ela deveria parecer jamais ter sido feita, jamais revelar o trabalho que exigira. Nesse sentido, as vitrines nas passagens e lojas são o correlato do desenho haussmaniano para o “embelezamento estratégico”.

O coletivo interpreta as condições econômicas de sua vida “e as explica, elas encontram sua expressão no sonho e sua interpretação no despertar” (BENJAMIN, W., 2006, p.93). As passagens revelavam o sonho da burguesia e por isso Benjamin (2006, p.93) as chamou “a mais importante arquitetura do século XIX”. Ele se dispõe a examiná-los, o sonho e o edifício.

Tal panorama ideal de um tempo primevo mal deixado para trás revela-se ao olhar pelas passagens encontradas em todas as cidades. Aqui vive o último dinossauro da Europa, o consumidor. Nas paredes destas cavernas viceja a mercadoria como flora imemorial, urdindo as relações mais desordenadas, como um tecido de tumores. (BENJAMIN, W., 2006, p.93)

A experiência de se frequentar as passagens compunha o universo do sonho da burguesia, pois todo um universo espiritual se expressava ali. Ora, se Benjamin problematiza a alienação do sujeito humano e do ser humano como espécie sob as condições da produção industrial capitalista, abundância, progresso e liberdade – todos e cada um dos desejos ditados pela compulsão–, encontram sua forma material distorcida na arquitetura. A metrópole se autoproclama o zênite do progresso e da civilização.

---

<sup>52</sup> Para Benjamin, fantasmagoria (no *Trabalho das Passagens*) e alegoria (no *Drama Barroco*) são categorias correlatas. Ambas trafegam no encantamento, no sobrenatural e na morte.

As passagens, Walter Benjamin as enxergou como miniaturas da cidade burguesa, tal como essas cidades deveriam ter sido segundo o imaginário inimputável da mesma burguesia: o entorno deslumbrante dos passeios em meio às mercadorias, em que

O mundo da produção desaparecia e ficava só o espaço da circulação, do consumo, da compra e da venda. O sonho da burguesia se corporificava: o luxo do paraíso encobria o inferno da exploração. [...] A burguesia que se expressava nas passagens era anterior ao imperialismo, ostentava uma convicção excessiva na nobreza e na universalidade de sua causa (KONDER, 1999, p.93)<sup>53</sup>.

A cidade grande é parte da fantasmagoria da modernidade, enquanto *locus* eminente dos seus mitos. Os edifícios e os objetos da metrópole são imagens de sonho, porque representam aspirações jamais concluídas. A fantasmagoria urbana apresenta, assim, sua dualidade: tanto é utopia quanto cinismo – espaço da frustração, da inversão e distorção dos sonhos. O desejo pela mercadoria e a concomitante mercantilização do desejo caracterizam as experiências-chave da vida metropolitana, enraizadas na forma-mercadoria: esquecimento, reificação e fetichização. Os desejos utópicos encarnam sua atualização distorcida na arquitetura da cidade, particularmente em arcadas, estações, exposições e lojas de departamento com suas mercadorias refinadas. Esses edifícios, configuradores da paisagem urbana, quando criticamente compreendidos, desvelam a metrópole como lugar da loucura e da decepção, da ignorância e da desumanização, do mito e da miopia. Reconhecê-la como fantasmagoria, esse é o momento destrutivo da crítica benjaminiana à cidade.

#### 2.2.3.2.2 Crítica da fantasmagoria: imagem dialética

A cidade, contudo, estimula num indivíduo a memória, misturando esquecimento e lembrança, e permite-lhe a experiência (*Erfahrung*), num sentido forte – e esse é o movimento produtivo da crítica de Benjamin à arquitetura urbana –, pois, para ele, a rememoração (*Eingedenken*) liberta as coisas cotidianas do feitiço da mercadoria.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Para Konder, o fato de que Benjamin tivesse de atravessar as passagens em seu trajeto diário até a *Bibliothèque Nationale* resultara em que ele próprio estivesse afetado pelo convívio com essas formas arquitetônicas.

<sup>54</sup> Os termos aqui utilizados – *experiência* e *rememoração* –, que compõem o vocabulário mais essencial da filosofia de Benjamin, serão, cada um deles, objeto de análise nos capítulos subsequentes, respectivamente, capítulos quatro e cinco, dos quais constituem o tema central. Por ora, faço uso dos conceitos para demonstrar a questão da cidade como objeto central de preocupação do autor, sem examiná-los em toda sua extensão.

Os impulsos utópicos de antigas gerações ficam incrustados nos produtos recentes e inovações da sociedade capitalista. São a *Ur-Geschichte* do passado recente, os elementos de uma utopia que precisam ser libertados, redimidos e realizados no presente. Mas, para desmitificar as fantasmagorias, é necessário tornar evidente que coisas sempre são a expressão de processos. Um produto fantasmagórico é um produto ideológico que pode operar para a crítica da ideologia, pois, se a fantasmagoria faz a mediação enganosa do antigo e do novo, por meio da crítica é possível usar as forças que produziram no sujeito esse “enfeitiçamento” – a atitude contemplativa de que falava Lukács – para romper o efeito ideológico deste último.

A crítica da ideologia, tal como concebida por Benjamin, dava-se em meio à práxis, modelada em práticas terapêuticas, “herdeira da iluminação profana e da imagem dialética que é uma imagem de sonho” (COHEN, 1993, p.252). O conceito de imagem dialética é uma das articulações vitais da filosofia benjaminiana. No *Trabalho das Passagens*, é o elemento chave, em que se entrelaçam o sonho e o despertar, juntando o passado e o presente numa temporalidade distinta de ambos.<sup>55</sup>

A imagem dialética, elemento que sintetiza o momento produtivo da sua crítica à cidade – é uma metáfora de cunho antifenomenológico. Benjamin afasta-se da tradição da intuição intelectual e da evidência em direção a um conceito de verdade fundado na fragmentação constitutiva da linguagem, criando uma concepção original do tempo a partir de uma forma da percepção “imagética”. Não é que o tempo passado jogue luz sobre o acontecimento presente ou que o fenômeno atual ilumine o mundo passado; trata-se, na imagem dialética, daquilo em que se reúne, num lampejo, *o que já foi e o agora*. Em outras palavras, *imagem é a dialética interrompida (Dialektik im Standstill)*.<sup>56</sup>

A imagem dialética benjaminiana é uma pausa, um momento de interrupção e iluminação, no qual passado e presente reconhecem-se mutuamente através do vazio que os separa, e a dialética transgride as fronteiras da representação tradicional: com a função de remontar o sentido das imagens, é como um relâmpago, nunca um sistema. Susan Buck-Morss defende que Benjamin adota uma estratégia hermenêutica alternativa, conferindo poder interpretativo às imagens, as quais “propõem concretamente assuntos conceituais referentes ao mundo exterior ao texto” (BUCK-MORSS, 2003, p.27). A força da imagem dialética está na possibilidade que ela oferece ao indivíduo – que observa ou participa de uma dada situação

---

55 GAGNEBIN, J.M. *Por que todo um mundo nos detalhes do cotidiano?* Revista da USP, p.47.

<sup>56</sup> A imagem é dialética paralisada, inconclusa. Sobre a tradução de Standstill, cf SELIGMANN, 1997, p.228, nota 7.



no cotidiano de sua vida urbana – de criticar a realidade: segundo Benjamin, em tais imagens o fluxo dos acontecimentos “deveria ser subitamente imobilizado, ‘congelado’, para que a consciência do observador pudesse escapar à tirania da aparência de ‘normalidade’ e pudesse refletir criticamente sobre o sentimento atual da realidade observada” (KONDER, 1999, p.74).

Os escritos sobre o cotidiano de uma cidade não são algo isolado no conjunto dos textos de Walter Benjamin. Ao contrário, são uma intensificação e desenvolvimento do seu conceito de que “o mundo dominado por suas fantasmagorias é modernidade” (BENJAMIN, W., 2006, p.77), pois, enquanto *locus* da experiência moderna, edifícios e situações urbanas – seja em Paris, Moscou ou Berlim; Marselha, Nápoles ou Ibiza – vão informar seus escritos filosóficos, críticos e estéticos (CAYGILL, 1998, p.118). A grande cidade realiza a possibilidade do filosofar benjaminiano, em que nada há que não possa ser transformado em objeto de observação minuciosa (GARBER, 1992) e, afinal, desenvolvido a partir do cotidiano. É plausível afirmar que a análise do cotidiano por Walter Benjamin faz-se numa estratégia do pensamento que “des-hierarquiza” a realidade, pois, para o filósofo “não há nada que possa ser distinguido como primeiro, inicial, primordial. [...] Cada célula leva para tudo, para o que é outro e vizinho” (GARBER, 1992, p.14).

Benjamin entende que as células da vida social e cultural necessitam de uma decodificação, somente possível no “cosmos de correspondências” em que se configura uma grande cidade. Na crítica benjaminiana, desenha-se uma urdidura de relações sociais, fenômenos culturais e teorias, em que a cidade é o fio da trama causando a junção e a comunicação de todas as partes entre si. A propósito desse aspecto, Klaus Garber pondera que o caráter inconcluso do Trabalho das Passagens – citações reunidas em notas e fragmentos de minuciosa organização – é antes mais necessário que casual, pois a aproximação a essas partes somente se dará de forma assintótica (GARBER, 1992, p.43).

Ora, a geometria da imagem de Garber é muito feliz na tradução do modo de apresentação da cidade: esta somente se põe para o pensamento na experiência do cotidiano, e decifrar sua dialética imagística exige se aproximar, até onde houver possibilidade, para enxergar através da opacidade. Contudo, enquanto método, tal aproximação não é uma opção dentre muitas; pelo contrário, é exigência e condição necessária no processo de conhecimento de um objeto refratário à sistematização.

Para Jeanne-Marie Gagnebin, a lida com o cotidiano consiste em importante vertente do pensamento benjaminiano – o modo como Benjamin reúne e coleciona fenômenos esparsos, “elementos de um mundo em miniatura” (GAGNEBIN, 1992), desvendando o

significado do aparentemente insignificante. Essa experiência de destruição e restituição do sentido, assinala Gagnebin, marca todo texto benjaminiano: a atenção concentrada no detalhe – à primeira vista sem importância – ou em cada objeto estranho, extremo, desviante. Cada coisa, resume Gagnebin, em que dentro não haja “um segredo inefável, mas – muito mais- o avesso inseparável da superfície” (GAGNEBIN, 1992, p.09).

Por meio da imagem surgida no cotidiano é que se desperta para a compreensão e a crítica da cidade. As imagens dialéticas são fenômenos representados nos decadentes objetos cotidianos da capital do século XIX e o que fazem é contar uma história desencantada da burguesia, história da cidade como poderia ter sido caso não sucumbisse à formamercadoria. Ora, se é concebida como um despertar histórico da consciência de classe, “iluminado pelos resíduos da cultura de massa” (BUCK-MORSS, 2003, p.334), então a função da dialética, no que tange à vida urbana, é despertar a consciência de seus habitantes, todos, os que dominam a construção da cidade e os que são por ela dominados.

### 2.2.3.3 Guy Debord e a Sociedade do Espetáculo

O que é que os membros da burguesia têm medo de reconhecer em si próprios? Não seu impulso para explorar pessoas, tratando-as simplesmente como meios ou mercadorias, em termos mais econômicos que morais. A burguesia, como Marx o sabe, não perde o sono por isso. Antes de tudo, os burgueses agem dessa forma uns com os outros, por que não haveriam de agir assim com qualquer um? A verdadeira fonte do problema é que a burguesia proclama ser o “partido da ordem” na política e na cultura modernas. [...] Não obstante, a verdade é que, como Marx o vê, tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo. “Tudo o que é sólido...”. Tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas. (BERMAN, 1986, p.103)

A citação acima contém uma crítica desesperançada e contidamente raivosa sobre a burguesia, sujeito histórico moderno, e seu *modus operandi*, isto é, sua disposição para continuamente descartar e trocar coisas e pessoas; utilizo-me dela porque me parece, no volume e nas tonalidades, muito próxima do livro que analisarei a seguir, muito embora fosse mais justo dizer deste último que não se trata apenas de um texto raivoso, mas, muito mais que isso, um livro incendiário.

Debord o publicou em novembro de 1967: *A sociedade do espetáculo*<sup>57</sup>. É um livro composto de duzentas e vinte e uma teses, distribuídas em nove capítulos, empenhadas numa argumentação contundente contra a sociedade burguesa, em favor de que tarefa e lugar na sociedade atual fossem assumidos por outro sujeito histórico – a classe operária, ou “todos os que perderam qualquer poder sobre o uso da sua vida” (DEBORD, 1997, p.14).

Guy Debord elabora seu pensamento em dois territórios: primeiramente, a partir da teoria revolucionária clássica, elabora uma política de massa; em segundo lugar, dentro de uma moldura marxiana, constrói uma teoria da alienação cujo alicerce é a crítica do consumismo. Em muitas articulações de sua filosofia Debord segue o Lukács autor de *História e Consciência de Classe*, mas estabelece uma diferença fundamental que torna, a rigor, seu texto consecutivo ao do pensador húngaro; se Lukács escreveu *História e Consciência de Classe* criticando uma época de produção em massa, Debord, na *Sociedade do Espetáculo*, critica o consumo em massa.

Defendendo que o conceito de fetiche-mercadoria é “conceito-chave para entender o mundo de hoje, em que a atividade humana se opõe à humanidade”, Debord (1997, p.27) realiza uma crítica categorial ao sistema produtor de mercadorias, em cujo centro está a teoria marxista do valor de troca, e que, consecutivamente, está implicada numa crítica social radical. Seguindo o “Marx obscuro e desconhecido”, como anota Anselm Jappe (1999), o filósofo francês produziu “uma das raras teorias de inspiração marxista”, que erroneamente é associada a uma teoria da mídia. Não é.

Quando, nos primeiros anos da Internacional Situacionista, Debord parte da análise da arte, não o faz preocupado com a produção *strictu sensu*. Antes, ocupa-se da criação de situações sociais colocadas pela arte a quem a experimenta. Trata-se, nos grupos da Internacional Lettrista e da Internacional Situacionista, de pensar a esfera das ações possíveis na construção do ambiente coletivo de vida. Ao passar à crítica da cidade, Debord precisou

---

<sup>57</sup> A Europa dos anos 50 assistia à formação de pequenos grupos voltados à discussão das artes plásticas, literatura e cinema, ainda ecoando os procedimentos das Vanguardas dos anos 10 e 20. No verão parisiense de 1950, 12 jovens (11 homens e uma mulher), alguns franceses, outros estrangeiros vindos de lugares diversos – norte da África, Bélgica, Holanda, Rússia –, reuniam-se em bares à margem esquerda do Sena e perambulavam pela cidade à noite; àquela altura, todos tinham em torno de 20 anos. Formaram um grupo, denominado Internacional Lettrista, que publica revistas mimeografadas de duas ou três páginas, nas quais discutiam teses revolucionárias para as artes e estratégias para invadir prédios abandonados. A *Internationale Situationniste* nasceu da improvável convergência da *Internationale Lettriste* e alguns desses grupos: COBRA, na Holanda, cujo tema eram as artes plásticas; MIBI, Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginária, fundado em 1955 pelo arquiteto holandês Asger Jorn; e o Comitê Psico-geográfico de Londres, movimento inglês para reforma da geografia urbana. Depois das publicações da *Internacional Lettriste*, em 1957 os situacionistas formavam seu grupo, e em 1960 lançavam seu Manifesto Internacional no Instituto de Artes Contemporâneas de Londres. Entre 10 e 14 de maio de 1968 seus membros ergueram barricadas em Paris e foram os controladores dos Comitês de Ocupação da Sorbonne. Derrotados na Assembleia Geral, uma semana mais tarde, veem, do exílio, seu movimento extinguir-se, dali até 1972.

confrontar-se com a teoria da revolução. Em lugar de períodos cambiantes e breves, e de lugares limitados, o espaço e o tempo da vida social teriam de ser transformados como um todo, e a existência social, teoricamente compreendida. Chegaria, assim, à crítica da sociedade, quando, então, concebe o sujeito da transformação social como a massa do proletariado, que deveria, ela própria, criar a totalidade das situações sociais em que vivia (WOLLEN, 1989).

#### 2.2.3.3.1 Elemento da cidade: espetáculo

A arquitetura urbana é, também para Debord, um *medium-de-reflexão*. A cidade moderna causa um novo gênero de existência social, diz Debord (1997, p.173), o qual se caracteriza pela ditadura do automóvel, pelos indivíduos isolados em conjunto<sup>58</sup> e pelos “hipermercados construídos em áreas afastadas, sustentados por estacionamentos, essas fábricas de distribuição”<sup>59</sup>. Nesse sentido, compreender a cidade é compreender a dinâmica do consumo, pois a cidade é resultado de organização técnica do mesmo: “a organização técnica do consumo está no primeiro plano da dissolução geral que levou a cidade a se consumir a si mesma” (DEBORD, 1997, p.173).

No mundo urbano consolidado no segundo pós-guerra, a relação fetichista alcançou um grau de abstração ainda maior. As coisas produzidas sob a forma-mercadoria foram recobertas por imagens produzidas também sob a forma-mercadoria. As imagens agora medeiam as relações sociais como uma realidade aparente, compensatória, e essa realidade está à frente dos homens de modo isolado; é uma força tão alheia a eles quanto as forças sociais nela inseridas.

Espectáculo, denomina Guy Debord (1997), é uma relação social entre pessoas, mediada por imagens, e, portanto, uma forma particular de fetichismo. É o estágio supremo da abstração, o que substitui a realidade por sua imagem falseada, reduzindo a multiplicidade do real a uma única forma abstrata e igual. Modo capitalista de desrealização da vida, designa

<sup>58</sup> “[...] indivíduos isolados em conjunto: as fábricas e os centros culturais, os clubes de férias e os condomínios residenciais são organizados de propósito para os fins dessa pseudo coletividade que acompanha também o indivíduo isolado na célula familiar: o emprego generalizado de aparelhos receptores de mensagem espetacular faz com que esse isolamento seja povoado pelas imagens dominantes, imagens que adquirem sua plena força por causa desse isolamento.” (DEBORD, 1997, p.172).

<sup>59</sup> Nos supermercados, nos arranha-céus e nos lugares de férias do tipo *club méditerranée*, torna-se evidente que a verdadeira dicotomia moderna situa-se entre organizadores e organizados. É exatamente a mesma oposição entre atores e espectadores, fundamental no espetáculo.

uma forma mais desenvolvida da sociedade que se baseia na produção de mercadorias e no “fetichismo da mercadoria” que daí decorre. Se, no primeiro estágio da evolução histórica da alienação, o ser se degradava para o ter, no espetáculo, o ter degrada para o parecer.

Na sociedade designada pelo espetáculo, o princípio é a não intervenção; sua condição preliminar (e ao mesmo tempo seu produto), a passividade na contemplação. A contemplação passiva de imagens, que ademais foram recolhidas por outros, substitui o vivido e a experimentação do próprio indivíduo dos acontecimentos à sua volta.

“O capitalismo, em sua forma final se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos, nos quais tudo o que era vivido diretamente foi rescindido e convertido em representação” (DEBORD, 1997, p.119). Isso implica o empobrecimento da experiência cotidiana – tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação – com a fragmentação da vida em esferas cada vez mais apartadas, com a perda do aspecto unitário da sociedade. Enquanto o poder da sociedade, em seu conjunto, parece infinito, o indivíduo encontra-se impossibilitado de administrar seu próprio universo. O espetáculo tudo faz para isolar o indivíduo, e só o indivíduo isolado na multidão atomizada pode sentir a necessidade do espetáculo. Sua mensagem é uma só: a incessante justificativa da sociedade existente como uma entidade. Incita os indivíduos (espectadores) a escolherem uma ou outra dessas falsas alternativas, a fim de que nunca ponham em dúvida o conjunto.

A lógica de uma tal dominação é a do todo pela parte, que, no caso, é a categoria da economia e os seus interesses representados por uma parte da sociedade, isto é, a burguesia, que, como classe, o instalou. O espetáculo é, simultaneamente, projeto e resultado do modo de produção existente; uma produção econômica baseada na alienação, submetendo toda a vida humana, enquanto a economia – independente – subordina todo uso – mesmo o mais corriqueiro – às exigências do seu próprio desenvolvimento.

O espetáculo é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha (BRACKEN, 1997). No trajeto do ter ao parecer, o espetáculo, em sua forma difusa, assume diversos aspectos (tendências políticas diferentes, estilos de vida contrários, concepções artísticas opostas).

### 2.2.3.3.2 Crítica do espetáculo: crítica do consumo, crítica da cidade

A crítica do espetáculo configura-se em crítica da vida cotidiana, conduzida através de uma releitura marxiana das condições da existência inerentes ao capitalismo avançado da sociedade moderna, da pseudo-abundância do consumo, do urbanismo repressivo e da ideologia (BANDINI, 1996, p.19). Para Debord (1997, p.113), a crítica ao urbanismo é parte da estratégia de crítica à sociedade de classes. Não há, na sua teoria, uma doutrina acerca da vida urbana, mas sim uma crítica ao urbanismo, cujo fundamento é a reapropriação da subjetividade num ambiente coletivamente determinado.

O urbanismo, em sua essência, é decisão sempre autoritária, afirmada para planejar o lugar como território da abstração. É força técnica da economia capitalista e salvaguarda do poder de classe, no cerne da pretensão capitalista de “colonizar o espaço”, isto é, desenhar seu cenário na totalidade. A cidade concebida no ideário funcionalista implica isolamento e integração na produção e no consumo aliado ao controle: “ampliar os meios de manter a ordem na rua culmina, afinal, com a supressão da rua” (DEBORD, 1997, p.172).

Mas é importante ressaltar: a crítica do cotidiano não deve pretender que todo o mundo se converta em situacionista. O próprio Debord o advertia, ainda em 1966 (1997, p.127): “na alienação da vida cotidiana as possibilidades de paixões e de jogos são ainda muitos reais, e parece-me que a Internacional Situacionista cometeria um enorme contra-senso dando a entender que a vida está totalmente reificada fora da atividade situacionista”.

Cidade é possibilidade e lugar da desalienação porque é sempre possibilidade de encontro. A cidade é “espaço da história por que é ao mesmo tempo concentração de poder social, que torna possível a empreitada histórica e a consciência do passado” (DEBORD, 1997, p.169). A ideia subjacente ao conceito situacionista de cidade é que nunca se deve apagar a consciência histórica de um lugar. Os edifícios não podem ser reduzidos, numa cidade, à condição de simples bastidores de teatro. Não se deve promover o apagamento da memória, pois a arquitetura urbana tem, na sua espessura histórica, um dos elementos da resistência ao consumo.<sup>60</sup>

O posicionamento da Internacional Situacionista à tradição, mais exatamente quanto ao acatamento do passado como elemento formador da consciência crítica, se transforma ainda antes dos eventos de maio de 1968. Os situacionistas zombavam dos que

---

<sup>60</sup> Jappe (1999) mostra que, quanto a ser partidário do passado, Debord “mudou de opinião”.

estudavam obstinadamente as revoluções do passado ou dos países longínquos, sem perceber as transformações que aconteciam à sua volta. Em princípio “partidários do esquecimento” (JAPPE, 1999, p.10), defensores de que toda revolução começasse do zero, fazendo tábula rasa da história, e entendendo que a recusa da história era o único modo radical de contestação da sociedade burguesa, os situacionistas consideraram que tanto os *mass media* como a “alta cultura” tradicional eram igualmente alienantes e alienados. Mas, a seguir, percebem que, dentre as realizações mais danosas do espetáculo – a forma-imagem enquanto desenvolvimento da forma-valor –, está a destruição de todo passado histórico.

Ora, isso tampouco auxilia o projeto revolucionário, pois, no limite, implica a incapacidade de compreender o ambiente construído, em contínua transformação, à sua volta. “Ser absolutamente moderno tornou-se uma lei especial proclamada pelo tirano”, diria Debord (2002, p.32) ao avaliar mais tarde o que acontecera na década de 1960. Varrer o passado é o triunfo da mercadoria. Reflete a “atual tendência de liquidação da cidade” de anular seu passado, trocando-o por uma paisagem exclusiva composta pelas “forças da ausência histórica” (DEBORD, 1997, p.176-7). A crítica da cidade como contestação do espetáculo deve ter por princípio entender o contexto, sem, entretanto, ser contextualista; trata-se de perceber as mudanças ao seu redor para atuar na transformação seguinte do próprio lugar.

Sobre Guy Debord, afirmava Jappe (1999, p.47) que

é absolutamente vão estudar suas teorias se não se pretende, no final, abandonar o valor de troca, a mercadoria, o Estado, o mercado; igualmente, é vão querer seguir nessa direção se as teorias e as práticas situacionistas são consideradas um modelo insuperável que só espera ser aplicado.

Não é menos verdade que se possa afirmar o mesmo para Henri Lefebvre e Walter Benjamin, se me ocupo dos desdobramentos em suas respectivas filosofias concernentes à experiência da arquitetura urbana. Aquilo que os três pensamentos partilham, e que reside na consideração da cidade como forma-fetice e forma-mercadoria, como pretendi demonstrar, aponta para a construção de um conceito de experiência estética.

Tal experiência tem como *medium* a vida cotidiana e urbana, e contrapõe-se, de acordo com cada uma das teorias aqui estudadas, à ocultação e entorpecimento causados pelo predomínio das formas de vidas que se exprimem na imagem. Nesse sentido é que tento encontrar, na crítica de cada um dos autores, a recusa do referencial imagético como ponto de chegada de suas críticas da cidade.

Em Lefebvre, a lógica da visualidade, em Benjamin, a fantasmagoria, e em Debord, o espetáculo. Em cada um desses conceitos encontra-se, subjacente, o reconhecimento de que, se a ordenação do mundo da práxis, no século XIX, deu-se por meio de um conhecimento visual, o futuro – que para Benjamin era o próprio Século XX, mas para Debord e Lefebvre era a sucessão desse século, tal a ordem de grandeza das transformações que ambos puderam experimentar – se fará na superação de tal modelo de conhecimento. Na verdade, para fazer justiça ao conceito, eu deveria empregar aqui o termo “suprassunção”, e, se não o faço para evitar uma menção *à* última hora a um nome do quilate de Hegel, tenho consciência de quanto os três autores, no que diz respeito ao conceito de experiência, devem à filosofia hegeliana. Testemunham-no tanto a virada debordiana na consideração do passado de uma cidade, quanto a afirmativa lapidar de Benjamin de que o velho aparece como novo exatamente porque o passado foi esquecido.



### 3 MODOS DA ATENÇÃO

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. [...] em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la.” (BENJAMIN, W., 2005)

#### 3.1 Introdução: catálogo de usuários?

No que concerne à arquitetura, o século XVIII são dois. De um lado, o projeto dos edifícios configurava uma determinada teoria fundada no âmbito do cânone tradicional, qual seja, a soma dos ideais de harmonia e ordem, teorias da proporção, enfim, a consecução de um referencial prático-teórico herdado, mais remotamente, de Vitruvius e, no contexto do mundo moderno, dos tratados renascentistas. Como descreve Benevolo,

até a segunda metade do século XVIII é fácil compreender os fatos da arquitetura dentro de um quadro unitário; as formas, os métodos de projetar, o comportamento dos projetistas, dos que encomendam as obras e dos que a executam variam de acordo com o lugar, mas se desenvolvem no âmbito de um relacionamento substancialmente fixo e certo entre arquitetura e sociedade [...] a natureza do serviço que o arquiteto presta à sociedade e os encargos que a sociedade lhe delega não estão sujeitos à discussão por muito tempo. Até aqui, portanto, aplica-se comodamente o *procedimento usual da história da arte*, que coloca em primeiro plano o estudo dos valores formais. (BENEVOLO, 1990, p.11, grifos meus).

Depois da primeira metade do século XVIII, as relações entre arquitetura e sociedade se transformam de modo radical, para além daquelas mutações do repertório formal que distingue artistas, escolas, períodos.

Percebe-se que a atividade de que se fala cobre apenas uma pequena parte da produção e dos interesses culturais contemporâneos, que seus vínculos com a sociedade afrouxaram-se, e que novos problemas, surgidos longe do sulco tradicional, vieram para o primeiro plano [...] em vários campos, dentro e fora dos limites tradicionais, vêem-se emergir novas exigências materiais, e espirituais, novas idéias, novos instrumentos de participação que em um ponto determinado, confluem em uma nova síntese arquitetônica, profundamente diversa da antiga. (BENEVOLO, 1990, p.12).

De outro lado, aquele século testemunhou a mudança decisiva na escala das cidades europeias, em boa medida decorrente de transformações nos processos sociais e

econômicos. Entre a segunda metade dos setecentos e os primeiros anos do XIX, inauguraram-se os primeiros dispositivos de controle e de organização do espaço urbano e territorial, consoante à delimitação das novas relações entre arquitetura e economia capitalista. A arquitetura moderna nasce das modificações relacionadas à revolução industrial, tão logo essa resulta em consequências para os processos de construção de edifícios e de urbanização; ocorre que tais processos vigiam até ali graças a um sistema de noções e experimentos transmitidos pela tradição arquitetônica do passado. Àquela altura, a cidade, até então considerada uma totalidade, passava a ser pensada no interior de um campo disciplinar específico para o qual concorrem uma multiplicidade de táticas, de técnicas e de linguagens dotadas da própria autonomia lógica (MORACHIELLO; TEYSSOT, 1980, p.16).

Aparentemente cindidas, ambas as formas de produção arquitetônica – do edifício e da cidade – têm, entretanto, uma articulação comum, que, uma vez considerada como categoria de análise da experiência estética, permite, ao meu ver, descrever de modo acurado a transformação setecentista da arquitetura. Trata-se da experiência de uso dos lugares, ou, dito em outros termos, da ação desempenhada no espaço arquitetônico individual e coletivamente.

Nas páginas seguintes, estudarei determinadas tipologias em cuja configuração espacial a presença e a participação do observador/habitante terão sido decisivas à época de sua realização. A razão para que eu iniciasse a investigação nas linguagens arquitetônicas setecentistas foi-me dada por uma tese de Manfredo Tafuri (1979), a qual data no século XVIII o limiar da tradição em que estamos imersos:

O Iluminismo é ainda a charneira histórica entre dois universos de discurso inconciliáveis entre si: o do classicismo europeu e o do movimento moderno. Referir-me a ele pode, portanto, permitir experiências prudentes [...], em direção a um passado irrecuperável como tal, mas com o qual se podem estabelecer relações através da sua reevocação formal. (TAFURI, 1979, p.162).

A historiografia que Tafuri (1979) desenvolve é tributária da filosofia da história de Walter Benjamin no questionamento da historiografia arquitetônica convencional. A “reevocação formal” apresentada no trecho citado refere-se menos à recuperação de uma escrita da tradição *tout court* e mais a uma prospecção no sentido benjaminiano de buscar o passado que não se realizou por completo, o passado “que poderia ter sido”. Em vista disso, examino as *Teses sobre a história* e o *Caderno N do Trabalho das Passagens*, para esboçar um método que me permita encetar a discussão sobre a recepção estética da paisagem edificada, construindo a análise a partir da relação “história e atualidade”/“passado e

atualidade”, estabelecida pela tese benjaminiana de constituição do objeto histórico na explosão da continuidade da tradição (BENJAMIN, W., 2006)<sup>61</sup>.

Dar relevo à repercussão da revolução industrial inglesa e da revolução política francesa nas formas de vida e de conhecimento dos habitantes urbanos europeus, em termos de uma mudança significativa na experiência cotidiana da cidade, em níveis individual e coletivo, diz respeito a assumir a tradição como descontinuidade. Cada uma dessas revoluções, olhadas a partir da arquitetura, atua numa reconfiguração da estrutura urbana, ainda que em última instância independentes e por um período de tempo muito curto, que se mede não num plano urbano ou no desenho de monumentos, mas no dia a dia da cidade – no interior dos seus muros e nas calçadas de suas ruas – e nas ações dos sujeitos urbanos que ali desempenharam suas vidas.

Trata-se de investigar narrativas que só aparentemente são secundárias, pois, ao final, permitem saber, numa decifração, quem eram e como viviam os usuários da arquitetura no passado. Isso implica inverter a pergunta que se faz à tradição e mostrar que, se até os dias atuais faz algum sentido indagar pelo uso, é graças ao modo como tal pergunta foi posta no passado: principalmente que tenha sido pautada – não exata e obrigatoriamente respondida.

Nos dizeres de Benjamin (2006, p.501) “O que interessa não são os ‘grandes’ contrastes e, sim, os contrastes dialéticos que freqüentemente se confundem com nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo”. Não se olha do presente para o passado, mas, ao contrário, do passado para o presente. O problema não está em encontrar um nexos para o presente no passado, mas, antes, em tornar evidente que a pergunta posta pelas obras no tempo que as viu nascer ainda persiste no tempo que as conhece e julga, ou seja, o nosso presente. Em outras palavras, se a pergunta faz sentido hoje, isso se dá graças ao modo como sua questão surgiu no passado. Porque as respostas, desde então, terão sido muitas, e não se trata de estabelecer uma ligação/um nexos causal entre elas, mas de mostrar uma (mais uma) figuração: a pergunta de hoje.

Assim, às perguntas sobre o propósito de conhecer os usuários do passado e sobre a finalidade de um conhecimento que apenas redundaria numa taxonomia produtora de *catálogo de usuários* – objeções que esta pesquisa certamente enfrentará –, é possível

---

<sup>61</sup> “O momento destrutivo ou crítico na historiografia materialista se manifesta através do fazer explodir a continuidade histórica; é assim que se constitui o objeto histórico. De fato, dentro do curso contínuo da história não é possível visar um objeto histórico. Tanto assim que a historiografia, desde sempre, simplesmente selecionou um objeto desse curso contínuo. Mas isso ocorria sem um princípio, como expediente; e sua primeira preocupação sempre era a de reinserir o objeto no continuum que ela recriava através da empatia. A historiografia materialista não escolhe aleatoriamente seus objetos. Ela não os toma, e sim os arranca, por uma explosão, do curso da história. Seus procedimentos são mais abrangentes, seus acontecimentos mais essenciais.” (BENJAMIN, 2006, p.517).

responder explicitando, de início, um prejuízo (*Vorurteil*) que aquelas encerram<sup>62</sup>. Em tais perguntas está implicado o olhar dominante do presente em direção ao passado, isto é, a expectativa do presente em relação à continuidade: busca-se compreender a série de acontecimentos na expectativa de ver na atualidade um resultado, e sua ênfase recai sobre a progressão dos acontecimentos. Ora, isso equivaleria a procurar um “passado em si”, isolado em si mesmo, de maneira exclusiva, assim tomado com relação ao presente.

Benjamin, ao contrário, não entende que a resposta a uma questão histórica deva ser conclusão, definitiva e absoluta. Segundo Gagnebin (1992), na proposta benjaminiana, “Não temos nenhuma mensagem definitiva para transmitir, não existe totalidade de sentido, mas somente trechos de histórias e sonhos”. Antes, o filósofo alemão busca o fenômeno originário, aquele em que, na medida em que é síntese autêntica, dá-se a lógica da pergunta, isto é, o desdobramento que faz surgir a série das formas históricas e que atualmente reverbera. Trata-se, logo, de pensar a investigação histórica não sob a rubrica do “progresso”, mas do “desfazimento”, que é ao mesmo tempo construção de analogias e semelhanças entre o passado e o presente, perseguindo “a origem das formas e das transformações”, segundo declara Benjamin sobre o seu projeto de uma história em *Trabalho das Passagens* (BENJAMIN, W., 1982).

Encontrar a semelhança profunda: “a tarefa do escritor não é, portanto, simplesmente relembrar os acontecimentos, mas subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora” (GAGNEBIN, 1994, p.16). Para Gagnebin (1994), Benjamin deve a Proust esse método do historiador materialista.

A mesma preocupação de salvar o passado no presente, graças à percepção de uma semelhança entre ambos, os transforma: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela como a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder, se não a descobrirmos, inscrita nas linhas do atual. Gagnebin (1994, p.16) chama a isso “força salvadora da memória”.

Encontrar a analogia profunda – no fragmento, a possibilidade de futuro que o passado sonhou. A chave do esquecimento é a ausência, a deficiência, a incompletude e o estranhamento. Quando, sob o peso de muitas interpretações e do comentário, a palavra primária desaparece – mais uma vez, nas palavras de Gagnebin (1994, p.20): “a consistência da verdade foi submergida por sua transmissão” –, é preciso usar a metáfora, isto é, afastar-se

---

<sup>62</sup> Prejuízo, no sentido da hermenêutica gadameriana (GADAMER, 1973).

do sentido literal e criar exatamente pela destruição da origem, ir de transposição em transposição até prescindir da história original.

Inverter a pergunta, escovando a história a contrapelo (LÖWY, 2005), implica estudá-la conforme o que está escrito na *tese 2*: “um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra. Então nos foi dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma *fraca* força messiânica, à qual o passado tem pretensão. Essa pretensão não pode ser descartada sem custo”. E, do mesmo modo, partir do que está posto pela *tese 6*: “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”. Capturar a imagem do passado tal como ela se dá ao sujeito histórico, que pergunta no instante perigoso. “O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la”.

É possível rastrear na história setecentista da arquitetura um enquadramento específico sobre os habitantes dos lugares; é possível, também, verificar que preocupação com o uso se desdobraria em vários procedimentos teórico-práticos da arquitetura do século XIX, inclusive num silêncio que, por apressado, trouxe o problema aos dias de hoje. Penso, aqui, no próprio Benjamin aproximando as fábricas dos jardins:

Ao falar das fábricas construídas no estilo das residências, observar o seguinte paralelo extraído da história da arquitetura: “Eu disse anteriormente que, no período da sensibilidade (*Empfindsamkeit*), no século XVIII, construíram-se templos de amizade e da ternura; quando adveio, então, o gosto pelo antigo, surgiu logo nos jardins, nos parques, nas colinas, um grande número de templos ou construções em forma de templos não só dedicado às Graças ou a Apolo e às Musas mas também os edifícios para a produção, os celeiros, os estábulos foram construídos no estilo dos templos”. Existem, portanto, máscaras da arquitetura, e assim mascarada surge a arquitetura, por volta de 1800, por toda parte nos arredores de Berlim, aos domingos, espectral como que vestida para um baile de gala. (BENJAMIN, W., 2006, p.190).

Arquitetos e filósofos setecentistas põem-se a pensar a cidade de modos diferenciados: os primeiros estão ocupados com a ordem e o desenho derivados das tradições formais renascentistas<sup>63</sup>; os últimos, por seu turno, formulam utopias antiurbanas ou esquemas práticos de renovação. Minha tentativa é investigar para além dessa estratificação

---

<sup>63</sup> Juntamente, a pintura, a escultura e a arquitetura constituem a tríade das artes maiores, e como tal estão condicionadas a um sistema de regras, em parte deduzidas da Antiguidade, em parte individuadas pelos artistas do Renascimento.

que separa teoria da arquitetura e filosofia, tentando uma abordagem que possa despir as máscaras e que permita encontrar, na efervescência política do século XVIII, o conjunto eloquente dos fatos sobre os habitantes da cidade, também de um ponto de vista arquitetônico. No que diz respeito ao povo, “privado dos luxos e do capital”, esse reagia de acordo com suas necessidades rotineiras, fazendo o melhor que podia, mergulhado como estava na sua própria vida cotidiana, oscilando “entre a submissão cega e a revolta irada contra o intolerável” (VIDLER, 1981, p.37).

Trato aqui de dois momentos da história da cidade. Primeiramente, analiso a cidade da era industrial, que é aquela que sucedeu a cidade do *Ancien Régime*, mas que se situa num momento anterior ao da *cidade industrial* (TAFURI, 1980b, p.15-25), entre os séculos XVIII e XIX, quando a estrutura urbana se transforma “precisamente enquanto registro dos conflitos que são o teatro dessa vitória do progresso tecnológico, configurando-se como estrutura aberta na qual é utópico procurar pontos de equilíbrio” (TAFURI, 1989, p.35).

Em seguida, analiso a sociabilidade envolvida nos ritmos e lugares da vida urbana oitocentista, da cidade industrial propriamente dita, sociabilidade esta que configurará um modo novo de experimentar espaços arquitetônicos, demarcado pelo crescimento da população urbana, o que causa tanto uma nova feição da vida pública, quanto novos atores para a mesma. Dentre os atores da vida urbana, além de uma aristocracia economicamente decadente e de uma classe burguesa em ascensão, estão os forasteiros, estrangeiros, solteiros, que a cidade grande abrigou quando ali chegavam desligados da vida familiar, vindos de grandes distâncias (SENNET, 1988, p.72).

A metrópole setecentista caracterizou-se como lugar onde estranhos podem se encontrar ou simplesmente andar ao léu. No ambiente urbano de Londres ou Paris, cidades de centenas de milhares de habitantes, as pessoas “estão soltas, não têm sequer a marca de um passado nem a estranheza passível de ser categorizada dos imigrantes vindos de outras terras” (SENNET, 1988, p.114). Concomitantemente, opera-se uma transformação na sensibilidade, pois, à medida que as classes urbanas mudam sua percepção dos objetos ao seu redor, reorganizam-se noções de tempo e espaço, maneiras de viver e habilidades cotidianas. Conforme observa Sevcenko (1998, p.7), “nunca em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos”.

Registra-se a renovação e a mudança entre os habitantes urbanos das classes populares – uma nova sensibilidade em todos os níveis; de outro lado, na cidade aculturadora,

incitações múltiplas estão em ação e solidariedades numerosas encontram aí lugares e fórmulas de expressão (ROCHE, 2004, p.26). Há uma atmosfera de mudança, em boa parte oriunda da organização hierárquica do trabalho, o que manifesta a capacidade de transformação da vida urbana como um todo.

Esses dois momentos, “cidade da era industrial” e “cidade industrial”, são relatados na historiografia convencional como contínuos, mas, no que proponho aqui, ficará evidenciado que representam uma ruptura quanto ao tratamento dado ao tema dos habitantes. Enquanto nos textos setecentistas ocupados do desenho e produção dos lugares o assunto é relativamente frequente – na estética empirista, como veremos à frente –, no século XIX, se considerado o mesmo tipo de texto, o tópico praticamente desaparece. A pergunta pelo habitante lá está, em ambos os períodos, mas é invisível ao critério da continuidade temporal. Para colocá-la no foco da investigação, é preciso “fazer explodir a continuidade”, desvelando sua constituição como objeto histórico (BENJAMIN, W., 2006, p.517). Em outras palavras, assumir a condição benjaminiana de que é o presente que “determina no passado o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior, a fim de circunscrever seu núcleo” (BENJAMIN, W., 2006, p.518).

Desde o estabelecimento do Movimento Moderno<sup>64</sup>, é raro não fazer referência, quase que imediatamente, ao uso dos edifícios, na medida de sua eficiência, fundada esta na

---

<sup>64</sup> Para compreender como a arquitetura chegou à denominação *movimento moderno*, é preciso conhecer a ordem de sucessão das experiências, a saber: o período decorrido entre os anos 1900-1914 designa a arquitetura do *Proto-Racionalismo* e demarca a primeira contraposição entre a adoção da geometria de formas elementares e o uso da ornamentação. Pertencem a essa geração de arquitetos: Frank Lloyd Wright, Henri van de Velde, Adolf Loos, Peter Behrens, Herman Muthesius, Auguste Perret; o período seguinte, entre os anos 1914-1938, recebe a denominação – bem conhecida – de *Movimento Moderno*. São acontecimentos significativos que demarcam seu limite temporal: além do início da Primeira Guerra em 1914, no mesmo ano realiza-se a Exposição do Deutscher Werkbund, em Colônia. Dali em diante haveria uma sucessão de experiências cujo vocabulário admite pontos comuns: Expressionismo (1910-1925), De Stijl (1917-1931), Construtivismo Russo (1918-1932), a Bauhaus de Walter Gropius (1919-1932) e a carreira solo de Le Corbusier (1907-1931). Em 1928, com a fundação dos CIAM, a denominação *arquitetura moderna* é aceita mundialmente e seus termos são comumente reconhecidos. Para Leonardo Benevolo (1990), a formação do Movimento Moderno se dá após a Primeira Guerra, “numa rede finíssima de trocas e solicitações”, mas o autor destaca que os acontecimentos decisivos são a experiência coletiva e didática de Walter Gropius e o trabalho individual de Le Corbusier. Kenneth Frampton defende a extensão do Movimento Moderno até o final da Segunda Guerra (1945), pois até ali ter-se-iam mantido homogêneos os meios e os objetivos. Afora a divergência sobre datas de início e término, nossos autores concordam sobre o fato de ter havido, no espaço de quase duas décadas, “não mais experiências múltiplas e sucessivas umas às outras, mas ao contrário, uma *atuação sobre o conjunto de tendências*”, cujas experiências acabavam por se fazer segundo pontos convergentes. O período que decorre do Pós- Guerra (1945) ao final da década de 50 (1960) é definitivamente marcado pela *internacionalização* do vocabulário – modernos para além da Europa –, tanto no que respeita à difusão, como sua *miscigenação*, por assim dizer. As experiências norteamericanas sucedem-se em maior quantidade (contando, em boa parte, com os europeus emigrados), e mesmo países situados à margem do eixo Paris-Nova York apresentariam experiências relevantes. Há o caso brasileiro e a arquitetura do Japão, além de outros países da Europa mesmo: Tcheco-eslováquia e Finlândia. A denominação *Estilo Internacional* surge como título de uma exposição realizada por Henri-Russell Hitchcock e Philip Johnson, em 1932, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), na qual Le Corbusier, Gropius, Oud e Mies são chamados de líderes da nova arquitetura. Hitchcock escreveria, em 1958: “[...] por várias razões o

ideia de uma razoabilidade inerente ao projeto arquitetônico, funcionando como garantia de bom desempenho das atividades previstas para o lugar. Entretanto, o conceito de uso da forma arquitetônica é muitas vezes mais abrangente do que o bordão que o incluiu, afirmando que forma segue função, e basta colocar a pergunta em termos simples para expor os limites da argumentação corrente sobre o tema: o que se pode dizer sobre habitantes de edifícios no passado? Se restrito ao *corpus* funcionalista, tal questionamento quase não fará sentido. Caso se queira compreender a presença desse *outro* na obra na qual que é usuário, faz-se necessário alcançar modos diversos de conceber a habitação dos lugares.

Eclipsado por abordagens metodológicas de projeto arquitetônico, o problema da experiência da obra integra de modo insuficiente as práticas discursivas de nossa disciplina, não obstante permaneça como sólida estrutura de reconhecimento da arquitetura. Usar os edifícios é tudo o que fazem as pessoas em sua vida cotidiana, a despeito de teorias que pouco ou nada dizem sobre a prática não discursiva que o uso é. Ora, se o cotidiano se tornou opaco à teoria da projeção arquitetônica, não terá sido sem uma causa surgida no interior dos processos de concepção da obra. Cumpre, então, perguntar pela origem desse fenômeno histórico: como se deu, originariamente, a consideração dos usuários pelos arquitetos no processo de criação da forma? Ou, por outra, por que razão os arquitetos voltaram-se à consideração da vida da obra e do exercício dos espaços por seus usuários?

Antes de passar ao exame da categoria do público tal como se configurava para a arquitetura, é curioso observar que uma taxonomia social emerge em relatos de outras disciplinas, incompleta, mas vigorosa porque traduz a mobilidade de certos grupos, os matizes dos comportamentos, o esboço das complexidades entre os usuários dos espaços. Caso houvesse um catálogo possível, seguir-se iam estas partes:

Eu convido todos os tipos de pessoas, quer letrados, cidadãos, cortesãos. *Gentlemen* da cidade ou do campo, e todos os *dândis*, libertinos, ladinos, puritanos, coquetes, donas de casa, e toda sorte de espíritos, quer masculinos ou femininos, e não importa

---

nome *International Style* foi, mais tarde, frequentemente castigado; ainda tem sido usado de modo recorrente, com ou sem apologia, por muitos críticos. Desde que o termo adquiriu uma conotação pejorativa, tenho evitado usá-lo [...], preferindo o mais vago, mas menos controverso ‘arquitetura moderna da segunda geração’, a despeito de sua deselegância. Em defesa do sentido original do termo, tal como fora posto por Barr, Johnson e por mim, e ainda guardando alguma validade no início da década de 50, escrevi o artigo ‘The International Style, Twenty Years after’”. A controvérsia tem toda razão de ser; justamente quando as experiências se diversificavam enquanto linguagens figurativas e inserções culturais, o que se pretendia ter como imagem era a homogeneidade. Mas “sua aparente homogeneidade era enganosa [...]. O Estilo Internacional nunca chegou a ser autenticamente universal. Não obstante, implicava uma universalidade de enfoque, que, em geral favorecia a aplicação da técnica de materiais sintéticos modernos, leves e das partes estandardizadas modulares, a fim de facilitar a fabricação e a construção. Como regra geral, tendia à flexibilidade hipotética da planta livre e com este objetivo preferia a construção armada [...]. Essa predisposição se tornou *formalista* ali onde as condições, fossem culturais, climáticas ou econômicas, não podiam suportar a aplicação de uma tecnologia avançada [...].”



quão eminentes, quer sejam espíritos verdadeiros, integrais ou pela metade, ou quer maliciosos, ríspidos, naturais, adquiridos, genuínos ou depravados, e pessoas de toda espécie de temperamentos e complicações, quer o severo, o encantador, o impertinente, o agradável, o pensativo, o ocupado, o descuidado, o sereno ou sombrio, jovial ou melancólico, intratável ou complacente, frio, moderado ou sanguinário; e de quais quer hábitos ou disposições que seja o caso, quer o ambicioso ou o modesto, o orgulhoso ou o piedoso, engenhoso ou desprezível, bem ou mal humorado, benemerente ou egoísta; e sob quaisquer que sejam a fortuna ou circunstância, quer o satisfeito ou o miserável, feliz ou infeliz, superior ou inferior, rico ou pobre, quer necessitado de dinheiro ou desejoso de mais, saudável ou doentio, casado ou solteiro; e mais ainda, quer alto ou baixo, gordo ou magro; e de qualquer que seja o comércio, ocupação, posição, profissão, situação social, país, facção, partido, credo, qualidade, idade ou condição, que tenha em qualquer situação feito da reflexão uma parte de sua ocupação ou diversão, e tenha qualquer coisa que valha a pena comunicar para o mundo sobre estes assuntos de acordo com seus variados e respectivos talentos ou índoles, e à medida que o assunto dado atingir seus temperamentos, humores, circunstâncias, ou puder tornar-se proveitoso ao público por seu conhecimento ou experiência particular ao tema proposto, fazer o máximo para que possam receber o prazer inexprimível e irresistível de ver seus ensaios admitidos e saboreados pelo resto da humanidade. (PALLARES-BURKE, 1993, p.88)<sup>65</sup>

E ainda sobre esse panorama de complexidades, temos a declaração de Bretonne, citado por Roche (2004, p.92), nos seguintes termos:

Uma coisa que impressiona imediatamente em Paris é a gradação de todas as classes; vê-se o homem elevar-se, da lama onde jaz abaixo dos animais, até a divindade. [...] Depois do artesão abastado vêm os manobreiros, os jornalheiros, os carregadores, os operários que estão na miséria; a vida conjugal [entenda-se o conjunto das práticas domésticas] destes não tem mais consistência que um mar borrascoso: ora, quando a penúria se faz sentir, se injuriam e se engalfinham; ora, quando o dinheiro os vem reanimar, se banqueteam à sua maneira e se embriagam.

Roche (2004, p.94), a seu turno, afirma que:

As parisienses são amplamente dominadas pelas moças da alta sociedade, ‘bem nascidas’, ‘ricas’, ‘afortunadas’; traços precisos, que denunciam o que falta entre as ausentes. [...] Doze classes são necessárias para matizar os caracteres gerais das parisienses, ligeiras e fúteis porque atribuem importância excessiva às produções das artes, sem preconceito de condição [...], coquetes não por defeito de sentimento, mas porque o mercado dos sexos impõe uma concorrência impiedosa, menos maldizentes que na província, parcimoniosas porque a vida parisiense custa caro. De cima para baixo: as moças de primeira qualidade (1), as moças de qualidade (2), as moças nobres (3), as filhas de magistrados (4), as de financistas (5), as burguesas (6), com as quais principia ‘outro trem de vida, quase outro modo de pensar’, as filhas dos grandes comerciantes (7), as filhas de comerciantes comuns (8), – ‘elas povoam as lojas, mas nem sempre permanecem ali’ -, as filhas de artistas (9) – classe peculiar à capital -, que podem ser mimadas e libertinas, as filhas de artesãos(10), as operárias (11) que trabalham nas oficinas e nas lojas, ‘bem afastadas dos costumes das honestas camponesas’ e que ‘nada têm a seu favor, seu exterior é repugnante, suas maneiras e seus discursos ainda mais’; enfim, as moças do populacho (12), ávidas, corrompidas, desnaturadas, que ignoram todas as possibilidades oferecidas pela

<sup>65</sup> Essa citação integral do texto (número 34 do jornal, Clube do *Spectator*) consta de Pallares-Burke (1993, p.88).

cidade. [...] Enfim, há operários dos portos, das indústrias, os companheiros, marceneiros, carpinteiros, estuqueiros, pedreiros, serralheiros, curtidores, encadernadores, pergamineiros, talhadadeiros, funileiros; numa palavra, todos os estados e profissões, trabalhadores braçais e trabalhadores manuais, aos quais cabe acrescentar os alverneses, os savoianos, os aguadeiros, os carvoeiros, os açougueiros. Há ainda os lacaios, escudeiros, pajens, criados, recadeiros, grisões, picadores, porteiros, moços de canil, de estrebaria, de cozinha, palafreiros; a vigilância deve ser ativa em relação a estes porque, desencaminhados pelos exemplos que seus senhores lhes, esses infelizes acabam freqüentemente na forca, na roda, na fogueira, quando não têm a boa fortuna de acabar nas galés. (ROCHE, 2004, p.94)

Finalmente, pode-se avançar na definição dos atores urbanos de outrora, observando os nomes pelos quais se chama a burguesia, quer seja na Alemanha, quer seja na França: “Os proprietários, os instruídos, *l’aristocracie financière*, os *Stehkragenproleterier*, proletários de colarinho engomado, os exércitos de funcionários, a *Geldaristokratie*” (GAY, 1988, p.5) alemães do *Grossbürgertum* e *Kleinbürgertum*; ou, ainda, os franceses da grande, *bonne*, ou *petite bourgeoisie*.

### 3.2 Transformação setecentista na percepção da obra arquitetônica

Se os tratados antigos de retórica já ensinavam a arte de afetar uma audiência, é somente no século XVIII, quando a filosofia e a teoria da arte buscarem definir a natureza da impressão deixada pela obra naquele que a contempla e que o faz julgá-la, que poderemos falar de uma reflexão sistematizada acerca do efeito das obras de arte sobre seu público. O problema da recepção da obra está atrelado à instauração da estética como disciplina filosófica e pode, então, ser creditado ao surgimento de uma nova consciência reflexiva sobre as artes. Datam também do século XVIII alguns textos de arquitetura em que o efeito causado pela obra é preocupação central, e a proximidade histórica entre arquitetura e aquelas artes sobre as quais refletia a filosofia permite investigar quanto do pensamento sobre os modos de perceber a obra artística era, de fato, trazido à primeira.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> A questão da fruição da obra de arquitetura é abordada de forma extensa, recobrando a experiência moderna dessa profissão, em *Teoria e História da Arquitetura*, de Manfredo Tafuri, no capítulo intitulado “A arquitetura como objeto negligenciável e a crise da atenção crítica”. Pelo fôlego da discussão ali levada a termo, essa é uma obra de obrigatória referência. Cf. TAFURI, 1979, pp.109-133. “[...] das polêmicas conduzidas por Addison e Pope no *Spectator* a favor do jardim paisagístico (mas a que talvez fosse melhor chamar psicológico), ao *Inquiry* de Burke, à contraposição de estética do pitoresco e estética do sublime à *architecture* de Ledoux, até essa antecipação do Puro Visualismo que é o tratado de Robert Morris, a fruição da obra entra como determinante no processo crítico e no produtivo. Referimo-nos a Nicolas Le Camus de Mézière. As relações

Tomados os momentos da experiência estética sob o prisma da recepção, temos que efeito e recepção diferem; o primeiro designa o momento da concretização do sentido, condicionada pelo texto, e a segunda perfaz o momento condicionado pelo destinatário. Minha hipótese é a de que a gênese do problema da experiência estética em arquitetura está no conceito setecentista de caráter (*caractère*), cuja construção está imbricada na abordagem estética do fenômeno artístico e cuja aplicação transforma a criação arquitetônica. No exercício de tal conceito, os arquitetos incorporaram a seu *modus operandi* uma nova premissa: o desenho deveria conter os meios para provocar o efeito (característico) desejado para cada edifício. Determinadas operações na forma arquitetônica resultariam em modos de atenção e uso também determinados aos habitantes. Mostrados tais percursos, poder-se-ia dizer que uma estética da recepção, em arquitetura, configurou-se naquele momento inicial em rudimentos de uma teoria do efeito estético.

### 3.2.1 *Ut architectura poiesis*

Na tratadística clássica, os princípios de desenho estão dados por uma dupla analogia; por um lado, a ideia de um procedimento mimético, em que a matemática sintetiza a compreensão dos princípios dos quais deriva a ordem na natureza<sup>67</sup>, e, por outro, a articulação com os elementos da retórica, da qual decorre o modelo da correlação entre as partes de um edifício e seu todo, bem como as ideias de *decorum*, propriedade e conveniência. Das analogias com natureza e linguagem, resulta a teoria das proporções vigente à altura do século XVIII, traduzida em fórmulas de desenho e sustentada pela autoridade da tradição clássica, embora já não sem argumentos a favor e contra Vitruvius.

O surgimento da noção de caráter dá-se no interior desse estatuto vigente na prática arquitetônica e não aponta, em princípio, para uma ruptura com o mesmo. Germain Boffrand (1745) é o primeiro a falar, de modo sistematizado, em “caráter”. Em 1734, escreve sua *Dissertation sur ce qu'on appelle bom goût em architecture*, transpondo para arquitetura os princípios da pintura em referência ao *Ars Poetica* de Horácio, de modo que *ut pictura*

---

entre a arquitetura e a estética sensualista e empirista do século XVIII ainda estão totalmente por estudar.” (TAFURI, 1979, p.112).

<sup>67</sup> PLOTINO, *Enéadas*, V, 8, 1: “Se alguém não estima as artes porque elas imitam a natureza, deve ser dito primeiro que a própria natureza imita. Então deve nascer no espírito que as artes não copiam simplesmente as coisas visíveis, mas extraem a partir dos princípios que constituem a fonte da natureza”.

*poiesis*<sup>68</sup> se convertesse em *ut architectura poiesis*: “Não basta que um edifício seja belo; deve ser agradável e que o espectador sinta o caráter que se deve imprimir ao edifício, de sorte que seja risível naqueles aos quais se deve imprimir alegria e que seja sério e triste naqueles a que se deve imprimir respeito ou tristeza” (BOFFRAND, 1745, p. II *et seq.*, tradução minha).

Boffrand, um classicista cujos edifícios mantinham a inspiração palladiana, faz corresponder aos gêneros dos edifícios os gêneros da poesia num procedimento de desenho que permanece sendo a analogia, ainda que metafórica (PÉREZ-GÓMEZ, 1983, p.321), ancorada em considerações sobre o gênero das ordens. Ordens representariam, na composição arquitetônica, o elemento análogo àquele da construção dos gêneros: “As ordens são, para os diferentes gêneros de edifícios, o que para os diferentes gêneros de poesia são os diferentes temas de que ela trata” (CROOK, 1995, p.103, nota 16, tradução minha)<sup>69</sup>. O número (as proporções) de uma dada ordem é o que coordena o uso dos ornamentos, a distribuição das partes da fachada, a disposição das partes do edifício. Para a interpretação de tais proporções, é necessário deter-se na impressão causada pelas mesmas, à qual Boffrand denomina “caráter”. “As ordens da arquitetura [...] têm as proporções relativas ao seu caráter e à impressão que causarão” (BOFFRAND, 1745, p.30)<sup>70</sup>.

Por meio da ideia do desenho afeito a um estilo, que afirma ser “a poesia da arquitetura”, Boffrand estabelece uma noção-chave que guiaria a expressão da obra. Espécie de método de composição, “estilo” designa uma regulação unificadora que permite reconhecer através do gênero do edifício a função do mesmo.

Um edifício, através de sua composição exprime algo; assim como um teatro, em que a cena é pastoral ou trágica [...]. Os diferentes edifícios, por sua disposição, pela estrutura, pela maneira como são decorados, devem anunciar ao espectador sua destinação. (CROOK, 1995, p.103, nota 14, tradução minha)<sup>71</sup>

Esse anúncio ao espectador é o procedimento inaugural trazido por Boffrand. Extraída da retórica, prenuncia-se em seu texto uma estética do efeito, com o princípio do uso

<sup>68</sup> HORACIO. *Ars Poética*, est.33. “À pintura a poesia se assemelha [ut pictura poesis erit] em ambas gostarás mais de umas coisas, se estiveres de perto, outras de longe. Esta quer pouca luz, aquela às claras apetece ser vista, não recendo a perspicácia dos olhos julgadores. Uma causa deleite uma vez vista, outra vista dez vezes sempre agrada”.

<sup>69</sup> No original: “Les ordres son pour les differents genres d’edifices, ce que les differents genres de pöesie sont dans les différents sujets qu’elle veut traiter.”

<sup>70</sup> No original: “Les orders d’architecture [...] ont des proportions relatives à leur caractère et a l’impression qu’elle doivent faire.”

<sup>71</sup> No original: “Un edifice pas sa composition exprime cmme sur le théâtre que la scène est pastorale ou tragique. (...) Les diferents edifices par leur disposition, par le strucure, par le manière dont ils sont decorees, doivent annoncer au spectateur leur destination.”

da obra precedido por um reconhecimento por parte do espectador (KRUF, 1994, p.145). “A arquitetura, ainda que pareça que seu objeto não é senão o emprego do que é material, é suscetível a diferentes gêneros que fazem suas partes, por assim dizer, animadas pelos diferentes caracteres que faz sentir” (KRUF, 1994, p.237, tradução minha). Boffrand (1745) lançaria as bases do que se chamará, mais tarde, arquitetura *parlante*<sup>72</sup>.

Em seu tratado, a ação da obra é pela primeira vez transformada num ato receptivo por parte do espectador. Contudo, o referencial classicista de sua criação arquitetônica estabelece a harmonia tanto como meta da obra quanto como determinante da forma e de seus arranjos, pois “os arquitetos sempre buscam o que pode dar prazer ao olho” (SZAMBIEN, 1993, p.236). O conjunto dos atributos expressos de um edifício, seu caráter, poderia ser variável – ainda que regido pela noção do agrado e da harmonia dos sentidos nobre: os olhos, os ouvidos. Mas, se a forma em Boffrand não rompe com os cânones da disciplina fixados *a priori*, é preciso atentar para as modificações a que seu discurso força a teoria vigente, quando exige, para o reconhecimento da obra, que esta provoque um impacto emocional no espectador. Deve o arquiteto, para tanto, combinar elementos de desenho, conhecendo os resultados desses sobre o espectador.

O processo de compreensão da forma, em Boffrand, funda-se na identificação do edifício através de sua visualidade, em que o *medium* entre o espectador e a obra é um conjunto de imagens cujo reconhecimento possibilita o desempenho das atividades no lugar. Sua formulação do conceito de caráter designa a qualidade estética central e primária de uma estrutura que se comunica ativamente com o espectador (ARCHER, 1979). O habitante já estaria, então, incluído no processo de desenho, no que toca à sua sensação como *medium* da apropriação – mesmo que as reflexões de Boffrand sobre a *expressão* da arquitetura não tenham requerido mudanças efetivas na forma. Caráter, nesse caso, regeria uma percepção-impressão, ao modo do que se dá com a atuação dos quadros sobre os sentidos. Mesmo que preservada a prática tradicional de desenho, inicia-se aqui um processo de codificação da forma por meio de tipologia visual, que identifica inteligibilidade da imagem a caráter e o reúne a tipos de reação causados pela expressão arquitetural.

---

<sup>72</sup> “A arquitetura e a poesia são duas irmãs que se assemelham tanto em tantas coisas que se prestam alternativamente uma a outra seu ofício e seu nome. Chama-se a primeira de ‘poesia muda’ e a outra de uma ‘arquitetura falante’.” (SZAMBIEN, 1993, p.234).

### 3.2.2 *Ordem e bizarrerie, simetria e variedade*

Existe, contudo, uma contradição interna ao corpus teórico que Boffrand propusera: quando a discussão do caráter apontava para uma nova consideração do fazer arquitetônico, este não mais se poderia realizar segundo preceitos transpostos de outra forma artística. O *Laocoonte*, de Lessing (1998), obra contemporânea ao texto de Boffrand, oferece à arquitetura alguma medida, ao enunciar o teorema de que

[...] cada arte serve-se de um certo número de sinais ou de meios de expressão. Esses meios são diferentes nas artes plásticas e na poesia. A pintura articula figuras e cores no espaço. A poesia serve-se de sons articulados no tempo. Esses sinais devem ser análogos “às coisas significadas”<sup>73</sup>.

Nesse caso, em primeiro lugar, Lessing compara as artes visuais (que ocorrem no espaço, então seu assunto é o objeto) à poesia (que ocorre no tempo; logo, as ações são seu assunto). Tal oposição de objetos/ações e espaço/tempo terá profunda implicação para a arquitetura, tanto na compreensão da projeção de jardins e parques, como, ao mesmo tempo, no desenho da cidade como um todo.

A questão da interatividade está posta por Lessing, demonstrando a relevância da resposta do espectador, uma vez configurada sua preocupação com o efeito de uma experiência estética num objeto ou numa ação. Jardins e parques, assim como cidades, pedem necessariamente uma compreensão tridimensional, pois são, por definição, interativos. Com isso, estão postas em definitivo as exigências para uma nova perspectiva de análise. Em segundo lugar, o conceito da obra está subordinado ao que se propõe a comunicar, uma vez que, para Lessing, a intenção do artista<sup>74</sup> necessariamente orienta-se de modo a conseguir um efeito sobre o sentimento daquele indivíduo que contemplará circunstancialmente a obra –

<sup>73</sup> Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), escritor alemão do século XVIII, é a primeira figura de formato internacional da literatura alemã, além de ser teólogo e filólogo. Como autor de corte classicista do século XVIII, prepara o Neoclassicismo de Goethe e Schiller. Quando escreve, em 1756, o *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da escultura*, o racionalismo já está consolidado nos círculos acadêmicos, mas a sociedade alemã vive o atraso do pré-nascimento da burguesia. No teorema do *Laocoonte*, capítulos XV e XVII, Lessing toma por objeto a escultura mesma, antes discutida por Winckelmann. Compara-o com o *Laocoonte* de Virgílio, na *Eneida*, e diz que “se nega a atribuir à face do *Laocoonte* algum ideal grego de Beleza. A diferença entre o *Laocoonte* do grupo escultórico - obra tardia do período helenístico - e o texto de Virgílio derivaria das exigências colocadas e as específicas possibilidades oferecidas pelas respectivas linguagens da poesia e da escultura”.

<sup>74</sup> O problema da linguagem de cada arte estabelece que é central o termo intenção (*Absicht*). Cf. o ensaio de M.O. Seligmann-Silva, 1998. Para Seligmann-Silva (1998, p.78, nota 4), “A estética se desenvolve partindo [da] abordagem intersemiótica [...]. Cada arte deve adequar-se ao efeito que busca, na ‘restituição’ da ausência do objeto representado. Lessing afirma que o efeito das artes é igual, os objetos e o modo da imitação é que seriam diversos”.

desse espectador, espera-se uma reação produtiva. Na criação, todo elemento está posto na obra para realizar essa função final.

De acordo com tal argumento, o efeito emotivo desejado condiciona a escolha da forma, do tema e dos meios expressivos (BOZAL, 2000, p.95). Pode-se afirmar que, no século XVIII, a arquitetura tenha buscado no impacto emocional das obras um caminho em direção à elucidação de sua própria natureza. Tal avanço da arquitetura pode ser mensurado quando as grandes cidades tornam-se objeto de reflexão dos arquitetos.

Considerar a cidade como objeto de projeto – isto é, como projeção de uma forma futura do território no qual se reúnem terrenos públicos e privados, espaços abertos e fechados, lugares de variadas escalas – compeliu a arquitetura a uma redefinição da sua prática, uma vez que deixavam de ser suficientes fórmulas de desenho tradicionalmente estabelecidas. Nesse aspecto, a abordagem que faz o abade Marc-Antoine Laugier (1779) – um crítico e historiador que participava de um círculo de discussões reunido em torno a Diderot – é reveladora. Ele foi, talvez, o primeiro a considerar a imagem da cidade como tema de reflexão, conforme demonstra seu tratado, dedicado ao restabelecimento de uma “autêntica arquitetura racional” (VIDLER, 1981, p.45).

Escreveu Laugier (1779, p.223-5, tradução minha) que:

Deve-se olhar a cidade como se olha uma floresta. As ruas de uma e os caminhos de outra; ambos devem ser desbravados do mesmo modo. A essência da beleza de um parque consiste num grande número de caminhos, sua extensão e seu alinhamento. Isso, entretanto, não é suficiente; isso requereria que um *Le Nôtre* definisse um plano; requer alguém que aplique gosto e inteligência de tal modo que haja, a um só tempo, ordem e o inusitado (*bizarrerie*), a simetria e a variedade. [...] Tanto maior variedade, abundância, contraste e mesmo desordem nessa composição, maior será a instigante e prazerosa beleza de um parque. Não se deve pensar que o espírito se encontra somente nas coisas mais elevadas. Todas as coisas que são suscetíveis de beleza, todas as coisas que demandam inventividade e planejamento são próprias ao exercício da imaginação, o fogo, a verve do gênio. O pitoresco pode ser encontrado no padrão de um canteiro de jardim (*parterre*) tanto quanto na composição de um quadro. Consideremos essa ideia e tomemos o desenho de nossos parques como projetos para nossas cidades [...]. Que haja ordem e mesmo um pouco de confusão, e que todas as coisas estejam alinhadas sem serem monótonas, e que uma multiplicidade de partes regulares cause certa impressão de irregularidade e caos, a qual cabe muito bem às nossas grandes cidades. [...] Suponha-se que ao artista seja permitido cortar e talhar ao seu agrado, quanto partido ele poderia tirar dessa vantajosa diversidade! Que pensamentos felizes, que reviravoltas engenhosas, que variedade de expressões, que abundância de ideias, que conexões bizarras, que vivos contrastes, que fogo, que ousadia, que composição sensacional!

A abordagem de Laugier se insere no contexto histórico de conscientização da cidade à época de produção e publicação da *Encyclopédia*, bem como no quadro de mudança para uma ordem social mais fluida, o que afetaria diretamente a arquitetura urbana.

Entretanto, se considerarmos a definição que oferecia a *Encyclopédie* no verbete “cidade”, veremos que o ponto de vista dos enciclopedistas é essencialmente conservador. “A cidade é um conjunto de várias casas dispostas ao longo de ruas e fechadas por uma clausura comum, que consta em geral de muros e fossos. [...] É um recinto fechado por muralhas que encerra vários quarteirões de ruas, praças públicas e outros edifícios” (ROUANET, 1997, p.09).

Segundo avalia Cassirer (1963), o foco daqueles autores ainda é o conjunto dos ideais de harmonia, proporcionalidade, equilíbrio e estabilidade, não interessando se esses ideais são expressos em termos de arquitetura, economia ou demografia. Tais qualidades expunham um desacordo com o “dinamismo do capitalismo industrial emergente, que rapidamente iria suplantar a idéia de um *urbanisme esthétique* com um *urbanisme pratique*” (CASSIRER, 1963, p.396).

Para o círculo dos enciclopedistas em geral, as atitudes científicas materialistas e objetivas que sustentavam seu trabalho intelectual bastavam para manter suas esperanças de que a cidade finalmente poderia ser reconstruída conforme seus sonhos. Pois, como a ilustração poderia haver triunfado sobre a ordem material do universo e sobre a ordem social do homem, caso se mostrasse impotente para construir por si mesma um entorno digno de seu próprio brilho? (VIDLER, 1981, p.45).

Laugier (1979) atenta para o próprio tempo com maior sagacidade. De acordo com sua teoria, o conceito estrito de forma, se considerarmos o todo da cidade, perdia sua validade, a justaposição de edifícios, ruas, becos e caminhos não pode ser harmônica. A cidade, mesmo que pareça irregular, confusa e caótica, conserva sua magnificência (BEKAERT, 1979, p.V-XX e XVI). Ora, tal conjugação dos pares ordem/*bizarrierie* e simetria/variedade na cidade – pensada pela primeira vez como uma mesma obra – era um procedimento impensado até então. Oposta à concepção tradicionalista, a teoria de Laugier afirma dois polos, antes irreconciliáveis: ao edifício cabe um conceito de forma tradicional, e, para o desenho da cidade, o meio do qual o edifício faz parte, o arquiteto abdica do mesmo conceito.

A teoria de Laugier representa o ponto crucial na passagem de uma teoria arquitetural tradicional, objetiva, a uma teoria que concede importância à interpretação subjetiva, em que está posto que a significação de uma obra completa-se em meio ao ambiente da cidade que a circunda. Nesse sentido, a cidade é, como a natureza, uma envolvência. No entender de Anthony Vidler (1981), a teoria de Laugier ocupa a posição mediana entre um conhecimento classicista e outro sensualista, tendo sido responsável



também pela ideia de que o bosque de caça (*bois*) ou o jardim de passeios do século XVIII poderiam ser modelos de plano para a cidade.

Laugier (1979) deriva os princípios da sua teoria de uma ordem racional elementar, em que a figura da cabana primitiva desempenha um duplo papel: por um lado, na arquitetura de edifícios é paradigma de clareza estrutural, por outro, para a experimentação dos espaços urbanos evoca a natureza, em sua diversidade, como símbolo da vida simples, exaltando a vida primitiva idealmente despida de artificialismos e luxos. Na medida em que clareza e simplicidade tornam-se metas de um novo modelo teórico, em que a natureza é ideal e metáfora, não mais ordem a ser mimetizada na obra, a cidade é junção de natureza e arte. “Não é suficiente que as ruas sejam alargadas. Um artista deve projetar com fantasia, a fim de obter a maior variedade possível, uma variedade que não é casual, mas sim resultado de uma orquestração consciente” (BEKAERT, 1979, p.XIX).

Leitor atento de Rousseau, Laugier (1979) tem consciência de quanto a cabana primitiva, protagonista da paisagem da Arcádia, distava da sua própria época; é por isso que não pode, a despeito da analogia que logo se estabelece entre sociedade natural e arquitetura natural, simplesmente estender as regras de uma lógica estrutural, requerida para o edifício, à paisagem que define uma cidade. A famosa imagem da cabana primitiva (ilustração) não é um tipo fenomenológico de arquitetura elementar, mas uma “descrição literal do habitat social próprio ao homem” (VIDLER, 1981, p.45).

Laugier, no fundo um amante do classicismo, não só se interessava pelas origens naturais como ferramenta conceitual, como também sustentava que a expressão última da humanidade do homem se alcançava através do gosto dirigido e altamente refinado, e não através da rusticidade natural. (VIDLER, 1981, p.45).

Ao introduzir a natureza (na multiplicidade dos seus organismos) na cidade – escrevendo que “é preciso olhar a cidade como um bosque”, Laugier reconhece a desordem que é inerente ao urbano, na medida em que é artefato. À cidade, esse todo artificial e não orgânico, diz ser necessário “a regularidade e o bizarro, as relações e as oposições, os acidentes que variem a imagem, uma grande ordem nos detalhes, confusão, fracasso, tumulto no conjunto” (LAUGIER, 1979, p.222, tradução minha), como *analogon* da desordem que vê na natureza: uma composição seria bela através do contraste e “mesmo alguma desordem” (HERMANN, 1962, p. 168, tradução minha)<sup>75</sup>. Para esse autor, portanto, cidade é um artefato

---

<sup>75</sup> Lemos em Laugier (1979, tradução minha): “Paris é uma imensa selva a que dão variedade as diferenças entre a montanha e o plano; a corta em sua metade um grande rio que, ao dividir-se em múltiplos braços, forma ilhas

do qual resultaria uma nova experiência estética, em que a irregularidade viria a se tornar tema definitivo, tanto mais exista em abundância, contraste, e, inclusive, quanto maior a desordem em sua composição, mais deliciosa e excitante será a beleza de um parque.

Embora em nenhum momento de seu tratado Laugier (1979) tenha-se referido diretamente ao espectador ou habitante, fica claro que sua constatação de um estado de coisas problemático dá-se a partir do ponto de vista de um usuário da arquitetura, figura oculta em seu discurso. Se ali ainda não se trata propriamente de uma teoria que vise ao efeito da obra arquitetônica, modificando nesta as operações formais, o texto é inovador porque evidencia uma mudança radical nos procedimentos de compreensão dos objetos arquitetônicos. A variedade é o oposto da harmonia excessiva: “Sobretudo, evitemos o excesso de regularidade e de simetria. Quando vivemos por muito tempo com o mesmo sentimento, ficamos entorpecidos. Quem não varia nossos prazeres, não consegue nos agradar” (LAUGIER, 1979, p.224, tradução minha).

Se, por um lado, Laugier exaltava a vida sem artificialismos, sabia que a vida na cidade, àquela altura, requeria sofisticação e um gosto refinado. Quando assume como princípio de constituição do sentido da obra que a experiência da natureza é o análogo à experiência da cidade, o feito prefigurado é o da fragmentação ou da justaposição desordenada – resultados da não organicidade da obra que começava a se apresentar como produto para um público específico, a burguesia urbana.<sup>76</sup>

### 3.2.3 *Empirismo e jardinagem*

Para compreender a analogia de Laugier (1979) em profundidade, é preciso explorar a hipótese de que uma relação nova entre indivíduo e paisagem está em jogo no estabelecimento das premissas para o desenho de um jardim ou de um parque.

O parque [setecentista], isolado dos ambientes em que o homem civilizado estava presente em larga escala, havia sido capaz de elaborar algumas normas de planificação sem as restrições que supõem as exigências do crescimento urbano: o parque é uma totalidade executada para um só cliente sobre uma vasta extensão de

---

de diferentes tamanhos. Suponhamos que nos fosse permitido abrir vias através destas (...) Quantas coisas poderíamos extrair de uma diversidade tão vantajosa!”

<sup>76</sup> Podemos dar um passo forte aqui, antecipando o que demandará noutro espaço mais à frente uma demonstração cautelosa, e afirmar que Laugier prefigurou, para o desenho das cidades, o procedimento da montagem, que marcou os modos de recepção da arte na metrópole, para algumas das vanguardas do século XX.

campo, aberto, e representava a ação absoluta da razão ilustrada sobre a natureza; tratava-se de um lugar ideal para a não menos ideal cidade da filosofia (VIDLER, 1981, p.50).

No desenho do parque setecentista, consideram-se os seguintes postulados estéticos: a) a concepção totalizadora de domínio das condições naturais do território: “seu plano, mesmo que adaptado ao terreno, era absoluto” e se impunha à natureza; b) “a cidade existente era, na realidade, uma selva, uma espécie de fenômeno natural que devia mirar-se como mero terreno onde atuaria o arquiteto [...] desta forma, o método do jardineiro se converteria no método de planejador, de uma maneira muito real” (VIDLER, 1981, p.50).

Por tudo isso é possível concordar com Anthony Vidler (1981) quando este afirma que os princípios da racionalização do urbanismo de Haussmann representaram, *strictu senso*, a efetivação das hipóteses de Laugier no século XIX. Como veremos à frente, na conclusão do capítulo, isso sem dúvida é verdade para o raciocínio concernente aos processos de concepção do objeto arquitetônico. Porém, sob o ponto de vista do habitante, o enquadramento é bem outro.

“Paisagem – eis no que se transforma a cidade para o *flâneur*”, diz Walter Benjamin (1989, p.186), detectando nessa única frase um componente decisivo da experiência estética das obras arquitetônicas. Realiza-se a percepção de um lugar ao modo da percepção das paisagens. Mas essa arquitetura que viria a ser experimentada pelo *flâneur* no século XIX não é a de qualquer objeto; é nada menos que a cidade (ou parte dela), ou seja, um conjunto de objetos, de lugares – e, nesse caso, a ênfase recai sobre a reunião, e não sobre o elemento isolado; para além de um determinado espaço, a cidade é uma envolvência, uma atmosfera constituída dos atos primordiais de ordenação e construção.

Benjamin (1989) buscava, a respeito do *flâneur*, descrever uma determinada experiência espacial que se constituía como parte da textura geral da experiência de vida daquele. Posso avançar, a partir do que está subjacente ao texto e à afirmação desse autor, para analisar mais detidamente o que significava perceber como se percebem paisagens e desde quando essa atividade se dava dessa forma. Quando e como o distanciamento se tornara um efeito da experiência arquitetônica? Tal percepção da arquitetura como espaço aberto, externo e visto à distância, de que fala Benjamin, tem início no século XVIII, quando, naquele século, em decorrência do advento da metrópole, ocorre uma efetiva modificação na percepção dos lugares.

Em primeiro lugar, perceber a paisagem é considerar algo posto à distância; é observar algo estando dele espacialmente afastado:

[...] quando a natureza se torna paisagem – em oposição, por exemplo, à vida inconsciente do camponês na natureza – o imediatismo artístico vivenciado na paisagem, que evidentemente passou por muitas mediações, pressupõe nesse caso uma distância espacial entre o observador e a paisagem. O observador está fora dela, do contrário seria impossível que a natureza se tornasse uma paisagem para ele. Se ele tentasse integrar a si mesmo e a natureza que o envolve imediatamente e espacialmente na ‘natureza como paisagem’, sem sair desse imediatismo contemplativo e estético, logo ficaria claro que a paisagem começa a ser paisagem apenas a partir de uma distância determinada (embora variável) em relação ao observador, e que este só pode ter com a natureza essa relação de paisagem como observador espacialmente separado. (LUKÁCS, 2003, p.224).

Contudo, olhar o mundo à distância ainda configura uma experiência humana subjetiva; e, nesse sentido, a paisagem faz uma mediação entre a natureza e o olhar do indivíduo, implicando

[...] uma particular sensibilidade, um modo de experimentar e expressar sentimentos voltados ao mundo exterior, natural ou transformado [...]. Tal sensibilidade está estreitamente ligada a uma crescente dependência da faculdade de ver como *medium* para alcançar a verdade. (COSGROVE, 1984, p.9)<sup>77</sup>.

É dessa forma que Vidler (1981, p.163) afirma que, “Em toda a Ilustração, foi sobre a ciência e arte da observação que recaiu toda responsabilidade de descobrir e ensinar, de mediar entre o objeto e o sujeito; o instrumento de observação que era o olho e a característica principal deste, a capacidade de ver”. A paisagem é uma experiência do olhar – remete à ideia da cena que é vista por um espectador – e configura uma relação humana imaginada com a natureza. A apreciação das paisagens, fossem naturais ou representadas, educa para uma dada compreensão do espaço (JAVIER, 2000, p.5-30)<sup>78</sup>.

Numa outra abordagem, a ideia de paisagem reflete a consciência cultural de uma elite europeia, num período cujo ápice ocorreu entre o início século XVIII e a primeira metade do século XIX. Sua história deve ser compreendida como parte de uma história econômica e social, em que a combinação entre um pensamento ambiental e as atitudes diante da propriedade da terra é determinada pelo processo de consolidação da forma capitalista das relações de produção.

Se abrigadas numa análise cujo fundamento esteja dado pelo pensamento empirista, as artes relacionadas à paisagem delineiam não apenas uma experiência estética,

<sup>77</sup> Para a relação entre arquitetura e paisagem, cf. (HUMPHREYS, 1957, p.420-44).

<sup>78</sup> Esse argumento é o mesmo de Otterman (1997), de que a pintura de paisagens contribuiu para a gestação e desenvolvimento do panorama.

mas, simultaneamente, experiência política e pedagógica. Ora, se a paisagem é uma imagem cultural, sua representação implica um modo de perceber e de educar para a estruturação do entorno. “Para compreender uma paisagem construída, por exemplo, um parque setecentista inglês, é realmente necessário compreender representações verbais e escritas dele, não como ilustrações, mas como imagens constituintes dos seus significados” (COSGROVE; DANIELS, 1988, p.231, tradução minha).

Os escritores e teóricos ingleses exploraram esse tema à exaustão, com a clara intenção de discutir maneiras de a obra de arquitetura afetar o espectador. O estudo, a representação e o projeto das paisagens causaram interesse a ponto de ser possível afirmar que, antes do meio do século na Inglaterra, deu-se ali “a arena” da criação de uma estética dos afetos (ARCHER, 1979, p.356).

Contudo, se “a representação artística da paisagem afeta, em sentido lato, o ânimo do espectador, sua contemplação não informa a faculdade do entendimento” (JAVIER, 2000, p.25). A essa “pintura do ânimo”, encarnada na paisagem, dedicam-se artistas mais empenhados em discutir a afecção do prazer visual do espectador do que em estabelecer princípios estilísticos rígidos.

A discussão de como a arquitetura afeta a sensibilidade ocorreu, antes de 1750, na Inglaterra, ainda sem cunhar o conceito de caráter, mas, não obstante, explorando os temas de identificação e afecção. Àquela altura, os desenhistas de grandes jardins contavam, para que seus projetos fossem efetivamente bem sucedidos, com a provocação da imaginação de um caminhante, pois a paisagem – e, de novo, não interessava se artificial ou natural – era reconhecidamente um *medium* capaz de provocar emoções complexas e bastante variadas.

A arquitetura do jardim paisagístico está intrinsecamente ligada à literatura do romance (NEUMEYER, 1947). *La nouvelle Héloïse*, de Rousseau, texto pioneiro quanto à problematização da paisagem na França (VIDLER, 1981, p.46), foi narrativamente estruturado ao redor de um símbolo criado pelas artes visuais (o pitoresco na pintura de paisagens) e desenhado (concebido e construído) pela arquitetura. O mesmo tema da construção artificial da paisagem, enquanto parte da concepção narrativa, aparece – mas já numa culminação amadurecida – em Goethe, nas *Afinidades Eletivas*. Em 1808, quando escreve *As Afinidades*, o jardim paisagístico ainda era poderoso o suficiente para fazer com que Goethe o fizesse cenário e mote de seu texto. Mesmo críticos da estética do pitoresco, como o foram Goethe e Schiller (KRUFT, 1994), dedicam-se ao tema da relação entre paisagem e educação moral. Num artigo conjunto intitulado *Diletantismus*, esses dois escritores atestaram o seguinte:

o diletantismo dos jardins aponta para algo infinito [...]. Ele concretiza o vício da época, que se estende na estética de maneira absoluta e sem lei, fantasiando de maneira arbitrária, sem deixar-se corrigir ou disciplinar, como o fazem as outras artes. (GOETHE, 2008, p.267, nota 1)

Para que se tenha uma ideia do alcance da importância desse tema para o autor, em *As Afinidades Eletivas*, Goethe traça uma correspondência entre o plano de construção do jardim e o desenrolar do plano da vida espiritual das personagens. São quatro os espaços em torno dos quais se desenrola o romance: o castelo com seus jardins antigos; a cabana coberta de musgo no alto da colina rochosa; o cemitério onde havia uma capela; e a lagoa, com o moinho e os plátanos; ao redor destes, vê-se o ambiente de ócio luxuoso, a rotina cercada pela decoração e pelo embelezamento prazeroso.

Todos ali reunidos imaginavam os novos caminhos serpenteantes e esperavam descobrir neles e nas suas imediações os mirantes e os refúgios mais agradáveis [...]. À noite, em casa, estudaram o novo mapa, o local da nova casa [...]. – Eu construiria a casa aqui [...] – disse ela – ter-se-ia a sensação de estar em um mundo novo. [...] – Otilie tem razão; - disse ele – [...] procuramos as variações e as situações imprevisíveis, (...) uma construção mais para divertimentos, do que para moradia, ajustar-se-á bem ali e proporcionará, na bela estação, momentos muito agradáveis. (GOETHE, 2008, p.72-3)

Em termos de percepção do espaço, passear por um jardim corroborava em boa medida um dos principais argumentos da filosofia empirista, no que concerne à construção do conhecimento, o de que o estabelecimento de um sentido para as coisas do mundo faz-se através da elaboração sucessiva de diferentes percepções sensíveis, segundo perspectivas diversas.

De um ponto de vista epistemológico, é certo que as paixões estavam em jogo na definição setecentista de experiência, e, durante a Ilustração, quando passaram a ser valorizadas positivamente, sua investigação filosófica se estendeu ao exame dos seus condicionantes sociais. Dá-se uma reavaliação radical da importância da vida afetiva, o que se vê na afirmação de Diderot de que “sem as paixões, nada existe de sublime, nem nos costumes nem nas obras humanas” (DIDEROT, 1992, p.42, tradução minha). No mesmo tom, escrevia Helvetius que “as paixões são, no mundo moral, o que o movimento é no mundo físico: ele cria, destrói, conserva, anima tudo, e sem ele tudo é morto. Da mesma forma são as paixões que vivificam o mundo moral” (HELVETIUS, 1959, p.140).

Entretanto, segundo Sérgio Paulo Rouanet (1985), Condillac foi o autor que desdobrou com maior coerência a implicação da epistemologia empirista de que o

conhecimento é um produto do desejo. “É o desejo que nos faz caminhar de sensação em sensação” (ROUANET, 1985, p.30). Diz Condillac:

Se considerarmos que recordar, comparar, julgar, discernir, imaginar, surpreender-se, ter idéias abstratas de número e duração, conhecer as verdades gerais e particulares, *são apenas maneiras de estar atento*; que ter paixões, amar odiar, esperar, temer e querer são apenas diferentes maneiras de desejar, e que enfim estar atento e desejar não são, na origem, senão sentir, concluímos que a sensação envolve todas as faculdades da alma. (CONDILLAC, 1971a, p.91-2).

Do que foi exposto decorre que a noção de que a paisagem representa um *medium* articulador da ideia de compreensão enquanto modo de ver, e, trazido à estética, esse raciocínio derruba a autoridade clássica assentada na geometria e na teoria das proporções (CROOK, 1995, p.97)<sup>79</sup>. Em Locke, por exemplo, a beleza não é qualidade do objeto, mas função da resposta emocional na relação sujeito-objeto. Para conhecer, é preciso experimentar. Na estética empirista, trata-se de descrever os processos psíquicos nos quais se realizam a experiência artística e sua consequente apropriação da obra no íntimo do sujeito que frui. Para experimentar a beleza, é preciso provar, aprovar, gostar. Demanda um engajamento ativo do sujeito com os objetos, em sua materialidade. Dizia Diderot (2000, p.101) que “a geometria era a verdadeira ciência dos cegos [...] porque não havia necessidade de nenhum auxílio para aperfeiçoar-se nela. O geômetra passa a vida toda com os olhos fechados”.

Assim como em questões de conhecimento, também nas artes a geometria, até então necessária, deixava de ser suficiente. Burke (1991), por exemplo, rejeitava a possibilidade de que proporções específicas provocassem, por natureza, um efeito agradável. Para esse autor, a beleza pode encontrar-se indiferenciadamente em todas as proporções: “a natureza escapou, por fim, de seu rigor e de seus grilhões, e nossos jardins, quanto mais não seja, demonstram que começamos a perceber que as teorias matemáticas não são as verdadeiras medidas da beleza” (BURKE, 1991, parte 3, par. 4)<sup>80</sup>.

Diante de tal argumento empirista, a teoria da arquitetura começava a enfatizar de modo novo sua materialidade (ARCHER, 1979, p. 246-7), sob o princípio de que os efeitos de

---

<sup>79</sup> “Quando a beleza, de acordo com o empirismo, evidentemente pertence à categoria das qualidades secundárias (que não estão presentes no objeto em si, mas somente como disposição do ânimo de quem observa), não poder-se-ia sustentar por muito mais tempo que a beleza é uma propriedade inerente dos edifícios, baseada em proporções matemáticas.” (CROOK, 1995, p.97, tradução minha).

<sup>80</sup> Afirmava: “Our gardens, if nothing else, declare we begin to feel that mathematical ideas are not the true measure of beauty”.

um edifício são causados não somente pela geometria, mas, sobretudo, pela combinação dos materiais, os quais, numa obra, são responsáveis por inflamar a imaginação.

A espacialidade que informara a paisagem clássica referia-se ao mensurável, construída pela perspectiva linear, geométrico-matemática<sup>81</sup>. A paisagem do XVIII, no caso do desenho dos jardins ingleses, diversamente, não delineia com clareza as distâncias, delineamento este que permitiria enquadrar a visão pela concordância e unidade que seus elementos guardam entre si e com o todo. Pelo contrário, o requisito ao desenho da paisagem configurada no jardim setecentista é a seleção e o recorte do campo de visão, que destaca o inusitado – apreendido por oposição a algo, como novidade.

O jardim tem dois aspectos essenciais dentre sua ampla gama de atributos: primeiramente, o impacto que causa a percepção do espectador, e em segundo lugar, o papel que o movimento do visitante, movendo-se através da paisagem e varrendo o horizonte, desempenha na compreensão do espaço (PARSHALL, 2003).

Quanto à percepção, a paisagem impacta a sensibilidade de modo a estar sempre associada a um determinado efeito. Para tanto, os jardins eram associados a uma concepção emblemática, e a outra, expressiva. No jardim emblemático, as combinações de natureza e construções, as *follies*, eram feitas para engajar o espectador numa imagem que contivesse uma mensagem literária. No jardim expressivo, por sua vez, as emoções hipoteticamente deveriam surgir de modo espontâneo, uma vez que o espectador produzisse uma identificação subjetiva com formas e objetos reunidos, consoante sua escolha imaginativa.

Em ambos os casos, os tratados de jardinagem na Inglaterra do XVIII pensam no caminhante não como o espectador do teatro, tampouco contam com sua adesão ao modo do público diante dos palcos onde se desenrola uma tragédia ou uma comédia. Olhar a arquitetura não é olhar um espetáculo; de modo diverso, as construções produzem sentimentos na alma de um observador, sentimentos que resultam das reações corpóreas de quem frequenta o lugar.

Encorajado por arquitetos praticantes e teóricos, tal envolvimento do espectador superava em definitivo o processo “vitruviano” de projeto vigente até ali, contando com que o habitante assumisse “um papel mais ativo na formulação da idéia de uso de um edifício” (ARCHER, 1979, p.244). O peso da imaginação (associacionismo, associação na expressão estética) na arquitetura do século XVIII confronta o então emprego contemporâneo dos

---

<sup>81</sup> “[...] os primeiros mestres do jardim irregular eram os mesmos que propunham a mais estrita adesão aos cânones dessa antiguidade imitada em seus edifícios” (RYKWERT, 1980, p.167, tradução minha). A ênfase aqui recai justamente sobre o contraste entre edifício e jardim, desenhados sob registro diferente.



cânones palladianos de ordem, regularidade e uniformidade de expressão (ARCHER, 1979, p.242). O espectador ficava, além disso, incumbido, então, de expressar ao arquiteto sua própria noção de habitação, noção essa que deveria ter sido gerada a partir de suas memórias pessoais, afinidades, simpatias e elaborações de sua imaginação associadas aos elementos da arquitetura.

Nos jardins, por exemplo, a arquitetura desenrola-se a partir da ideia de uma participação do espectador<sup>82</sup>, pois o espaço, polimórfico, apresenta-se como “uma coleção de curiosidades, uma congruência panorâmica, uma geologia espetacular” (STEENBERGEN; REH, 2001, p.259, tradução minha), cuja efetivação do desenho depende do observador que passeia<sup>83</sup>.

Quanto ao movimento, se por um jardim passeia-se, aquele primeiro é parte essencial do engajamento na paisagem.

O movimento é algo vivido por meio de todos os sentidos: olfato, audição e tato e ele então permite que o artista planejador do jardim possa realizar ou enfatizar todos esses movimentos, visíveis, sensórios e virtuais, por meio dos quais se eleva o potencial afetivo do jardim. (PARSHALL, 2003, p.42)

O jardim é criação espacial cuja fruição implica mover-se num todo indistinguível – o produto, a obra, e seu *medium*. Como Lessing (1998) mostrara, uma ação – o caminhar – traz à vida uma cena (uma obra) de modo tal que meios visuais não podem jamais fazer. O observador é um participante na produção/reprodução do significado: “o que emerge, nesse caso, é uma concepção do desenho do jardim como arena da experiência sensorial subjetiva” (PARSHALL, L. 2003, p.39).

Nos jardins, o espaço é narrativo. Aquele que contempla o jardim caminha através dele – e seu movimento através da paisagem faz do passeio um exercício mental, a percepção individualiza-se e faz-se subjetiva. O jardim inglês é “um lugar privilegiado em que o homem exercita os mecanismos da sua mente e sua relação privilegiada com uma natureza da qual se sente parte” (ESCOBAR, 1992, p.314, tradução minha). Qualquer um que olhe cada recanto vê as formas com seu próprio enquadramento e experimenta, assim, suas próprias respostas. Os elementos formais ali dispostos requerem interpretação como a contrapartida do efeito causado.

<sup>82</sup> Archer (1979, p.243) usa o termo “participação” para descrever “processo de percepção estética”.

<sup>83</sup> A noção de público é algo tão premente nos ensaios dos ingleses, que alguns deles chegam mesmo a pedir que se abram os jardins para o povo da cidade.

A arquitetura, de objeto absoluto, torna-se, no contexto paisagístico, em valor relativo, torna-se instrumento para a descrição de um drama de fundo edificante. Os pavilhões compostos na trama de uma “natureza educada para ser natural”, são objetos ambíguos. Aludem a algo que lhes é alheio, perdendo autonomia semântica. (TAFURI, 1979, p.113-5).

Ao final do século XVIII os arquitetos discutiam sua produção, fazendo referências cada vez mais frequentes à poesia e aos efeitos psicológicos daquela. Por isso o termo *architecture parlante*, isto é, não é tanto que a arquitetura expresse paixões, mas o fato de que a arquitetura produz sensações que podem ser identificadas com certos sentimentos.

Portanto, ao final do século XVIII o termo “caráter” diz respeito a um conceito pioneiro de “preocupações” estéticas na arquitetura inglesa (ARCHER, 1979, p.339). O termo designava: que qualquer projeto arquitetônico deveria possuir uma identidade central, isto é, sua qualidade estética – iconográfica – primária; que o caráter de uma estrutura formal deveria afetar a sensibilidade do espectador; e, finalmente, que a afecção provocada pelo caráter opera por meio da associação, ou seja, o observador, por associações, desvela o caráter da obra. O atributo do lugar – seu caráter – está, por assim dizer, impresso na paisagem: cabe ao caminhante desvendá-lo.<sup>84</sup> Para Whately (1765), o teórico mais famoso da jardinagem inglesa, caráter – termo introduzido por ele na Inglaterra – é forma e tonalidade dadas a uma parte da paisagem com o propósito de “afetar nossa imaginação e nossa sensibilidade [...] certas propriedades, certas disposições dos objetos da natureza, adaptados para suscitar ideias e sensações particulares” (WHATELY, 1765, p.45, tradução minha).

Nesse domínio da paisagem, vê-se mais uma vez a ideia do estilo *como forma apropriada* a um determinado contexto, forma portadora de um atributo. Desta vez, porém, o caráter (o atributo) é identificado pela experimentação do lugar, o que assinala novamente uma modificação importante. Caráter, então, não é apenas atributo imagético, mas conteúdo dos símbolos ali dispostos, que devem ser recolhidos pelos que passeiam, em situações modificadas a cada escolha que fazem: o recorte da visão, a identificação simbólica etc.

Pletora de significados, essa arquitetura da natureza vai além da visualidade exclusiva, estabelecendo-se como abertura de possibilidades interpretativas. Rosário Asunto (2005) destacou, sobre essa abertura interpretativa, que o modo como o tema poético das mudanças que sofre a natureza na sucessão das estações é indício de uma grande transformação com respeito à natureza mesma, de tal forma que os aspectos cambiáveis começam a destacar-se mais que os fixos – e como essa sucessão se converte em tema de

---

<sup>84</sup> Os jardins ingleses, no que concerne ao seu desenho, haviam marcado a discussão com a arte da pintura quanto à definição da paisagem pitoresca e o papel da arquitetura: o pitoresco de um lugar deve expor seu *genius loci*, que deve ser maximizado através da arquitetura.

reflexão filosófica e estética. Será decisiva para o processo de dissolução dos códigos convencionais a ideia do significado aberto ou aleatório, como quisermos, mas que surja à maneira do jogo: dentre algumas soluções, uma se efetivará.

Se percepção é interpretação mental daquilo que vivenciamos, em arquitetura, a percepção só é verdadeira quando é dinâmica, quando apreendida por um usuário como acontecimento. Há, na arquitetura, um caráter instantâneo, dado pela medida da interação entre objeto e observador. Um lugar, um edifício, dá-se à fruição única, em tempo real, “nas espessuras do presente vivido” (PÉREZ-GÓMEZ, 1983, p.334, tradução minha). Envolver-se, para desvendar a narrativa, ou surpreender-se em recantos escondidos é o que garante a efetivação da experiência estética.

### 3.2.4 Coisas que atraem a atenção

Roger de Piles escreve, em 1708, seu *Cours de peinture par principes*, obra que introduz o termo “*pittoresque*” no vocabulário francês e inicia a inflexão, naquele país, para a filosofia sensacionista.

A tradição do século XVIII que se ocupará em valorizar especialmente o gênero da paisagem vem preparada pela obra do eclético Roger de Piles. Trata-se daqueles argumentos que problematizam o “*grand goût*” e saem em defesa da “*petit manière*”. Isto é, a tendência amável, colorista, que busca seu critério no sentimento e que se distancia da arte racionalista, normativa e moralizadora dos classicistas, virá interpretar o ideário artístico, entre outras coisas, em favor da paisagem. (JAVIER, 2000, p.25).

Depois dele, Claude Henri Watelet, que em 1774 escreveria *Essai sur le Jardins*, é o primeiro autor francês a tratar de jardinagem de um ponto de vista arquitetônico, desvinculado dos termos da pintura. O cultivo da chamada “estética do pitoresco” resultaria, para Nicolas Le Camus de Mézière (1721-1789), numa concepção inaugural de arquitetura cujo centro é ocupado pela ideia de proporções emocionais.

Le Camus escreve, em 1780, *Le génie de l'architecture; ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. Depois de Boffrand, essa obra representaria um novo estágio na elaboração de uma teoria do efeito estético fundada na noção de caráter, aqui, então, significando uma qualidade do edifício, a de evocar sensações primárias. Le Camus, ao dar à sua obra tal título, respondia à preocupação do século XVIII com os efeitos psicológicos do

entorno na vida social e individual (VIDLER, 1990a, p.50). Há uma premissa clara em seu texto, de resto antevista no título que a obra recebera: “sensações particulares emergem de formas particulares e estas podem ser arranjadas para um efeito específico” (MIDDLETON; WATKIN, 1979, p.54).

Há, em Mézière, a componente que reúne sensação causada pela arquitetura e sensação provocada pela natureza: “a verdadeira maestria consiste em operar com os mesmos meios que a natureza” (MÉZIÈRES, 1992, p.87, tradução minha)<sup>85</sup>. De acordo com Vidler (1990b, p.146, tradução minha), Le Camus “encontrava, na imitação das cenas naturais, desde as florestas mais escuras aos campos mais brilhantes, uma chave para gerar humores e paixões na arquitetura”.

O sentido que a natureza adquire aqui remete à acepção de conhecimento proposta na filosofia materialista de Locke, Helvetius e Condillac: “As coisas atraem nossa atenção pelo lado em que elas têm mais relação com nosso temperamento, nossas paixões, nosso estado. São essas relações que fazem com que elas nos afetem com mais força, e com que tenhamos dela uma consciência viva” (CONDILLAC, 1971b, p.45).

A partir de tal assertiva inicial em seu tratado de que arquitetura é “o conjunto que nos seduz” (MÉZIÈRES, 1992, p.17, tradução minha), compreende-se que a meta do texto de Mézière seja ressaltar, com a figura das “proporções emocionais”, o princípio de que o prazer é meta na criação dos lugares, apelando para qualidades sensoriais dos materiais e dos ornamentos (o aroma das flores nos quartos, por exemplo), numa espécie de “gozo ritual que resulta da utilização cerimonial dos espaços” (SZAMBIEN, 1993, p.43).

Dizia Mézières (1992, p.45) que “cada cômodo deve ter seu caráter particular [...]. Um cômodo faz desejar o outro e essa agitação ocupa e mantém em suspense o ânimo; é um gênero de gozo que satisfaz”. A distribuição dos espaços reforça a caracterização do edifício como um todo, e de cada cômodo em relação ao edifício, pois cada cômodo causa uma disposição de espírito, um humor que é tributário dos objetos e materiais ali dispostos. Cada sequência de espaços reflete a interação de atividades sociais e privativas que se desenrola numa habitação. Le Camus, em analogia ao teatro, compara os espaços de uma casa a uma sequência de cenas, cada uma delas destinada a despertar as sensações apropriadas em seus ocupantes (VIDLER, 1990a, p.50).

Em certa medida, a justificação da forma para Mézières ainda se dá nos moldes tradicionalistas, pois o procedimento geral de projeção é creditado a uma correspondência

---

<sup>85</sup> MÉZIÈRES, 1992, p.87 No original: “true mastery consists in operating by the same means as nature”.

entre proporção e sensação. As proporções são leis que regulam a imaginação do arquiteto quando cria a forma, pautada pela noção de *decorum* – que ali designa harmonia. Só a harmonia pode assegurar o prazer: “o arranjo das formas, seu caráter, e sua combinação são uma fonte inexaurível de ilusão. [...] Efeitos e sensações brotam da intenção assumida que governa o conjunto, as proporções e a concordância das várias partes” (MÉZIÈRES, 1992, p.71).

Mézières pensa a arquitetura de interiores sob a rubrica de uma teoria sensualista (VIDLER, 1990a, p.139), em que um lugar é determinado, para além de sua imagem, pela apropriação corpórea da soma dos objetos ali contidos. A introdução de noções da estética das sensações na teoria da arquitetura reforça a compreensão dos efeitos de um edifício, deslocando a sensibilidade – e, por conseguinte, a atenção – do olhar para o corpo como um todo – a pele, o tato. O arquiteto, ao desenhar, prefigura o efeito de sua obra desde que se detenha em temas como luz, aromas, cores. Mesmo que remota e vagamente, um habitante se conscientiza de superfícies, luzes e sombras, volumes, afetado por aspectos da obra não estritamente derivados de ordem e proporções, atributos mais intelectualizados. Um edifício afeta todos os sentidos. Como resultado da conceituação de uma nova experiência estética, descreve-se um habitante tomado por arrebatamento, encantamento, uma emoção silenciosa. A experiência estética aqui configurada, na qual o habitante dá sentido à utilização do lugar, passa a depender – como no jardim – de algo além da contemplação.

Para Rémy Saisselin (1975, p.247, tradução minha), “a experiência dessa arte se largava, deixando de ser limitada a ordens e proporções; tornava-se uma experiência sensual e emotiva, e ambos – percepção intelectual e afetos poético-sensacionistas – passavam a se combinar para criar uma nova experiência estética”.

Mézières (1992) expressa a mudança no enfoque teórico do objeto arquitetônico na denominação de seus conceitos. “Proporção emocional” e “prazer cerimonial” são termos que denotam uma síntese entre a teoria das proporções e o associacionismo. A rigor, o objetivo de Le Camus ainda era obter a mesma harmonia espacial almejada por arquitetos que operavam no regime da tradição clássica; a mudança decisiva nos procedimentos do arquiteto francês estava em incluir, na constituição do caráter de um espaço arquitetônico, qualidades e não quantidades dos materiais aplicados.

As características de grandeza, equilíbrio ou mesmo sombras, alguns reflexos e o uso sóbrio da luz podem ser empregados para criar um efeito de respeito e consideração. Linhas curvas, por outro lado, ornamentos leves e uma luz que não fosse muito brilhante, mas

mutável, criam um senso de mistério que produz um efeito associado à voluptuosidade e um ambiente adequado ao domínio de Vênus (SAISSELIN, 1975, p.250).

Ora, se a ênfase não mais recai sobre a geometria, mas sobre a sensação e a criação de sentimentos por associação de impressões; se o prazer que deve decorrer do caráter impresso nos interiores contaria com outra espécie de atenção que não apenas aquela do olhar, poderíamos estabelecer uma conexão entre o argumento de Camus de Mézière (VIDLER, 1990a, p.50)<sup>86</sup> e a seguinte afirmação de Diderot (2000, p.24), na *Carta sobre os cegos*:

Não basta que os objetos nos atinjam, [...] é preciso ainda que estejamos atentos às suas impressões. [...], uma multiplicidade de sensações confusas que se desenredam apenas com o tempo e pela reflexão habitual sobre o que se passa em nós. Nada se vê da primeira vez em que nos servimos dos olhos.

### 3.2.5 *Afecções do espírito, movimentos do corpo*

Boullée é o arquiteto que, no século XVIII, dará delineamento definitivo ao problema do caráter enquanto transformação da forma. Escrevendo seu *Arquitetura: Ensaio sobre a arte*, em 1793, dedicará um capítulo da obra à elucidação do conceito, que, em consequência, constitui um dos pilares da teoria arquitetônica ali formulada.

O conceito de caráter designa um vínculo operativo com a produção do efeito. Sob esse aspecto, Boullée realiza o que nem Mézière nem Boffrand haviam levado a cabo: não apenas diz o que é o efeito, o que o proporciona e de que decorre, mas – sobretudo – reflete sobre novas operações formais, capazes, de, enfim, transformar radicalmente o léxico vigente da arquitetura. “Vamos lançar nosso olhar sobre um objeto! O primeiro sentimento que experimentamos obviamente vem da maneira como o objeto nos afeta. E chamo caráter ao efeito que resulta desse objeto, o que causa em nós uma impressão” (BOULLÉE, 1979, p.73, tradução minha). Para o arquiteto, “colocar caráter numa obra é empregar com equidade todos os meios próprios de modo que não nos façam experimentar outras sensações além daquelas que resultem do tema” (BOULLÉE, 1979, p.67, tradução minha).

O discurso de Boullée avança no sentido da problematização desse “emprego de todos os meios”. Ou seja, reconhecido o estatuto da recepção da obra (causada por sensações),

---

<sup>86</sup> “Le Camus infused the exercise with a new sense of pleasure in luxury, sensuousness, and even exoticism. The mood of his ideal house shifted from seriousness to gaiety, calm to excitement, reverie to voluptuousness, with the movement from room to room. [...] The effect of architecture on the sentiments, its moral and didactic power as experienced through the sensations.” (VIDLER, 1990a, p.50).

tratava-se, então, de passar à discussão de quais formas produzem tais sentimentos. Para o francês, toda sensação devia ser conhecida pelo estudo daquilo que, na natureza, a provoca – “expressamos os estados da natureza de acordo com sua ação sobre nossos sentidos” (BOULLÉE, 1979, p.67, tradução minha). Caráter deve, então, produzir o efeito análogo àquele causado pela natureza.

O habitante-espectador, para compreender a arquitetura, é instado diante da obra a uma experiência análoga àquela que tem na natureza. A tal semelhança visaria a produção da obra. A mudança efetiva em Boullée diz respeito à qualidade da experiência que cabe à arquitetura e por meio de quais elementos a alcançará. “O arquiteto deve ser capaz de manejar a natureza; com suas preciosas virtudes, deve ser capaz de produzir o efeito de suas imagens e domar nossos sentidos” (BOULLÉE, 1979, p.30, tradução minha).

A relação aqui enunciada entre arquitetura e natureza refere-se, por assim dizer, a uma *mimesis* dos efeitos que a natureza provoca em nós. A analogia, tal como está descrita em seu *Essai*, sustenta-se, para Boullée, nas impressões proporcionadas pelas estações do ano, em suas cores e atmosferas, ou mesmo pelo assombro de cruzar os ares de balão ou subir uma montanha. “A imagem do grande tem um tal império sobre nossos sentidos que, ainda que a suponhamos horrível, incita sempre em nós um sentimento de admiração” (BOULLÉE, 1979, p.170, tradução minha).

Imagine um homem no meio do oceano, avistando apenas céu e água; essa é verdadeiramente a cena da imensidão. Nesse lugar, tudo está além de nosso alcance. Não há como estabelecer comparações. É o mesmo para o balonista que, flutuando no céu e não mais avistando as coisas na terra, vê em toda natureza apenas o céu. Vagando em tal imensidão, no abismo da extensão, o homem é aniquilado pelo extraordinário espetáculo de um espaço inconcebível.<sup>87</sup> Tal é o efeito que Boullée deseja que decorra de seus edifícios.

Todos os princípios constitutivos da forma são, nesse arquiteto, direcionados a um resultado maior: a experiência da grandiosidade. Ele propõe uma teoria dos corpos cujo manejo decorre do conhecimento de propriedades desses volumes.

Levei a cabo buscas sobre a essência dos corpos, o que me permitiu conhecer suas propriedades, depois sua harmonia e finalmente sua analogia com nossa organização [...]. Cheguei a demonstrar que a arquitetura emana dos corpos e, se deles vêm todos os efeitos, deduzo que ela está estreitamente relacionada com a natureza. (BOULLÉE, 1979, p.142, tradução minha)<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> O primeiro balonista voou em 1783 (BOULLÉE *apud* ETLIN, 1994).

<sup>88</sup> Dado que todo corpo só pode ser conhecido por meio de uma experiência da Natureza, esta estabelece os princípios de todo corpo, princípios que serão os mesmos para a arte.

Sob a grandiosidade, os edifícios podem ser suntuosos (os templos), imponentes (os palácios), tristes (as tumbas), sublimes (os cenotáfios), e fortes (as portas). Sempre construídos em corpos regulares, de volumetria simples ainda que monumental, os edifícios de Boullée fazem somar a luz às suas massas. Uma vez determinado o caráter cabível a cada função, o efeito deste é obtido pela combinação de massas sob a luz: “é do efeito das massas que provém nossas sensações [...] e é pelo efeito que produzem nossos sentidos que chegamos a dar-lhes denominações convenientes e distinguir-lhes as formas” (BOULLÉE, 1979, p.170, tradução minha).

Por meio da disposição das massas (volumes), a arquitetura realiza-se como a arte de apresentar imagens. As grandes colunatas são chamadas à imagem dos alpinistas:

[...] retornemos, pois, aos prazeres obtidos na terra pelos grandes espetáculos da natureza. Esses são os que permitem cálculos, comparações e os que nos darão uma ideia clara de que *grandeur* implica, de modo a podermos aplicá-la à arte. Quem dentre nós já não experimentou o prazer de descobrir tudo que nossa vista pode alcançar no alto de uma montanha? O que vemos lá? Uma vasta expansão com a quantidade de objetos que a sua multiplicidade resulta incalculável. Agora, você quer apresentar a imagem de grandiosidade na arquitetura? É preciso, dentro de um grande *ensemble* empregar os meios da engenhosa arte de que temos falado de modo a multiplicar objetos tanto quanto possível, para obter aquela justa medida que encontramos nos templos gregos. (BURKE, 1993, p.87).

### 3.3 Sem ver como vemos

Em síntese, podemos dividir a trajetória do conceito de *caractère* no século XVIII em dois momentos: primeiramente ocorre uma transformação no discurso – Boffrand e Laugier –, e, a seguir, dá-se um conjunto de mudanças nas operações formais – de que são exemplos os jardins ingleses, os interiores de Camus de Mézières e a arquitetura monumental de Etienne Boullée.

No primeiro momento, aquela teoria da arquitetura que se valeu da noção de *caractère* sustentou alguns dos princípios vitruvianos e expôs suas reservas quanto à validade absoluta das proporções, passando a trabalhar com o efeito emocional que um edifício, dado o seu caráter próprio, provocaria.

A adoção do *caractère* pela teoria da arquitetura, nesse momento, remete ao sentido etimológico do termo, que designa uma marca de posse, quase ao modo dos



monogramas e brasões<sup>89</sup>, o que, na arquitetura, permitiria conferir ao edifício uma característica resultante da adoção de determinados ornamentos. O caráter de um edifício diz respeito à função expressiva, isto é, quem o ocupa e com que finalidade, bem como quais atividades humanas abriga são fatos que deveriam ser traduzíveis numa imagem particular de cada construção, a partir da ornamentação que receberia, configurando motivos iconográficos. Em última instância, a discussão sobre o *caractère* está ancorada na busca de uma justificação para o emprego dos ornamentos da forma arquitetônica. Para Boffrand, por exemplo, o caráter de uma construção permite sempre reconhecê-la ou orientar seu desenho, fixando-a em um estilo, isto é, numa noção unificadora e regulativa, que codifica o edifício numa imagem (CROOK, 1995, p.107). O termo “caráter”, nessas acepções, designava que um objeto arquitetônico, fosse lugar urbano ou edifício, deve possuir atributos iconográficos primários e expressá-los como sua identidade estética.

No segundo momento, o desenho da forma arquitetônica modifica-se a partir da vigência de uma nova relação entre o argumento empirista/sensualista da filosofia e uma perspectiva também empirista da arquitetura, relação de ordem causal de que resultaria um experimentalismo teórico que a arquitetura jamais conhecera até então<sup>90</sup>.

Quando a beleza, de acordo com a filosofia empirista, pertence à categoria das qualidades secundárias, que não estão presentes em si no objeto, mas somente como disposição de espírito num sujeito, não se poderia sustentar por muito mais que a beleza é uma propriedade inerente aos edifícios, baseadas em proporções matemáticas. (VAN ECK, 1995, p.93, tradução minha)

A beleza de um edifício, então, não mais se refere exclusivamente a algo intrínseco. Sua harmonia e também a relevância contextual em seu ambiente são extrínsecos. É nesse domínio do edifício como parte componente da paisagem que a noção da forma arquitetônica apropriada chega à ideia de fruição: o observador não avalia a construção isoladamente, mas, antes, o entorno em que esta se instala, possibilitando, pela sua presença, um novo diálogo do homem com o que se situa ao redor. Assim, a atribuição da beleza à obra de arquitetura revela-se afeita à história, ao gosto e, por consequência, contingente, mutável, dependente da subjetividade de um observador e de sua imaginação.

No estabelecimento dessa estética em que a imaginação era fundamental para alcançar o prazer, são centrais as afirmativas de autores como Shaftesbury (1737, p.32, tradução minha): “o papel da arquitetura num jardim paisagístico é o de estimular a

<sup>89</sup> Cf. o verbete “*caractère*” em Souriau (1999, p.310-1).

<sup>90</sup> E que vem mesmo recebendo, por alguns teóricos da arquitetura, a denominação de Estética do Relativismo (VAN ECK, 1995).

imaginação”. O associacionismo na arquitetura do século XVIII confronta, conferindo peso à imaginação, o emprego dos cânones de ordem, regularidade e uniformidade de expressão. Nessa consideração, beleza e imaginação conjugam-se no conceito de caráter como designação da qualidade de um objeto arquitetônico, que primeiramente move a sensibilidade, afetando o espectador.

Em meados do século XVIII, os âmbitos da prática arquitetônica de projetos de edifícios e jardins, da teoria estética e da teoria arquitetural já se valiam dos princípios de uma estética arquitetônica do associacionismo para pautar o problema dos afetos provocados por associação de percepções. Nesses termos é que o problema do habitante foi abordado em textos de teoria e desenhos, denotando que determinados experimentos na produção arquitetônica assimilavam, já àquela altura, os debates sobre estética e reformulariam seus procedimentos em decorrência disso.

Pode-se argumentar que tenha havido, àquela altura, um deslocamento no modo de perceber a arquitetura, uma vez que há uma discussão consistente na qual a arquitetura translada da criação dos espaços fechados aos espaços abertos (jardins paisagísticos), e daí para um novo problema arquitetônico, que é o desenho de espaços coletivos (cidades, lugares urbanos). A importância dada ao conceito de *caractère* (BOFFRAND, 1745; MÉZIÈRES, 1992) e à ideia da cidade como *medium* de uma forma determinada de experiência (LAUGIER, 1979) denota o movimento da teoria da arquitetura setecentista em resposta aos fundamentos da disciplina recém-criada da estética.

Assim como o desenho de paisagem é o primeiro momento de um projeto de espaço dinâmico, que depois viria marcar as metrópoles industriais, a análise da trajetória do conceito setecentista de *caractère* permite concluir que este designa tanto o efeito emocional do edifício (nos jardins e nos interiores de Mézière, estamos falando de percepções individuais e subjetivadas) quanto uma capacidade da arquitetura de ser formadora da moralidade (Laugier, por exemplo, diz da valoração de um sentimento coletivo, frente aos monumentos e identificação da arquitetura com filosofia social [VIDLER, 1981, p.42 *et seq.*]); trata-se, nos dois casos, de uma nova instância perceptiva da arquitetura, e em ambos podemos antever o que se discutirá acerca da experiência do público nas metrópoles dos séculos XIX e XX.

A análise da trajetória do conceito setecentista de *caractère* mostra o quanto a questão da percepção da forma arquitetônica tornara-se tema àquela altura. Enquanto num passeio pelos jardins e nos interiores de Mézières pode-se falar de percepções individuais, nos monumentos idealizados por Boullée antevê-se a valoração de um sentimento coletivo de

solenidade, referidos, portanto, a uma capacidade moralmente formadora da arquitetura. Em ambos os casos, trata-se de uma nova instância perceptiva, seja individual ou coletiva, da arquitetura, em que o caráter do edifício torna-se ferramenta educativa para a sensibilidade. Num jardim ou num entorno urbano, a paisagem serve à educação dos sentimentos e aproxima o indivíduo de uma experiência ética.

Não obstante, o desdobramento posterior da teoria do caráter no século XIX desloca exclusivamente a discussão para a visualidade envolvida na percepção, e o conceito de caráter passaria mais uma vez a designar uma espécie de fisionomia de edifícios, dando lugar a uma teoria dos tipos físicos de edifícios (KRUFTH, 1994. p.257-72; VESELY, 2004, p. 358). Tal inflexão decorre, como observa Krufth (1994), de um procedimento denotativo da busca da arquitetura por uma nova especificidade, em reação ao crescimento dos saberes técnicos e dos conhecimentos históricos e arqueológicos, que passavam a informar e questionar a prática da própria arquitetura. Nesses últimos, o argumento da retoricização da teoria da arquitetura explica, pela crescente independência na manipulação do repertório tradicional, a desintegração da cultura clássica, abrindo caminho ao ecletismo e a historicismos que se estabeleceriam ao final dos setecentos.

Quando defendo que se possa prenciar uma teoria do efeito estético em nomes como Boffrand, Laugier e Camus de Mézières, afirmo que se depreende desses autores uma especial relevância dada ao aspecto comunicativo da arquitetura, de tal maneira que os princípios de suas respectivas teorias permitem-me discutir quem são e como agiram, em determinadas situações e edifícios, os espectadores e os habitantes. O esforço da minha análise é, portanto, o de encontrar o habitante da arquitetura de outro tempo. Para entender suas transformações cruciais para chegar ao que somos hoje, é necessário romper com um preconceito em relação à atual arquitetura; semelhante ao que nos diz Condillac (1971b, p.244, tradução minha), “não imaginamos como teria havido um tempo em que teríamos aberto os olhos sem ver como vemos”.

Ora, se a questão do habitante – colocada nos termos precedentes – submergiu nos textos de arquitetura do XIX, isso não implica que tenha desaparecido das reflexões sobre a vida urbana oitocentista. Proponho mostrar alguns desses novos lugares em que a arquitetura é enfocada a partir dos efeitos que provoca.

Ainda no século XVIII, a estética ocupou-se do tema da recepção, analisando a formação do público, então discutida principalmente pelos ingleses. Nesse aspecto, a experiência da arquitetura pode se valer, desde os anos setecentos, de um potencial cultural valoroso e obrigatoriamente referido a duas balizas: o indivíduo e a coletividade. Desde então,

ambos atores urbanos experimentam o espaço de uma nova maneira, de tal forma que o sentido do lugar passa a ser dado por uma espécie de diálogo travado entre o homem e seu entorno.

Na França, em 1781, Louis Sebastián Mercier inaugura o gênero literário que descreve a metrópole, o *Tableau* urbano. Publicado em Paris, esse é um texto que reúne impressões citadinas, mas o faz num agudo registro das transformações por que passa o povo, e que, por extensão, permite ao autor representar também a interação entre um habitante e a ambiência física que o envolve (MERCIER, 1781-1788). Trata-se, a rigor, de uma crítica que possibilita a reconfiguração do que se denomina “sujeitos urbanos”.

Nele se lê a desordem manifesta da cidade, a multiplicidade das inquietações que impõem a busca de uma ordem que leva a indagação política ao exame dos comportamentos e das hierarquias de consumo. O povo tem seu lugar aí, com suas solidariedades, seu amor à independência, sua “credulidade” (ROCHE, 2004, p.19), mas também sua capacidade crítica.

Em termos da redefinição de um sujeito-ator social, o legado da Revolução Francesa e do capitalismo industrial emergente expõe a luta travada entre quatro grupos sociais: a aristocracia decadente, a burguesia ascendente à posição de liderança, o proletariado emergente e o campesinato descontente.

A transformação decisiva da sensibilidade, embora se faça notar em todos os estratos sociais, se produziria enfaticamente nas camadas urbanas, em meio a uma cidade que é, sobretudo, aculturadora. A arte, quando experimentada na classe burguesa, é, via de regra, recebida por indivíduos isolados (BÜRGER, 1993, p.89), mas educados para constituir uma opinião pública cultivada, a que Erich Auerbach (1983) chama “uma frente quase sólida”.

Espírito e conhecimento eram inculcados nas pessoas pelas escolas dos jesuítas, pelos tutores e preceptores e, acima de tudo, pelas relações sociais. [...] Desde a metade do século XVII, ademais, os critérios pelos quais era julgada a obra de arte, a ação e os personagens de uma peça, os sentimentos e as idéias nelas expressos, tinham passado de um pequeno grupo de homens instruídos para toda a sociedade cultivada. Isso se realizara pelas traduções e paráfrases dos mais importantes textos críticos da Antiguidade e, concomitantemente, pelas próprias obras de arte assim como pelas discussões públicas entre homens de letras e conhecedores, no curso das quais as sábias regras da estética humanista foram adaptadas às necessidades da sociedade cultivada. O conflito entre espontaneidade popular e os princípios estabelecidos da arte, que ainda prevalecia no século XVI, desapareceu. (AUERBACH, 1983, p.328)

Na França dos salões, por exemplo, o crítico de arte é um “porta-voz popular, um intérprete da opinião pública, cuja natureza deveria conhecer bem, quando se queria influenciar” (BOZAL, 2000, p.148-78). Por sua vez, naquilo que a Inglaterra chamaria de “era

da sensibilidade” desenvolve-se o que Northop Frye (1986) denominou “forte senso de literatura como produto”.

Há também um sentido da sua representação pelo espectador. [...] Onde existe um sentido, um entendimento da literatura como processo, compaixão e medo tornam-se estados da mente, estados de espírito sem objetos, humores e disposições que são comuns à obra e ao leitor, e que os mantêm unidos psicologicamente, ainda que os separem esteticamente. (FRYE, 1986, p.34, tradução minha).

A divulgação e a difusão de uma estética para um grande público pode ser mostrada no papel desempenhado pelos periódicos. O fato da apresentação dos *Prazeres da Imaginação* ter-se dado num periódico, *The Spectator*, denota o quanto o sentido de “público das artes” estava em transformação. Os periódicos foram importantes veículos para a produção da cultura setecentista, e a penetração da imprensa, enquanto meio especializado para fazer uma crônica da atualidade, representa a vitória de uma mentalidade urbana sobre o espírito cortesão no âmbito cultural. Colocando em pauta a atualidade – a questão da modificação do horizonte temporal –, os textos dos periódicos cultivam a ideia de uma filosofia moral peculiar – “finura de espírito, idéias sagazes, técnica eficaz, clareza de pensamento, pureza de linguagem” (HAUSER, 2000, p.539).

Os textos setecentistas do Abade Dubos e Addison prefiguram a importância do leitor-espectador na própria definição das Artes. O *The Spectator* se destaca como órgão educativo no século XVIII na representação da realidade social, na forma de um diálogo possível, reunindo em si múltiplas experiências e situações de vida, exigindo a participação do leitor, a amplitude de opiniões e materiais assegurados com a troca de cartas. Sainte-Beuve (1843-1845 e 1876, p.XII, tradução minha) advertiu, no início do século XIX, que

[...] estudar a cultura europeia do século XVIII, sem levar em conta sua atividade jornalística, é tão limitado quanto viajar para a Suíça a fim de conhecer as grandes montanhas. As planícies, os imensos e variados intervalos entre as montanhas, não só são o que permite ao viajante atingir seu alvo, como é também o que lhe possibilita aquilatar a “altura relativa” e o “grau de relevo” dos grandes picos.

O *The Spectator*, que “ênfatisa com veemência” o convite à participação de todos na campanha em prol do bem público, exemplifica o meio de comunicação que obteve no século XVIII uma aceitação generalizada, acabando por desempenhar papel central na vida intelectual e na troca de ideias e informações àquela época. O jornalista é um educador, porta-voz e intérprete de um público, em princípio, “voraz por aconselhamento” (PALLARES-BURKE, 1993, p.17) . Segundo Pallares-Burke (1993, p.21), o *The Spectator*, “periódico de

Addison e Steele”, foi bem-sucedido em sua tarefa de “reformatar” sua época, porque estabeleceu com os leitores um relacionamento íntimo e coloquial, envolvendo-os na tarefa educativa em que estava empenhado”. Havia uma atmosfera de troca e participação, e o *The Spectator* era “como uma folha que chegava dia após dia às mãos do leitor com toda sua variada gama de temas, tons e formas. Enfim, como uma miscelânea em que havia lugar para ensaios sérios, reflexões leves e divertidas, alegorias, fábulas e, em especial, um lugar para a colaboração do público-leitor” (PALLARES-BURKE, 1993, p.23).

O público-leitor era indubitavelmente urbano. Isso, mesmo ante ao fato de que, ao término do século XVIII, a paisagem inglesa fosse povoada por uma sequência de imensos parques inseridos em campo de trabalho agrícola “e suas correspondentes mansões, que eram verdadeiros armazéns de obras de arte” (IM HOF, 1993, p.104), enganosamente sugerindo o predomínio de uma vida rural para o público-espectador das artes. Ou mesmo que, na literatura, contrapusessem-se os mundos da cidade e do campo como índice dos valores em transformação, conforme podemos ler no romance epistolar de Laclos, *Le Liaisons Dangereuses*, em que as personagens inocentes (e guardiãs da pureza) são geralmente mostradas num cenário campestre e bucólico, ao abrigo do cinismo dos habitantes parisienses, a Marquesa de Merteuil e Valmont, bem como do teatro da vida social, repleto de encenações noturnas e públicas.

Já no século XVIII, Paris era a segunda maior cidade da Europa, atrás justamente de Londres. A evolução no desenho da cidade se dava graças à especulação financeira e à onda de construção de edifícios públicos magníficos, dos monumentos e da decoração triunfal, que mobilizou os grandes arquitetos e que eram “fruto da prática crescente do Estado francês em extrair recursos das províncias por meio de impostos, aplicados de maneira centralizada” (SALGUEIRO, 2001, p.22). Já cidade-capital, a Paris setecentista inscrevia-se no modelo de cidade administrativa, isto é, centro de informação e difusão cultural, posição de liderança educacional e editorial, decorrente também das possibilidades de consumo e divertimento oferecidas. Paris, influência cultural elaborada à sombra de um Estado monárquico, tira partido de uma rede de equipamentos e instituições que lhe permitem, durante o século XVIII, conservar seu progresso e consolidar suas vantagens: a capital era o primeiro centro de produção do livro, e do movimento acadêmico, “encruzilhada da inovação científica, filosófica e literária e ao mesmo tempo sede da reflexão teológica e da tradição universitária” (ROCHE, 2004, p.267).

A França vislumbrava a necessidade de reorganizar seu território. Em Paris, a situação de esgotamento era tal que exigia uma transformação decisiva; planejar a cidade, em

especial sua capital, traduzia a necessidade de planejar tanto o território como a sociedade. Davam-se as condições sob as quais a arquitetura urbana presta-se a um poderoso instrumento de reforma social:

a cidade do século XVIII está em contínua desordem e, para seus habitantes, a percepção das mudanças não deixou de ser fundamental. Dois urbanismos complementares impõem uma morfologia nova da extensão social De um lado, a monarquia e seus agentes desenvolvem – em decorrência do contínuo fortalecimento dos papéis de Paris como capital... de outro, um urbanismo selvagem e livre, aberto às iniciativas dos particulares e às investidas dos especuladores, contribui para desfigurar a fisionomia dos bairros antigos e para construir novos conjuntos imobiliários. Um e outro intensificam a mobilidade urbana por sua necessidade de mão de obra e fixam a população. (ROCHE, 2004, p.63).

Nos anos setecentos, Paris chegou a seiscentos mil habitantes, mas, se Londres tinha, àquela mesma altura, quase o dobro da população parisiense, a cidade inglesa tinha uma densidade urbana baixa. Em Paris desenvolvia-se o modo citadino de morar: os quartos e os apartamentos eram a moradia urbana típica para habitantes-locatários, sendo que três quartos da população pobre relatavam viver em um único aposento. Conforme escreve Roche (2004, 21), “o amontoamento é a regra no imóvel, no apartamento e na mistura dos grupos sociais, como revelam os arquivos da polícia”.

As cidades, vorazes, eram ímãs. “Milhões migraram do campo para cidade ou cruzaram o oceano, inchando e transformando os povoados em cidades médias e as grandes cidades em imensas aglomerações inéditas desde a antiga Roma” (GAY, 1988, p.16).

Marx (2004a) dissera, nos Manuscritos, que o campo ficara sujeito às leis da cidade graças à burguesia, que assim realizava sua tarefa histórica, a de criar cidades enormes. Como resultado, a cidade “arrastou para dentro da civilização todas as nações, até mesmo as bárbaras”, e “assim salvou uma parcela considerável da população da estupidez da vida rural” (MARX, 2004a, p.13). Nas cidades grandes que estavam em construção, operavam, de um lado, a monarquia e seus agentes; de outro, a propriedade privada da terra e a especulação. O povo raramente era sujeito ativo, salvo para fornecer sua força de trabalho.

A intervenção do urbanismo privado em Paris oferece outras perspectivas. A alta contínua dos aluguéis, as especulações na escala da casa individual ou do loteamento alimentam a febre de construção tanto nas periferias como no centro da cidade. O povo trabalha em múltiplos canteiros, mas aqui ele depende das iniciativas somadas de numerosos atores. A nobreza exprime nos novos palacetes seu gosto de fausto e seu senso de poder, um novo modo da apropriação espacial em terrenos novos e arejados, parcialmente desperdiçados, um senso de isolamento em relação ao habitat antigo. As aristocracias remodelam os subúrbios do oeste da capital francesa, onde se constrói uma cidade que petrifica a renda senhorial, a assistência do Estado, o lucro das finanças. O clero, por seu turno, atua a partir das vastas

propriedades fundiárias parisiense, em terrenos que servem de reserva imobiliária, abrigando jardins. Há, enfim, os especuladores, entre os quais se vão reencontrar, associados na empresa de construção dos bairros novos, os construtores, os capitalistas, os banqueiros, os financistas, os arrematantes dos impostos régios que compram, congelam, loteiam, constroem os locais livres, mas também os aristocratas, tendo à frente os príncipes (Orléans, Artois, Provença, Conde, Conti), as grandes famílias, seus agentes, administradores financeiros e homens de negócios. Todos esses personagens jogam alto em iniciativas que, mais que subverter a estrutura antiga, fundam, em operações rendosas e limitadas no centro, lucrativas e extensas na periferia, uma nova organização do espaço parisiense. (ROCHE, 2004, p.65).

Para a maioria dos observadores, o ator social por excelência urbano era o burguês representante das classes médias, e, como tal, esse habitante personificava o núcleo da vida cidadina. Entre 1780 e 1840, “funcionários e comerciantes, advogados e médicos” forjaram a imagem das cidades europeias. Quem, afinal podia ser incluído na denominação “burguesia” (GAY, 1988, p.28)?

Entendeu-se por burguesia a classe dos capitalistas modernos, aqueles que são os proprietários dos meios sociais de produção e exploram o trabalho assalariado. Segundo Ulrich Im Hof (1993, p.52), muito embora não seja possível recuperar um sentido para o termo “burguês”, examinando os modos de comportamento dessa classe, percebe-se que os comerciantes sempre foram o elemento progressista nas cidades. Para o historiador Peter Gay (1988), na vida urbana do século XIX a burguesia vitoriana é “numerosa, diversificada e profundamente dividida”. Os conflitos internos – diversos entre os que se diziam pertencentes à classe média – definem melhor essas classes que os atributos que as aproximam – e aos seus indivíduos.

São muitas as faces da burguesia na Europa e diversas as configurações da vida dita burguesa entre 1780 e 1850. O sentido do termo “classe média” liga-se, sobretudo, ao contexto em que, desde o século XVIII, tiveram início o desenvolvimento da economia de mercado e o processo de diferenciação social (FURET, 1999, p.23)<sup>91</sup>. Enquanto grupo social, podia ser caracterizada como uma classe aberta a todos os que tinham conquistado a propriedade e o bem-estar: “só a Europa moderna conheceu a burguesia, e, da Europa, foi a França que teve o desenvolvimento mais completo dessa instituição. [...] A França inteira se tornou burguesa, o Terceiro Estado. [...] A Alemanha teve as suas cidades livres, a Inglaterra, sua câmara dos Comuns” (BOURGEOISE, s.d., tradução minha). Na Alemanha, a burguesia teve origem na burguesia municipal. Na Inglaterra, há, desde muito, persistente e influente autonomia administrativa local. Na França, em 1789, fez-se a “experiência da emancipação

---

<sup>91</sup> FURET, F. *O Burguês*. p 23.



política da burguesia, sem que esta última estivesse, porém, ainda em condições de dominar a sociedade francesa e de conferir à vida econômica uma nova orientação de tipo capitalista” (FURET, 1999, p.19).

Mas uma designação comum para as classes médias que se pretenda completa será sempre imprudente, adverte Peter Gay. “Muita coisa do passado ocorreu de modo oculto, silencioso e eloquente” (GAY, 1988, p.20), por isso, é fundamental recuperar os conflitos, a ambivalência e a diversidade da cultura burguesa:

O século XIX está prenhe de questões não respondidas, bem como de questões nem levantadas. O mesmo se dá com as classes médias: até agora não conseguimos avaliar suas experiências. [...] Numa palavra, qual foi a experiência burguesa nas universidades, nas feiras e nos mercados, nas cabines eleitorais, nos museus, no leito? GAY, 1988, p.17-8)

No que concerne à experimentação da arquitetura urbana, novas sensações provocadas pela frequência dos espaços, bem como mudanças de hábito se acumulavam: o período entre meados do XVIII e o fim do século XIX constitui uma era em que “as grandes promessas se transformaram em grandes ameaças” (GAY, 1988, p.303), inclusive quanto às formas de vida urbana. No século XVIII, os construtores dos jardins haviam sido os aristocratas, de resto os maiores contratantes de serviços de arquitetos nos anos setecentos<sup>92</sup>. Era a aristocracia que dispunha de meios e tempo livre para se formar culturalmente: viajar ao exterior, colecionar obras de arte, acumular erudição e conhecimentos eram os fundamentos da educação de um indivíduo das classes superiores (AUERBACH, 1983, p.328). Esse modo de vida acabava por se refletir na administração das propriedades, em cujas construções “harmonizava[m]-se o classicismo aprendido em suas viagens” e a vida campestre.

A filosofia social da igualdade se identificou com o entorno da paisagem e mediante os arquitetos da década de 1780, com a forma concreta do jardim inglês. Alentados por uma clientela de aristocratas proprietários de terra, os arquitetos desenham parques e jardins, edificando *fabriques* e *capricci* num meio ambiente totalmente natural cuidadosamente desenhado. Mas os jardins – os sonhos rurais – isolavam os indivíduos. Estava surgindo uma forma de consumo instruído e burguês, na qual o interesse individual viria subsumir o coletivo (VIDLER, 1981, p.57, tradução minha).

Sobre a formação e a educação da burguesia, tem-se que:

---

<sup>92</sup> “The first half of the Eighteenth. Century saw great enthusiasm among the aristocracy for gardens that would by means of their iconography impress on the visiting spectator an idea or theme relating to the owner’s personality.” (ARCHER, 1979, p. 358).

[...] a *Bildung*, ou seja, o domínio de uma cultura superior, ou por vezes apenas a sua exibição elegante, fornecia às classes médias mais instruídas os argumentos para sua pretensão a um status mais elevado, à erudição, à respeitabilidade, e, às vezes, uma certa autoridade. O conhecimento dos clássicos, a facilidade de citar a literatura alemã, a demonstração de um interesse cultivado pelas artes e pela música permitiam ao *bürger* abrandar sua antiga adoração servil aos nobres. (GAY, 1988, p.27).

No século XIX, por outro lado, para uma análise em profundidade desse fato estético que detecta a existência e a relevância do público enquanto elemento a ser integrado ao cálculo da obra de arquitetura, devem-se considerar a transformação no modo de frequência do espaço urbano de tais metrópoles (os cafés londrinos, os salões franceses, as lojas, os passeios pelas ruas) e os modos de moradia que ali se instalam, seja na forma dos hábitos domésticos ou na configuração dos espaços residenciais. Os lugares públicos eram habitados por grupos que abrangiam as camadas mais amplas da classe média, e os cafés, autênticos centros de leitura, rumores, comunicação e discussão, eram lugares atuantes na formação da sociabilidade. Londres contava, em 1708, mais de três mil cafés, “cada um com seu círculo íntimo de fregueses habituais” (HABERMAS, 1984, p.48). Tais lugares urbanos de frequência pública abrangiam as camadas mais amplas da classe média e representaram o *locus* por excelência da institucionalização da ideia de público.<sup>93</sup>

A preponderância da ‘cidade’ é assegurada por aquelas novas instituições, que, em toda a sua diversidade, assumem na Inglaterra e na França funções sociais semelhantes: os cafés em seu período áureo [...], os salões no período entre a Regência e a Revolução. Ambos os países são centros de uma crítica inicialmente literária e depois, também política, na qual começa-se a efetivar uma espécie de paridade entre os homens da sociedade aristocrática e da intelectualidade burguesa. (HABERMAS, 1984, p.48).

### 3.4 Luxo e conforto, parques para o povo

---

<sup>93</sup> “In that small enclosure had emerged the city’s distinctive coffeehouses, an informal institution that helped make Vienna different from London, Paris or Berlin, say. Their marble-topped tables were just as much as a platform for new ideas as the newspapers, academic journals, and books of the day. These coffeehouses were reputed to have had their origins in the discovery of vast stocks of coffee in the camps abandoned by the turks after their siege of Vienna in 1683. Whatever the truth of that, by 1900 they had evolved into informal clubs, well furnished and spacious, where the purchase of a small cup of coffee carried with the right to remain there for the rest of the day and to have delivered, every half of hour a glass of water in a silver tray. Newspapers, magazines, billiard tables, and chess sets were provided free of charge, as were pen, ink and (headed) writing paper. Regulars could have their mail sent to them at their favorite coffeehouse; they could leave their evening clothes there, so they needn’t go home to change; and in some establishments, such as the Café Griensteidl, large encyclopedias and other reference books were kept on hand for writers who worked at their tables.” (WATSON, 2002, p. 27).

Jürgen Habermas (1984) descreveu como se operou simultaneamente a emancipação psicológica da consciência burguesa e a gênese do grande público. Se houve, por um lado, salões, teatros e imprensa, com seus “*lecteurs, spectateurs, auditeurs*”, por outro acontece o processo de privatização dessa consciência, derivado da progressiva autonomia dos indivíduos no mercado capitalista e dos cidadãos na ordem política representativa. Ambos os desdobramentos têm uma única raiz, devendo por isso ser interpretados em suas relações recíprocas: a privacidade de um se funda na dimensão pública do outro, e a subjetividade do indivíduo privado se refere desde o início à esfera pública (SEVCENKO, 1998, p.28).

Enquanto a esfera pública provém dos intelectuais ligados à atividade literária, fazendo a intermediação entre Estado e sociedade através da opinião pública, a esfera privada delimita a sociedade civil burguesa em seu sentido mais estrito, qual seja, o setor da troca de mercadorias e do trabalho social, contendo em seu âmbito a esfera íntima da família. Alguns autores, a esse respeito defendem que a burguesia tenha estabelecido o que chamam “estética médio classicista”, a qual teria por princípio que “a beleza moderna se revela por trás da trivialidade da vida burguesa” (CAMPBELL, 1997, p.193).

Num fim de tarde durante as férias, no fim do verão de 1903, num balneário dinamarquês, Tönio Kröger, personagem de Thomas Mann, escreve a uma amiga pintora de modo angustiado: “uma vez você me chamou de burguês, um burguês extraviado, lembra? [...] num momento em que eu lhe confessava o meu amor pelo que chamo ‘vida’ e me pergunto se você sabia como estava perto da verdade, o quanto minha mentalidade burguesa e meu amor pela vida se confundem numa coisa só” (MANN, 1988, p.195). A personagem expressava sua perturbação, por ser um artista alienado da cultura de classe média, insatisfeito por seu próprio afastamento da cultura no interior da qual havia nascido – ele que encarnava o clichê do artista alienado da cultura de classe média. “O que resultou foi isso, um burguês que se perdeu na arte, um boêmio saudoso de sua educação respeitável, um artista com má consciência. [...] Estou entre dois mundos, não me sinto em casa em nenhum dos dois” (GAY, 1988, p.56).

Se a percepção é o primeiro estágio de formação da consciência, ela se dá, entretanto, em primeira instância a partir do espaço social em que o indivíduo está inserido. O campo da experiência corresponde ao espaço que é atribuído ao indivíduo no processo global posto em curso pelas relações de produção. As relações de classe são vividas, por cada indivíduo, nesse campo de experiência imediata. O molde das relações de produção é o interior no qual o sujeito percebe sua própria realidade e a realidade do mundo circundante. Assim, tem-se que experiência é capacidade de conhecer o mundo em que vivemos.

“Para se pensar politicamente a regulação afetiva do conhecimento – pois as necessidades humanas são sempre necessidades interpretadas, e passam obrigatoriamente pela mediação social –, a ordem social deve ser paixão civilizada” (ROUANET, 1985, p.32). Portanto, é possível falar de uma experiência relativa à vida urbana que se constitui desde o século XVIII de modo transformado e decisivo, que alcança ressonâncias na própria produção da arquitetura: “o pequeno burguês percebe e pensa sua realidade através de uma grade articulada em torno desses valores [...] a classe operária tenderá a orientar-se por valores condizentes com as características necessariamente coletivas da sua prática” (ROUANET, 1985, p.32).

Uma experiência é o encontro da mente com o mundo, no qual nem este nem aquela são jamais simples ou totalmente transparentes. [...] Além de ser um encontro da mente como o mundo, a experiência é também um encontro do passado com o presente. Seja como evento isolado, ou ligada a outros eventos, a experiência é, portanto, mais do que mero desejo ou percepção fortuita; é, antes, uma organização de exigências apaixonadas e atitudes persistentes no modo de encarar as coisas [...]. As experiências comprovam, pois, a existência de um tráfego ininterrupto entre o que o mundo impõe e o que a mente exige, recebe e reformula. (GAY, 1988, p.19)

Ainda sobre esse assunto, Sevcenko (1988, p.551) expõe o seguinte:

Paradoxalmente, portanto, ampliação do tempo e do espaço privados para o interior do âmbito público e inserção da experiência íntima no plano regulado das energias aceleradas e dos mecanismos massificantes. No primeiro caso há um desinvestimento do público em favor do privado; no segundo, é o privado que passa a se modular por uma norma cada vez mais coletiva. Essa antítese caracteriza a condição por excelência do homem moderno. (SEVCENKO, 1988, p.551).

A bordo de um trem, realiza-se a suprema metáfora do XIX, a de um século em movimento – “Tomar um trem expresso noturno” (GAY, 1988, p.54). O mito da mobilidade – “a vertiginosa mobilidade do século, precipitada e não de todo previsível” (GAY, 1988, p.49) – democratizou-se. Os trens, para Gay, são uma “possante metáfora para a velocidade estonteante e geradora de ansiedades do século XIX” (GAY, 1988, p.54). A velocidade modifica o jeito de ver e ouvir. Os eventos, assim como os viajantes, estão se movendo a vapor. Os que viveram antes da construção das estradas de ferro pertenceram a um mundo diferente. Numa investigação histórica sobre a recepção que pretenda estudar a fruição da arte na sociedade burguesa, se aceitamos que, nesta, a arte está institucionalizada como ideologia, é preciso examinar não o visível, mas o que a ideologia encobre. Não basta apontar a estrutura contraditória da ideologia: “o desenvolvimento histórico deve ser captado quer em relação à

sociedade na sua totalidade, quer no que diz respeito a âmbitos parciais, somente como resultados cheios de contradições de categorias” (BÜRGER, 1993, p.48). Até ser desafiada pelos movimentos radicais de 1848 e, depois, de 1871, a burguesia não encontrava obstáculos a estorvarem-lhe o caminho. Em 1835, sobe ao trono o paradigma da burguesia: Louis Phillipe, o rei-burguês.

A rainha Vitória chega ao trono em 1837 e o palácio de cristal é de 1851. É plausível afirmar, com Campbell (2001), que o médio-neoclassicismo explica o afluxo de pessoas às Exposições Universais, visitas que mudaram hábitos e os costumes de consumo. Com a Exposição na Inglaterra, o capitalismo consolidava-se não apenas economicamente, mas imagética e semioticamente; dirá Thomas (1990): um sistema de representações coerente, um universo representacional para a mercadoria.

No curto período de tempo entre a Exposição de 1851 e a Primeira Guerra Mundial, a mercadoria tornou-se e permaneceu como o principal assunto da cultura de massas, o núcleo da vida cotidiana, o ponto focal de todas as representações, o centro vazio do mundo moderno. (RICHARDS, 1990, p.1, tradução minha).

As camadas médias na Inglaterra do século XVIII fizeram uma revolução no consumo, que é experiência característica desse estrato social. Grupos não meramente capazes de comprar bens de “luxo”, mas de serem motivados a fazê-lo por um desejo de prazer. O consumismo moderno, forma de desenvolvimento cultural, define-se como procura autônoma e imaginativa do prazer, graças a uma habilidade psicológica para o devaneio autônomo. O consumo dá prazer porque é desfrute imaginativo dos objetos vistos. Nele os indivíduos não procuram tanto satisfação dos produtos quanto prazer das experiências autoilusivas, que constroem suas significações associadas. A atividade fundamental do consumo, portanto, não é a verdadeira seleção, a compra ou o uso dos produtos, mas a procura do prazer imaginativo que a imagem do produto se empresta, sendo o consumo verdadeiro, em grande parte, um resultante desse hedonismo mental. O consumismo depende do hedonismo – o consumidor moderno explora imaginativamente novos gostos!

O capitalismo produziu e sustentou uma cultura de si próprio durante todo o século XIX e no começo do século XX. Por volta de 1850, uma economia da publicidade exerceu um papel central na indústria global da propaganda. A publicidade se torna a letra viva da lei de oferta e procura (demanda). Thomas diz que, nos textos de Dickens, nos romances, “móveis, tecidos, relógios e lenços parecem viver e respirar” (RICHARDS, 1990, p.2, tradução minha). Na pintura, as naturezas mortas foram substituídas por representações

de maquinarias em movimento. Esse sistema estável de representações, para a mercadoria, culmina com a exposição de 1851, que era “um laboratório – por assim ter sido pensada por seus idealizadores, semióticos da teoria do valor” (RICHARDS, 1990, p.3, tradução minha).

Há, no século XIX, uma educação para o gosto; a pequena burguesia se orienta sob normas de etiqueta inclusive para o consumo. Gay (1988, p.22) dá o ótimo exemplo de como formar um bom vendedor em lojas de departamento:

[...] afinal as aparências podiam se tornar fatos, fatos apreciados. Os vendedores que trabalhavam em lojas de departamentos francesas e alemãs, provenientes geralmente da classe trabalhadora, eram admitidos nas camadas inferiores da burguesia, quando seus superiores lhes ensinavam como se vestir e como tratar os clientes. O que os gerentes desejavam não eram algumas expressões polidas estereotipadas, mas um feitiço de mente, uma cortesia e uma compostura que as classes médias haviam aprendido a transformar numa segunda natureza.

Nessa mesma linha, temos a posição de Oehler (1997, p.57), para quem “O burguês racionalista não gosta daquilo que lhe é estranho; [...] existe algo, porém, que, apesar da estranheza desperta sua curiosidade e o atrai para fora de sua reserva. Aquele objeto estranho e multifacetado que, de modo insinuante, dá a entender que conhece o seu segredo”.

O estilo de vida dos *nouveaux-riches* depois da revolução francesa diz respeito a um pequeno setor, inescrupuloso, desperdiçador e superficial, de pessoas que estabeleceram um mundo luxuoso para si. As casas são o exemplo mais adequado.

O século XIX produziu um caleidoscópio de mudanças habitacionais no interior das cidades; “onde tudo na casa cintilante e opulenta era ‘novinho em folha’ e não passava de aparência” (GAY, 1988, p.31). Poucos lares burgueses estariam completos se não tivessem quadros nas paredes, música na sala de estar, clássicos nas estantes de portas envidraçadas (GAY, 1988, p.31). A arquitetura dos edifícios era um disfarce: “tudo é somente uma máscara, e todo o edifício, uma mentira transparente”, dizia Augustus Welby Pugin (PUGIN *apud* GAY, 1988, p.294). As exigências da maioria dos burgueses eram simples, à exceção de algumas vagas noções sobre beleza, de exigências práticas como uma cozinha bem ordenada e do desejo de um pequeno jardim: “as pessoas das camadas médias queriam o abrigo mais espaçoso possível dentro de suas posses e o mais fácil de manter” (GAY, 1988, p.250). O desejo burguês de algo novo ajustou-se bem às exposições bem organizadas e bem divulgadas de objetos industriais e domésticos, no que concerne ao mobiliário. Os gastos com luxo, uma vez que seus ganhos cobrissem suas necessidades; sabe-se que por volta de 1840, segundo anota Gay (1988), havia perto de 20 mil pianos em Paris, muitos deles comprados à prestação!

A mais visível de todas as novas realidades que as famílias da classe média tinham que enfrentar talvez tenha sido a que eu gostaria de chamar de “democratização do conforto”. Bens de consumo e utilidades domésticas, invenções que enriqueciam e complicavam as normas de conduta à mesa, os divertimentos noturnos ou os momentos de intimidade, vinham se infiltrando na cultura ocidental a um ritmo alucinante desde a Renascença: guardanapos e fornos, tecidos de algodão e assoalhos de madeira-de-lei, roupas quentes e banheiros privativos. A privacidade, essa descoberta maravilhosa, tornou-se uma possibilidade real que rapidamente passou a arrastar consigo quem dela tomasse conhecimento. [...] No século XIX, estes e outros artefatos do conforto estavam ao alcance de muitas famílias prósperas, ultrapassando as fronteiras dos enclaves privilegiados dos muito ricos; profissionais liberais, negociantes e funcionários públicos se habituaram a casas confortáveis, a uma alimentação farta e saudável, e a uma ampla oferta de roupas, móveis e objetos de decoração. Muitos podiam se dar ao luxo de trabalhar menos tempo e de exercer atividades menos extenuantes do que antes. [...] Móveis e acessórios criavam um clima sensual e satisfiziam todos os sentidos ao mesmo tempo. Acariciavam os olhos com a textura da madeira polida e com os intrincados desenhos dos tapetes turcos [...] e satisfiziam o tato, sempre o tato, com a superfície de objetos habilmente esculpidos, tecidos, tricotados. Deixar-se cair no abraço de uma poltrona bem estofada era afagar a própria musculatura, regredir aos mimos oferecidos ao próprio corpo. (GAY, 1988, p.315)<sup>94</sup>

A família burguesa era o porto-seguro para o cultivo de uma cultura da privacidade. Havia o ambicioso trabalho pedagógico empreendido pela família de classe média: “famílias felizes educam-se cada qual à sua maneira, precisamente como o fazem famílias infelizes. Família é como corrida de obstáculos para as emoções” (GAY, 1988, p.314).

Com relação às escolhas estéticas: “os prazeres estavam espalhados por uma larga palheta” (GAY, 1988, p.61). As escolhas reagiam a uma variedade de impulsos; a geografia do gosto e a geografia da política e da cultura estavam inextricavelmente entrelaçadas: o espectro do gosto burguês abarcava toda a série de expressões possíveis desde as margens mais afastadas do conservadorismo àquelas do radicalismo, desde a defesa do convencional à defesa igualmente determinada do não-convencional. Os burgueses sustentavam ações de retaguarda, e os burgueses estabeleciam o ritmo na música, na pintura, na arquitetura.

Giedion (2004, p.739), a seu turno, falando sobre Londres, revela que:

As praças de Londres do início do XIX são o testemunho da segurança com a qual a classe média se instaurou, criando uma estrutura para sua vida. [...] É ao desejo de conforto e privacidade que as praças ajardinadas de Londres devem seu caráter particular. [...] O jardim fechado é reservado aos inquilinos que possuem sua chave.

---

<sup>94</sup> “[...] qualquer arquiteto tem um disfarce com que revestir os prédios que edifica.” (PUGIN *apud*. GAY, 1988, p.315).

Esse mesmo autor (2004, p.741) diz que, de acordo com um dicionário de arquitetura publicado em 1887, a praça configura uma pedaço de terra onde há um jardim fechado, circundado por uma via pública que dá acesso às casas que o flanqueiam.

A Inglaterra foi a nação que primeiramente advertiu para a necessidade de criar grandes parques a serviço dos habitantes das cidades. No século XIX – na época em que viveu Flaubert, mais especificamente no ano em que se passa a ação de *Bouvard e Pecuchet*, 1848 –, segundo Eva Neumeyer (1947, p.217, tradução minha), “o jardim paisagístico já se tornara uma relíquia do passado”.

Londres, por volta de 1850, tinha sessenta hectares de parques e jardins conscientemente desenhados para recriar a visão da natureza, para recordar o campo dentro da cidade. Arquitetos o faziam para combinar, na vida urbana, o rural e o artificial, a atmosfera pastoral. O termo “*country*” (*inner country, inland*) diz respeito a um conjunto de valores cênicos associados a uma paisagem pastoral ou domesticada. A nostalgia da atmosfera pastoral implica, pela celebração da natureza, uma expressão da nostalgia urbana pelo campo.

As praças monumentais do princípio do século XVIII, ao reestruturarem a aglomeração populacional da cidade reestruturaram também a função de massa, pois mudou a liberdade com que as pessoas podiam se reunir. A reunião de uma multidão se tornou uma atividade especializada; acontecia em três locais: no café, no parque para pedestres e no teatro. (SENNET, 1988, p.76).

No século XVIII, cidades inteiras eram desenhadas como forma única, sendo tratadas, na organização do espaço externo como unidades arquitetônicas, com os edifícios se adaptando à nova concepção urbana. “Os grandes complexos de edifícios para fins sociais, residenciais e administrativos foram amalgamados e justapostos à natureza” (GIEDION, 2004, p.162). Mas, analisa Giedion (2004, p.733), o limite do planejamento urbano no século XVIII é o tratamento espacial das belas “*plazas*” das grandes cidades e as grandes avenidas de circulação. Os parques são viáveis porque os muros de defesa são afastados para bem longe, “a fim de proteger a cidade de ataques de novas armas” (GIEDION, p.735).

A partir de 1760, o parque toma o lugar do jardim paisagístico na colonização do campo. A partir dali, o investimento em projetos de parques urbanos passa a ser significativo, sendo que nessa mesma década apresentam-se os projetos mais significativos da Europa.

Parques são as agradáveis salas de estar das cidades europeias, lugares onde a população ganha saúde, desfruta de atmosfera saudável, encontro social e uma reunião franca e cordial com seus vizinhos [...] Os parques abrigavam uma liberdade social, e um fácil e concordante intercurso de todas as classes. (DOWNING, 1848, p.154-5, tradução minha).



O século XIX apostou no espaço aberto como agente da educação moral, novamente um espaço e artes relacionadas à paisagem. Nos parques da Alemanha, por exemplo, “todas as classes se reuniam sob a sombra das mesmas árvores – a nobreza (mesmo o rei podia frequentemente ser visto entre estas), os cidadãos endinheirados, os pequenos comerciantes e os artesãos” (DOWNING, 1848, p.154, tradução minha).

Depois da Revolução de 1789, os parques, que anteriormente pertenciam à aristocracia, à coroa e à Igreja começaram a ser remodelados para servirem de passeios públicos. Em 1850, os parques reais foram abertos para uso público, o que demarca definitivamente o uso público do espaço aberto. O Imperador Josef II, por exemplo, abriu o *Prater*, em Viena, ao público em 1777: um jardim de prazeres dedicado a todo o povo, por seu amigo, proclamava o imperador na entrada do lugar.

O parque público – também uma instituição da grande cidade – que é desenhado tanto para permitir caminhar com facilidade quanto para o trânsito de carruagens, resulta numa nova forma de sociabilidade entre estratos sociais diversos. Um parque é uma entre as muitas melhorias públicas que servem para dar caráter a uma cidade. O parque inglês é um instrumento de reforma social. Nos passeios públicos e jardins botânicos, as pessoas andavam com um misto de espontaneidade e fugacidade, portando-se de tal modo que se estabeleceu uma gramática própria, a do comportamento público; frequentar um parque, caminhar pelas ruas adquiria uma importância significativa em termos de atividade social – e era, necessariamente, uma dimensão separada da esfera doméstica. Trata-se, em relação aos parques, de desenhar jardins de prazer para as massas. O parque demarca definitivamente o uso público do espaço aberto. Na mesma Alemanha, em 1819, o plano para o *Tiergarten* de Berlim incluía uma série de salas que expunham estátuas patrióticas e memoriais de guerra.

Nos estados Unidos, o debate sobre o que caracterizava o espaço de um parque levou a uma nova concepção da forma e da cultura urbana. “O parque se tornou uma instituição de lazer apropriada ao republicanismo norte americano” (SCHUYLER, 1986, p.59, tradução minha). Localizados não nos subúrbios e disponíveis não apenas para as classes mais ricas ou classes médias, mas para todos os habitantes, eram uma paisagem natural dentro do ambiente urbano, destinada a qualquer cidadão, de claro contraste com o ambiente construído. Segundo palavras de Calvert Vaux, outro grande desenhista, o parque poderia ser chamado de “a grande obra de arte da republica” (VAUX *apud* SCHUYLER, 1986, p.59, tradução minha)

Ainda nos Estados Unidos, o urbanismo rapidamente percebeu o compromisso necessário com as áreas verdes de uso coletivo. Em termos urbanísticos, o problema das áreas

verdes, sociológica e esteticamente falando, nas cidades norte-americanas primeiramente se puseram em marcha sistemas integrais de parques públicos ligados entre si por via de artérias cridas por vegetação. Olmstead<sup>95</sup>, agrônomo, é o primeiro a usar o termo *arquitecto paisagista*.

No final, não deixará de ser uma ironia o fato de que no século XIX norte-americano, por exemplo, nas fronteiras, os colonizadores empregavam um plano regular de ruas para garantir ao menos a aparência de civilização urbana, enquanto os habitantes das cidades na costa leste tentavam, por meio da criação de parques públicos e dos subúrbios, recriar aspectos da paisagem campestre, a paisagem naturalizada. Por um lado, a ideologia dos espaços abertos, o propósito sanitarista de saúde e vitalidade da população urbana: os parques, descritos numa metáfora – que se tornou um lugar-comum – como “pulmões da cidade”, ajudavam a mitigar os efeitos maléficos do assentamento humano adensado (SCHUYLER, 1986)<sup>96</sup>. Um parque é instrumento de recreação a ponto de Olmstead afirmar, em 1850, que “provavelmente não há obra de arte que os americanos de gosto cultivado gostem mais de ver na Europa do que um parque inglês” (BEVERIDGE; ROCHELEAU, 1998, p.56, tradução minha).

### 3.5 Nova topografia urbana, novos padrões de atenção: o início da era do espetáculo

O século XIX, conforme anota Peter Gay (1988, p.303), “foi uma era em que as mudanças, mesmo quando eram mudanças para melhor, provocavam grande ansiedade, porquanto indicavam que desejos ocultos e perigosos poderiam tornar-se realidade”. Como resultado, ao fim daquele século, nota-se a transformação das modalidades perceptivas; em termos de pesquisas e estudos de então, nas ciências humanas e, em particular, no campo nascente da psicologia científica, o problema da atenção tornou-se questão fundamental.

É possível descrever o problema da atenção considerando alguns hábitos de dois públicos urbanos distintos: a burguesia e o povo. Registra-se, no século XIX, uma nova sensibilidade em todos os níveis – enquanto as camadas médias da sociedade, em especial a pequena burguesia, tinham um orgulho tocante de suas casas, o que fazia com que a habitação

---

<sup>95</sup> Frederick Law Olmsted (26 de Abril de 1822 – 28 de Agosto de 1903) foi jornalista e paisagista (landscape designer). Desenhou, junto com Calvert Vaux, o Central Park em New York e o Parc La Fontaine em Montréal, Canada.

<sup>96</sup> “[...] open spaces for air and exercise, as a necessary sanitary provision for the inhabitants of large towns.” (SCHUYLER, 1986, p.59)

fosse um lastro na constituição das personalidades, as camadas populares passam da “era da estabilidade e da solidez” para uma época de renovação e mudança. “Depois de meu trabalho na *city*, gosto de ficar em casa; de que adianta uma casa, se nunca a habitamos? Lar, doce lar, esse é o meu lema”, afirma Peter Gay (1988, p.5).

Tal orgulho burguês contrastava nitidamente com as classes trabalhadoras, que notoriamente viviam no *pub*, na cervejaria, no café. As classes trabalhadoras designavam, genericamente, quem era o povo. Entenda-se, então, por proletariado, “a classe dos trabalhadores assalariados modernos que, não possuindo nenhum meio de produção próprio, dependem da venda de sua força de trabalho para sobreviver” (MARX, 2004a, p.462, nota). Tudo o que era relacionado ao povo era abandonado à desordem ou ordenado em caráter provisório, meramente temporário. Nos meios populares, era notável a capacidade do parisiense de reagir mediante uma atitude econômica e social específica (ROCHE, 2004, p.26).

Para o pensamento clássico (CRARY, 1995, p.94), o sujeito que percebia era geralmente um receptor passivo de estímulos de objetos exteriores, os quais formavam percepções que espelhavam o mundo exterior. As duas últimas décadas do século XIX, no entanto, deram origem a noções de percepção em que o sujeito, como um organismo psicofísico dinâmico, construía ativamente o mundo ao seu redor, graças a uma complexa ordenação de processos sensoriais e cognitivos<sup>97</sup>. Desde aquele momento, a modernidade demanda que os indivíduos definam-se e modelem-se em termos de capacidade de prestar atenção.

A atenção, um problema essencialmente moderno, que define uma categoria psicológica, diz respeito a um comportamento que surge na modernidade, define-se um modelo específico de comportamento estruturado historicamente e articulado em relação a normas socialmente determinadas, que pode ser depreendido dos estudos históricos voltados ao século XIX. Conforme conclusão de Peter Gay, a pesquisa acerca da ordenação social europeia oitocentista permite exatamente evidenciar e

[...] apreender o papel da mobilidade, da mistura, as capacidades de acolhida e de refúgio da cidade, o sentido das mudanças seculares que põem de manifesto a relevância crescente do dinheiro, das velhas solidariedades verticais, o afrontamento crescente dos ricos e dos pobres. (GAY, 1988, p.85).

---

<sup>97</sup> “[...] quão volátil pode ser o campo perceptivo e quanto as oscilações dinâmicas da consciência perceptiva e formas moderadas de dissociação eram parte do que [ele] considerou comportamento normal. [...] um olho não fixo que está sempre na dobra entre a atenção e a distração.” (CRARY, 1995, p.102)

Para escrever sobre um sujeito receptor localizado entre as décadas finais do século XIX e as décadas iniciais do século XX, é preciso “explorar as conexões entre a economia, a vida material, a função das imagens na sociedade e as formas de organização do olhar” (XAVIER, 1995, p.10).

O morador da cidade grande se angustia diante da instabilidade das suas próprias percepções, vive a perspectiva do movimento e da substituição rápida dos estímulos (CAMPBELL, 2001). Assim, vai-se compondo a ideia de modernidade, a multiplicidade e a simultaneidade das experiências. Sentir-se olhado, por tudo e por todos. Tudo perceber, simultaneamente. O conhecimento se desloca para os modos de perceber e conceber as coisas segundo jogos: ilusões cômicas, sátiras, visões. Àquela altura, termos como “emoção dinâmica” ou “emoção criadora”, “duração” e “intuição estética” passam a ser elementos de novas linguagens por meio das quais se tentava descrever as formas da realidade.

Correspondências, associações, momentos tangenciais, revelações, processos anti-racionais, encadeamentos ilógicos, momentos loucos, extremos de subjetividade, demonstrações do ego; estavam todos começando a substituir a racionalidade e o positivismo como modos de pensamento [...]. Um reconhecimento de que o pensamento era mais amplo do que se acreditava [...]. O pensamento foi colocado além da razão pura; a compreensão [...] incluía mundos, planetas, universos que a razão pura não podia atingir. (KARL, 1988, p.119)

O problema que relaciona mobilidade, mistura e instabilidade está entrelaçado com a história da visualidade no fim do século XIX, quando a atenção passa a ser um novo objeto de modernização da subjetividade, na medida em que foram surgindo dispositivos tecnológicos de espetáculos, técnicas de projeção, exibição, gravação, além de múltiplos modelos de vitrines. Na modernidade, observa Jonathan Crary (1999), a visão é apenas uma camada do corpo, mas que pode ser capturada, moldada, controlada por um número grande de técnicas. A partir de 1880, a ideia de percepção, resultante da ação de um amálgama de sentidos (visão, audição e tato) submetidos a tantas inovações, remete – invariavelmente – a uma experiência da fragmentação, choque e dispersão. Constitui-se, àquela altura, um novo conhecimento sobre o comportamento, o qual se torna central para o âmbito das questões sociais, filosóficas e estéticas. No final do XIX, a ideia de uma percepção estética pura é inseparável dos processos de modernização que tornaram o problema da atenção uma questão central nas novas construções institucionais de uma subjetividade produtiva e controlável. Nesse período, a importância conferida à imagem refere-se à lógica própria do mundo das mercadorias; as formas de entretenimento e a guerra comercial ajudam a construir o sentido de identidade na sociedade de massas.

Atenção é condição do conhecimento psicológico e pode ser definida como um processo de seleção que implica exclusão do restante, isto é, faz-se uma escolha de partes num campo perceptivo, resultando que o restante desse campo passará despercebido. A atenção é expressão da vontade consciente, mas, também, função biológica determinada pelos instintos; entretanto, com a reconstrução da percepção operada pela tecnologia oitocentista, “um sujeito atento pode ser produzido e manipulado, administrado por meio de conhecimento e controle de procedimentos externos de estimulação, bem como pela tecnologia da atração” (CRARY, 1999, p.25, tradução minha). Desse modo, a atenção passa a designar um modelo de comportamento, no qual o indivíduo mantém um senso prático e coerente do mundo em que vive. Dá-se uma imensa redefinição social do observador, e os conceitos de contemplação e absorção estética são também, por sua vez, redimensionados. A sensação passa a ser considerada um efeito que pode ser tecnologicamente produzido; tal efeito é empregado na descrição de um sujeito que seja tecnologicamente compatível com tais condições técnicas; em outras palavras, o significado da sensação como faculdade interior torna-se uma quantidade ou conjunto de efeitos que poderiam ser medidos ou observados externamente.

No XIX, a atenção está no centro do funcionamento da economia de consumo, pois se trata de um problema correlato à organização sistêmica do trabalho e da produção do capitalismo industrial. O novo imperativo da atenção é a necessidade de que o corpo fosse produtivo e ordenado para ser eficiente no trabalho, nos estudos e no consumo, assim, a atenção é parte de uma discussão em que as novas condições da subjetividade eram articuladas. Considerado no âmbito em que os efeitos do poder operavam e circulavam, o conceito de atenção é componente da construção institucional da subjetividade. O modelo específico de comportamento denominado atenção tem uma estrutura histórica nítida: comportamento articulado em termos de uma norma socialmente determinada e que fez parte da formação do *milieu* tecnológico moderno – um sistema econômico emergente que demandava um sujeito eficiente no desempenho das tarefas, portanto, atento.

Exatamente por isso, estabeleceram-se, segundo observa Jonathan Crary (1999), dois polos numa paradoxal interseção: por um lado, havia o imperativo da atenção concentrada (referida à lógica do trabalho na indústria, isto é, à organização disciplinar do trabalho, da educação e do consumo em massa); por outro, o desempenho de tais tarefas acabava por erodir a capacidade de concentração e disciplina – trabalho em série, repetição etc. O que a economia e os processos do capitalismo exigem é que troquemos rapidamente o foco de nossa atenção de um objeto para o outro – o que a economia capitalista exige, em

termos de comportamento, é adaptabilidade, não atenção, esse é um regime de atenção/distração recíprocas (CRARY, 1999, p.30).

As determinações econômicas e sociais do capitalismo industrial geram um contexto no qual se dá a recriação das condições das experiências sensoriais, em boa parte devido à emergência de campos incrivelmente saturados em termos de disponibilização e apreensão de dados: sociedade, vida urbana, vida psíquica e atividade industrial. Graças às configurações do capitalismo, com um sequência infinita de novos produtos, fontes de estimulação e fluxos de informação, novos métodos de manejar e regular a percepção, os conceitos de atenção e distração são reconfigurados (CRARY, 1999, p.3). A atenção torna-se parte de uma densa rede de textos e técnicas em torno da qual a percepção foi organizada e estruturada, delimitando tanto um campo de regras práticas como a rede de efeitos que tais regras e práticas causam.

A esse conjunto de estratégias podemos chamar cultura *espetacular*. As transformações históricas nas ideias sobre a atenção e a visão – transformações nas quais o indivíduo é isolado e separado segundo o princípio da funcionalização – são inseparáveis de um amplo processo de redefinição da subjetividade que concerne não somente às experiências visuais óticas, mas aos processos de modernização e racionalização (CRARY, 1999, p.3).

A nova fenomenologia da percepção está orientada para a propriedade. Há uma tipologia arquitetônica que pode sintetizar esse momento da cultura, os palácios das exposições universais.

Se na *Grande Exposição* a questão da percepção se desloca para uma objetiva *fenomenologia da propriedade*, ela também introduziu uma operação que objetificou em larga escala a tradicional distinção entre o sujeito que percebe e o objeto percebido [...], multiplicando as possibilidades da percepção por meio de um sujeito consumidor, que fundamentalmente concordava com a teoria e a prática da ciência oitocentista da estatística. (RICHARDS, 1990, p.65, tradução minha)

O ato de perceber se torna um ato de tomar posse. Perceber qualquer coisa é indissociável de perceber seu valor. E sequer importa o que ou qual é o exato valor do que alguém percebe<sup>98</sup>. O microcosmos do mundo visível não é propriedade de ninguém, mas o fato básico é que cada coisa nesse microcosmos pode ser possuída.

---

<sup>98</sup> “Now the basic phenomenology of perception is oriented around property. The microcosmos of the visible world may not be owned by any one person, but the basic fact is that it, and every single thing in it, can be owned. The act of perceiving becomes a proprietary act: to perceive something becomes inseparable from perceiving its value. Not that it matters what the exact value is of what one perceives.” (RICHARDS, 1990, p.64)

Ao final do XIX, a experiência do consumo tinha-se tornado inseparável do conhecimento de si (RICHARDS, 1990, p.7). Ali tinha início a era do espetáculo, na grande exibição/exposição das coisas, que “agora falavam por si mesmas”. A exposição universal – cujo visitante prototípico tem duas versões: uma da classe média e outra da classe operária – sintetiza o espetáculo da mercadoria pela primeira vez: cada um que entrasse ali se transformava num *flâneur* do lazer, ao mesmo tempo que ela transformava a *flânerie* no trajeto de um “consumidor (manipulado) de objetos manufaturados” (RICHARDS, 1990, p.5, tradução minha).

Entretantes, é também a arquitetura urbana que esboça, com outra tipologia, uma reação ao conjunto de transformações na percepção que desembocava no regime da visualidade exclusiva e da atenção adaptável: o parque público. Evidentemente, os parques estão implicados no moderno conceito de lazer urbano, logo, inseridos na mesma lógica do planejamento de atividades; é lazer planejado, assim como o trabalho e a casa, concebidos exatamente como ambientes recreativos que devem aliviar o confinamento dos espaços de trabalho e das moradias<sup>99</sup>. No arranjo conceitual do sistema urbano nos Estados Unidos do começo do século, por exemplo, o habitante urbano deve, por princípio, ser atendido por uma completa, bem distribuída e flexível produção acerca de todos os tipos de recreação, e isso num sistema que pudesse atender a uma ampla gama de usuários (de idade, sexo, interesses diferentes). Mas o parque guarda, não obstante, a possibilidade de uma experiência espacial em que a atenção exigida seja mais complexa e diversa daquela atenção manipulada por meio de aparatos/dispositivos, fossem de trabalho ou de entretenimento.

Se o século XVIII fora notável pela criação de praças (GIEDION, 2004, p.166), o primeiro programa realmente desenvolvido em larga escala para integrar os parques públicos no traçado da cidade foi implementado por Haussmann, na década de 1850, com o projeto e a construção do *Bois de boulognes* datando já de 1852. Uma década mais tarde, em 1860, não havia muitas cidades grandes na França ou na Inglaterra que não tivessem seu parque, o que demonstrava o alcance do modelo haussmaniano de urbanização.

Haussmann construiu, em Paris, vinte e um parques próximos a bairros residenciais, o *Bois de Boulognes* (para os bairros burgueses, a oeste), o *Bois de Vincennes* (os ex-bairros de operários, a sudeste), *Buttes-Chaumont* (desenhado de 1864 a 1867, para uma região em que havia anteriormente um patíbulo e uma pedreira, passou a ser um parque para a classe operária), e os parques *Monceau* e *Montsouris* – todos projetados segundo o modelo

---

<sup>99</sup> Os espaços da moradia suburbana são naturalmente confinados (WILLIAMS, 2011, p.263).

londrino e franqueados ao público, com lagos artificiais e grutas, caminhos sinuosos e vistas panorâmicas, bancos e salas de descanso (CHRISTIANSEN, 2004, p.101). Era uma estratégia de comprovada eficácia. Napoleão III sabia muito bem que esses oásis de vegetação inseridos na cidade de Paris eram muito mais que jardins de prazer; pelo contrário, faziam parte de uma agenda política<sup>100</sup>.

No que tange às estratégias de desenho, o barão Haussmann concluiu as teses do abade Laugier:

O boulevard se converteu, por fim, numa entidade estética. [...] Assim era também a idéia que Laugier tinha da cidade: a cidade como uma selva atravessada por avenidas e caminhos realizados por desenhistas profissionais de parques e jardins, situada em Paris de forma monumental. Ao mesmo tempo em que a rede de caminhos triangulava os passeios que atravessavam alguns bairros, que, de outro modo, seriam inóspitos, também se domesticava e redesenhava cuidadosamente a própria selva, o *Bois de Boulogne*, o *Bois de Vincennes*, para que às classes médias ascendentes lhes parecesse uma natureza pitoresca durante seus passeios dominicais. Dentro dessa idéia de inversão das relações existentes entre a natureza selvagem, espessura indômita, que ordenariam e defenderiam os caminhos com seus muros inexpugnáveis e uniformes, os santuários da razão e da luz; transformaram-se os jardins e privou-os de sua função primitiva de bosques de caça; suprimiram-lhe as aléias retas em benefício de uns caminhos pacíficos, que serpenteavam em torno de lagos de forma onduladas. (VIDLER, 1981, p.103)

Quando, no final do século XIX, o gerenciamento da atenção dependia da capacidade de um observador em ajustar-se continuamente aos modos pelos quais “o mundo sensível pode ser consumido” (CRARY, 1999, p.33, tradução minha), a atenção era tanto uma imobilização disciplinar quanto uma acomodação do indivíduo à mudança e à novidade. Por meio desse duplo controle, acomodação e adaptabilidade, o capitalismo produziu os corpos “dóceis”, implicando inibição e anestesia como partes constitutivas da percepção. Esse raciocínio, que localiza a atenção como problema significativo para as estratégias de controle social, põe toda ênfase na visualidade, promovendo uma reconfiguração fisiológica da subjetividade e indicando um dramático reordenamento da visualidade (CRARY, 1999, p.37).

Mas, como bem aponta Crary, há lugares em que atenção escapa ao regime da ênfase na visualidade. O corpo, como um todo, permite resistir – variar a atenção – e quebrar o ciclo da mera receptividade, com graus de espontaneidade reativa (CRARY, 1999, p.43). Nesse sentido, o parque, um instrumento do planejamento urbano inserido nas relações capitalistas de produção, é também *locus* de uma tática de resistência; seu habitante está

<sup>100</sup> “Public parks held out the prospect of social harmony, or the illusion of it.” (VAN ZUYLEN, 1995, p.113)



comprometido corporalmente, ali é um lugar onde se anda a esmo, logo, sua percepção do espaço se confunde com atividade (física ou motora) – e ele é um observador atento.

Nesse caso, atenção é ação voluntária do sujeito, um ato da vontade, “expressão de autonomia”, para organizar ativamente e impor-se no mundo sensível, dado que num parque, a interação com o ambiente, com as direções e outras pessoas demanda escolhas mais abertas e flexíveis que nos espaços funcionais. O parque engaja o corpo, não apenas o olhar, e ativa um complexo sensorial em que “qualquer sensação, não importa o quanto seja elementar, é sempre um complexo de memória, desejo, antecipação e experiência imediata” (CRARY, 1999, p.43, tradução minha). O parque, por causa da experiência arquitetônica que o caracteriza, evidencia novamente que sensações são complexos irreduzíveis de associação e interpretação, o que deixou brechas para a libertação da imaginação urbana.

## 4 CHOQUE, DISTRAÇÃO

E para nós, aconteça o que acontecer, nós só podemos repetir, com Debord, as palavras de Marx para Ruge: “não se pode dizer que eu tenha sentido muita estima pela época atual, mas, se não me desespero com ela, é justamente, precisamente por causa de sua situação desesperada, que me enche de esperança”. (AGAMBEN, 2004b, p.9)

### 4.1 Público: recepção e efeitos

A distração e a atenção formam um campo de força que emerge como problema no final do século XIX. Não eram estados necessariamente diferentes, dado que existiam num *continuum* único, pautado por um conjunto grande de variáveis, colocadas em jogo pelas transformações tecnológicas. A atenção exigida no contexto do cotidiano oitocentista era um processo dinâmico, que sempre abrigava a condição de sua própria desintegração. Intensificada, enfraquecida, surgindo e desaparecendo, a atenção flui e reflui; se hipertrofiada, resvala em distração. Sempre limitada pela distração como horizonte do próprio desfazimento, a atenção que contém seu avesso colocava em xeque a estética tradicional, aquela que tinha por princípio a contemplação.

Walter Benjamin vislumbrou a crise de uma experiência estética puramente contemplativa ao perceber os efeitos da tecnologia sobre os mecanismos da percepção, reconhecendo o esgotamento das formas burguesas de produção e recepção<sup>101</sup>. O autor alemão esboça, nos anos de 1930, um pensamento acerca da recepção estética que está intrinsecamente ligada ao entendimento de um novo sujeito, que, transformado pelo uso da tecnologia, faz a experiência da arte. Primeiramente, em 1918, numa carta a E. Schoen, ele diz estar ocupado, pensando sobre “os conceitos fundamentais da estética”; depois, em 1929/1930, num fragmento intitulado *Programm der Literarischer Kritik*, se ocupa com a possibilidade de introduzir uma estética “nova, transformada e dialética” (BENJAMIN, W., 1982, p. 161-7, tradução minha).

O tema da recepção estética em Walter Benjamin tem dois fundamentos: a

---

<sup>101</sup> Gagnebin, Jeanne- Marie. Atenção e Dispersão. Elementos para uma discussão sobre arte contemporânea entre Benjamin e Adorno. In: Duarte, R. (org.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2005. p.253-267, p. 253.

imagem dialética e a tecnologia. Ambos formam o campo em que se desenvolvem os esboços do que se poderia chamar uma teoria benjaminiana da recepção. “Nenhum autor no contexto do neo-marxismo trabalhou com mais concentração e mais sucesso numa teoria da recepção de formas estéticas do que Benjamin” (GARBER *apud* PRESSLER, 2006, p.27)<sup>102</sup>. A experiência estética, no caso de Benjamin, funda-se nessa ideia do *agora* que pede tanto atenção cognitiva quanto atenção sensorial, e confirma-se como experiência que é o fruir das coisas materiais do mundo num *momento*, isto é, numa circunstância situacional na qual se dá uma atitude que é sempre tentativa episódica.

Sobre a imagem dialética. Dentro dela, situa-se o tempo. Ela já se encontra na dialética de Hegel. A dialética hegeliana, porém, conhece o tempo apenas como o tempo propriamente histórico, senão psicológico, como tempo de pensamento. O diferencial de tempo, no qual apenas a imagem dialética é real, ainda lhe é desconhecido. Tentativa de demonstrá-lo na moda. O tempo real não entra na imagem dialética em tamanho natural – e muito menos psicologicamente – e sim sob sua forma ínfima – o momento temporal só pode ser totalmente detectado por intermédio da confrontação com um outro conceito. Este conceito é o “*agora da cognoscibilidade*” (*Jetzt der Erkennbarkeit*). (BENJAMIN, W., 2006, p.951).

Benjamin não pensa um conceito de estética no sentido das belas artes, nem mesmo no sentido geral de uma teoria das artes, mas pensa na *aesthesis* a partir da etimologia grega do termo, isto é, como doutrina da percepção. Considerando o ângulo da percepção em seu campo original, não da arte, mas da realidade corpórea, material e da natureza, Benjamin poderá pensar *as massas* como novo sujeito estético.

Começando pelo posicionamento desse público que habita a cidade grande, Benjamin tenta encontrar os conceitos que lhe permitam interpretar e compreender, no que concerne à apropriação do mundo pelos sentidos, situações que se apresentam como novas. O filósofo alemão discute um tipo de percepção que, flexível e distanciada, é decorrente das dimensões da intersubjetividade que se desenrola nas grandes cidades. Para Norbert Bolz (1992, p.97), a atualidade de Benjamin se dá radicalmente no campo da estética dos meios de comunicação de massa, graças ao modo como considerou tal aspecto intersubjetivo.

Benjamin não hesita diante desse objeto-cidade, seja na lida com a ambiguidade histórica desse verdadeiro *espaço-tempo de transição* que a metrópole oitocentista representa, seja quando toma como ponto de partida o cinema e o construtivismo russo dos anos 1920. Descreveu com acuidade o que vivia, e escreveu sobre a sua compreensão de que a

---

<sup>102</sup> Para o mesmo assunto: REESE *apud* PRESSLER, 1980, p.30. Ainda, para a posição de Benjamin sobre o público de rádio, cf. KONDER, 1999. No que tange à relação entre experiência e percepção, que, para além de Benjamin, mas certamente devedora de seu texto, demarca a agenda epistemológica atual, cf. GUMBRECHT; MARRINAN, 1995.

tecnologia, naquele momento, estava – de modo decisivo – reestruturando as funções da percepção humana. Passava a fazer parte de nossas experiências mais fundamentais o fato de nossa percepção ser perpassada por aparatos e aparelhos. Para Benjamin, esses dispositivos tecnológicos configuram de maneira apriorística a nossa percepção do mundo – em conclusão, a tecnologia representa algo como um novo *a priori* histórico da percepção do mundo.

O público que faz a experiência mediada pela tecnologia está na cidade grande, donde a modalidade perceptiva discutida por Benjamin ser profundamente urbana e envolver um jogo entre distância e proximidade. O público – “as massas” – da metrópole tem enorme capacidade de recuperar suas experiências sensóreas, e essa capacidade se assenta numa percepção demarcada por um duplo ordenamento: seu aspecto tátil e o olhar distraído que a caracteriza, dado que é fundada no hábito. Assim sendo, envolve uma sutil, mas complexa oscilação entre a empatia e o tédio, e refere-se, obrigatoriamente, à corporalidade e ao sensualismo entretecidos na vida urbana<sup>103</sup>.

As massas são a matriz da qual emerge, no momento atual, toda uma atitude nova em relação às obras de arte. Quantidade converteu-se em qualidade: o número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação. (BENJAMIN, W., 2003b, p.267)

Benjamin creditava à atitude nova um modo de recepção mais analítico e mais distanciado, uma percepção coletiva de que seriam capazes as classes trabalhadoras urbanas, por ele investidas da esperança de que dessa percepção emergisse uma consciência política. Ao mesmo tempo, esse filósofo pensava poder caminhar, a partir desse “novo modo de participação”, para um novo conceito de arte, cujo sujeito pleno pudesse ser as massas.

No capítulo dois, discuti as categorias da experiência estética; aqui, passo ao exame do conteúdo de recepção da mesma. Depois de haver analisado nos itens anteriores determinados objeto (arquitetura urbana) e condição (as circunstâncias situacionais do cotidiano) da experiência da arquitetura, neste capítulo tratarei do âmbito do sujeito que experimenta esteticamente, o qual se constitui tanto na ação que caracteriza a recepção, quanto nos efeitos nele causados por tal experiência. Embora a maior parte da fundamentação deste item seja proveniente de elementos do texto benjaminiano sobre *A obra de arte à época de sua reprodutibilidade técnica*, alguns argumentos somam conceitos do autor presentes em

---

<sup>103</sup> “In wide angle, Benjamin’s aesthetics is a theory of perception. In midrange, a theory of the collective perception. In close-up, a theory of collective perception organized by technical process and media.” (BOLZ *apud* GUMBRECHT; MARRINAN, 1995).

outros textos, conforme se verá na análise do estatuto da imagem na sua teoria estética.

Em sua abordagem da literatura, Benjamin apresenta um aspecto de certo modo central e pioneiro, no qual confere importância ao público<sup>104</sup>. Em seu texto, sobretudo no Trabalho das Passagens, a *categoria* público é objeto central de reflexão (p.ex., nas notas do *caderno J*, intitulado Baudelaire).

O certo é que se trata, sobretudo, de um embate com as obras. O círculo inteiro das suas vidas e dos efeitos [*Lebens- und Wirkungskreis*] possui os mesmos direitos, ou até preponderância diante da história de seu surgimento; portanto, o destino, a recepção [*Aufnahme*] delas por seus contemporâneos, as suas traduções e fama. (BENJAMIN, W., 2003<sup>a</sup>, p.464, tradução minha)<sup>105</sup>.

Para Benjamin, abordar um público e o efeito que a obra tem sobre ele demanda compreender a mudança operada na capacidade desse público para experienciar o mundo. A atitude nova em relação àquilo que, no mundo, é para ele, público, um episódio marcante, que se destaca e que captura sua atenção sensorial. Daí a sua perseverança em revelar a *historicidade da percepção* dos homens.

No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção (*Wahrnehmung*) das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (BENJAMIN, W., 1987, p.169)

A afirmativa de Benjamin sobre a transformação da percepção tem enorme ressonância: não mudaram apenas os aspectos materiais da vida humana ao longo do tempo; antes, é a percepção humana que se reorganiza continuamente. Tal reorganização interna configuraria os diversos modos históricos segundo os quais as pessoas lidam com objetos do mundo externo, sendo, a um só tempo, condição e resultado desses<sup>106</sup>. Essa historicidade, no século XIX, aponta para a tecnologia. Benjamin escreve no contexto de absorção das mudanças tecnológicas nos âmbitos cultural e social, e pode avaliar os efeitos da tecnologia à sua própria época. Susan Buck-Morss (1992, p.22, tradução minha) assinala que o

<sup>104</sup> Cf. SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 179: “mesmo o conceito central de Jausse de ‘horizonte de expectativa’ do leitor e da obra (Erwartungshorizont) já está presente na teoria de Benjamin, na medida em que ele também percebe a obra literária dentro de um sistema maior e de uma estrutura codificada e [...] vê o público não como uma entidade hipostasiada, mas como historicamente determinado”.

<sup>105</sup> Walter Benjamin, ensaio de 1931 sobre a história e a ciência da literatura, na conclusão.

<sup>106</sup> “Just as the entire mode of existence of human collective changes over long historical periods, so too does their mode of perception. The way in which human perception is organized – the medium in which it occurs – is conditioned not only by nature but by history. Reception in distraction – the sort of reception which is increasingly noticeable in all areas of art is a symptom of profound changes in apperception.” (BENJAMIN, W., 2003a, p.460).

desenvolvimento da tecnologia tivera uma dupla função: por um lado, expandir os sentidos humanos, aguçando a percepção, e “forçar o universo a se abrir para o aparelho sensorial humano”. Por outro lado, prossegue a mesma autora (1992, p.22, tradução minha), graças a essa extensão que “deixa os sentidos abertos e expostos”, a tecnologia cria um rebatimento sobre os mesmos como proteção, na forma da ilusão, de modo a criar “uma insulação defensiva”. O desenvolvimento da máquina como ferramenta tem seu correlato no desenvolvimento da máquina como armadilha (BUCK-MORSS, 1992).

Benjamin percebe que o sistema perceptivo (sinestésico) não funciona uniformemente ao longo da história, reconhecendo que os sentidos humanos estão sujeitos a um complexo treinamento solicitado pela tecnologia, a qual é, em seu modo de entender, não instrumental, e sim fator de alteração e afecção do imaginário social. Considere-se o cinema, a exemplo dessa afecção. Na compreensão de Benjamin, o tipo de reações que o filme mudo desperta tem um potencial revolucionário – e ele está, evidentemente, considerando o cinema soviético dos anos 1920. O filme revela a capacidade da tecnologia em produzir respostas viscerais, pois, de modo complexo e altamente artificial, pelo procedimento de edição e montagem, o cinema cria uma ilusão da realidade, causando uma apreensão tátil, em que todos os sentidos do receptor estão conectados. A forma da recepção tátil expunha o fundamento da estética – dinâmica e dialética – decorrente das novas tecnologias.

A arquitetura cresce em importância no argumento de Benjamin, na medida em que ele insiste na apreensão tátil – atribuída à forma de recepção das obras de arquitetura – como “atitude que continua a conectar os sentidos humanos” (BENJAMIN, W., 2003a, p. 460, tradução minha). Para o autor, é a dominante tátil que rege a reestruturação do sistema perceptivo, e “é na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária” (BENJAMIN, W., 1987, p.194). Quem vive numa cidade grande acaba adaptando seu sistema perceptivo aos ritmos do espaço-tempo urbano (corpos, ruídos, odores, movimento), e essa plasticidade da recepção está enraizada na tactibilidade distraída, está incrustada no hábito. Ora, só quem se distrai frequentemente adquire e desenvolve um hábito: “Alguém que é distraído forma hábitos – de fato, esse é quem forma”, dirá Benjamin (2003a, p.460, tradução minha).

Se considerarmos enquanto fator crucial na história das cidades capitais do século XIX o crescimento exponencial de produção, distribuição e consumo de aparatos tecnológicos – que vão do fornecimento de energia à tecnologia de entretenimento –, a compreensão da dinâmica urbana oitocentista permite inferir que cidades crescem e consolidam-se especialmente em decorrência da oferta de tecnologias. Mas, se a tecnologia permite uma

nova experiência, esse construto denominado cidade está, ao mesmo tempo, limitado pela relação entre a tecnologia e a mercadoria; assim, a experiência que a tecnologia descortina, restringe-se a seguir, reduzida pelos determinismos da mercadoria. As passagens parisienses são o modelo dessa relação, na medida em que traduzem espacialmente a emergência dos lugares de consumo na cidade-capital, e a pergunta de Benjamin, ao analisá-las, é pelo impacto dessa nova configuração de mundo sobre os sentidos humanos: como, diante da industrialização, as pessoas sustentam a capacidade de fazer uma experiência estética genuína? Em outras palavras, como a estrutura perceptiva humana acolhe a complexidade e a heterogeneidade da cidade?

É possível que, para Benjamin, a resposta estivesse contida na elucidação dos conceitos de proximidade e distância, em face dessa transformação na estrutura da percepção. O habitante urbano deseja estar a todo tempo próximo às coisas, sem estar de fato ligado a elas. Esse posicionamento ambíguo, que é distância, mas também vontade de aproximação, Benjamin credits ao que chama *declínio da aura*. “Se pudermos entender, como decadência da aura, as alterações no medium da percepção de que somos contemporâneos, também é possível mostrar as condições sociais dessa decadência” (BENJAMIN, W., 1989a, p.80).

A aura, conceito central no pensamento benjaminiano, é um modo de percepção experimentado em relação aos objetos naturais, que se refere a distinguir uma particular *manifestação da natureza* em cada objeto. Para Benjamin, a aparição da aura depende das condições sociais da percepção, pois é sempre contingente em relação à mudança histórica<sup>107</sup>. Define uma categoria estética que surge integrada à teoria geral da experiência que descreve a vida humana coletiva. Experimentar a aura traduz uma capacidade de captar o *semelhante* no mundo, pois a experiência aurática é antes de tudo uma forma de comunicação:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. (BENJAMIN, W., 1989a, p.101)

Perceber a aura, segundo afirma Benjamin, é ação desenrolada no interior da

---

<sup>107</sup> É bastante conhecido o duplo posicionamento do filósofo a respeito da noção de aura, o que só faz reforçar sua importância no conjunto do pensamento benjaminiano. No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin a contrapõe à ideia da reprodutibilidade técnica, recusando-a. Entretanto, nos textos sobre o surrealismo, sobre a fotografia e sobre a faculdade mimética, bem como nos escritos sobre Leskov, Kafka e Baudelaire, Benjamin a reconsidera, buscando redimir o modo aurático da experiência para uma prática materialista da história. Cf. HANSEN, M., 1987, p. 187.

relação que se constrói entre sujeito e objeto – é uma *forma do olhar* que produz a aura, quando for capaz de perceber semelhanças e correspondências. “Ao investir o objeto da capacidade de retribuição do olhar, ele se transforma num interlocutor” (HABERMAS, 1980, p.121). Perceber a aura instala uma envolvimento, um espaço invisível através do qual o objeto possa devolver o olhar.

Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto tão de perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução. (BENJAMIN, W., 1989<sup>a</sup>, p.101)

O que se passa com cada absorto indivíduo misturado à massa é que cada homem comum que a constitui não pode suportar a distância, pois deseja trazer as coisas para perto de si, e – entretanto – fica sempre a um passo de retirar o objeto de seu invólucro. Logo, trata-se de *desinvestir o objeto de sua aura*, o que, para Benjamin, representa uma mudança antropológica no domínio da percepção cognitiva apontada na condição urbana e referida ao sujeito desta. O habitante urbano vive num entorno muitas vezes opaco à sua compreensão, mas tanto assiste às coisas se degenerando nele, quanto, por vezes, esse mesmo apagamento do cotidiano é libertador ao ponto de inaugurar uma experiência diversa.

O calor vai abandonando as coisas. Os objetos de uso cotidiano repelem as pessoas, de forma lenta, mas insistente. Isso quer dizer que elas têm de despender dia a dia um enorme esforço para superarem as resistências secretas – e não apenas as evidentes – que esses objetos lhe oferecem. Os indivíduos têm de compensar a sua frieza com o seu próprio calor para não ficarem hirtos ao seu contato, e têm de agarrar com extremo cuidado os seus espinhos para não se esvaírem em sangue. Não esperam qualquer ajuda do próximo. Cobradores, funcionários, operários e vendedores – todos eles se sentem representantes de uma matéria recalcitrante cuja perigosidade se esforçam por revelar através da própria rudeza. E a própria terra se entregou à degeneração das coisas, pela qual, seguindo o exemplo da decadência humana, a castigam. Também ela, como as coisas, consome as pessoas. (BENJAMIN, W., 2004, p.22).

Três são os sujeitos urbanos presentes no argumento de Benjamin: o indivíduo e as massas, descritos nas figuras do *flâneur* e da multidão, e uma terceira modulação expressa pelo burguês que habita a esfera doméstica, a “chave para o *intérieur* do século XIX” (BENJAMIN, W., 1982, p.34, tradução minha). Benjamin os circunscreve a partir da definição da natureza de sua relação com a cidade; e, a meu ver, coloca o fundamento da relação de cada um desses sujeitos com o objeto-cidade na experiência aurática, configurada nas atitudes complementares de *distância* e *proximidade*. Discutindo as atitudes do indivíduo ou das massas, Benjamin frequentemente contrapesa os aspectos positivo e negativo da



experiência, tanto ao falar dos tipos burgueses – o *flâneur* e o homem-estorjo (cuja casa reveste-se de veludo, em incontáveis camadas de ornamentos) –, quanto de um sujeito coletivo anônimo; mas o faz sempre a partir de um *molde topográfico* que é o tecido da cidade grande, e que, nas palavras de Willi Bolle (1994, p.332), lhe permite encontrar “afinidades entre as estruturas da cidade e o indivíduo que nela vive”.

O desdobramento da questão concernente ao sujeito que experimenta a arquitetura se apresenta nos cadernos que compõem o *Trabalho das Passagens* (M e J). Encontram-se, da mesma forma, nos textos dali extraídos as *exposés* de 1935 (Paris, a capital do século XIX), 1938 (Paris do segundo Império) e 1939 (Paris, capital do século XIX / Sobre alguns motivos em Baudelaire). Entre os textos de 1935 e 1939, dá-se uma significativa mudança no tratamento do tema. Enquanto em *Paris, a capital do século XIX*, Benjamin apresenta o *pathos* da arquitetura oitocentista (passagens, panoramas, exposições universais, os interiores, a reforma haussmanniana, a construção de barricadas) em pequenos capítulos, gravando a imagem dialética do trajeto estético, político e social do século, no extrato seguinte, de 1938, o centro se desloca para a investigação dos “traços precisos da fisionomia do habitante da cidade”, o *flâneur*. Afinal, nos textos de 1939 a arquitetura urbana desaparece para dar lugar ao seu efeito, quando Benjamin conceitua o choque.

Uma análise cuidadosa desses textos permite afirmar que há ali um delineamento nítido de uma experiência arquitetônica, que posso colocar nos termos seguintes. Na frequência das passagens e nos panoramas – fantasmagorias –, tal como descritos na *exposé* de 1935, o regime ainda é o da contemplação, pois as passagens são “monumentos de algo que não é mais” (BENJAMIN, W., 2006, p.909). Pavilhões de Exposição e casas expressam as contradições burguesas do XIX decorrentes da fascinação com o consumo, que resulta tanto numa fruição distraída quanto empática. Naquele momento davam-se transformações no *modo de olhar* inseparáveis de um amplo processo de redefinição da subjetividade que concerne não às experiências visuais, mas aos processos de modernização e racionalização da sociedade como um todo. A compreensão do que está em jogo na reforma haussmanniana para o “embelezamento estratégico” de Paris desloca o conteúdo do texto benjaminiano para as ruas, isto é, para quem as frequenta e de que modo, e, então, o proletário e o *flâneur* se transfiguram em suas ações cotidianas, a distração e o choque.

Antes de me debruçar sobre o desempenho das *atitudes estéticas* da distração do e choque, que resultam de um conjunto de variáveis reguladas pela moderna existência urbana, é necessário dar precisão ao desenho dessas figuras nas quais Benjamin representa seus sujeitos urbanos. Não se trata, a meu ver, na filosofia benjaminiana, da subjetividade

considerada segundo os termos da teoria do conhecimento moderna e das filosofias da consciência. Quando se compreende o objeto na esfera da autoconsciência – quando o sujeito é o polo predominante da relação que se estabelece com o objeto –, pretende-se conhecê-lo somente se lhe for subtraída, em realidade, toda a legitimação de sua autonomia, e o objeto acaba por resumir-se ao discurso *do* sujeito. Ao falar do *flâneur*, da multidão e do burguês, Benjamin, pelo contrário, trata de pensar um espaço instalado entre o sujeito e o mundo, espaço que se configura como pletora de *atitudes* que são, a rigor, respostas do sujeito, sempre em termos de *proximidade e distância*, ao objeto que ele encontra no mundo.

Levando a proximidade ao limite, o *flâneur* é alguém que se lança no espaço público, nele se imergindo, ao ponto de embriagar-se dele. Contudo, essa embriaguez esconde um paradoxo, pois, ao mesmo tempo que o *flâneur* se põe à vontade no espaço público de modo a envolver todos os seus sentidos, ele guarda uma sutil distância desse tecido em que a cidade se constitui. Ele se põe à vontade, mas, olhando tudo à distância, faz com que o seu eu superponha-se à cidade. O paradoxo, então, é o da conjunção entre a embriaguez sinestésica e a alienação. Benjamin diz que a ebriedade do *flâneur* é a da mercadoria. A embriaguez que lhe confunde todos os sentidos tem por essência a alma da mercadoria, daí sua alienação, que o faz tomar de empréstimo “uma atitude aristocrática” (BENJAMIN, W., 1989, p.52). Com tal atitude, considera Benjamin, o *flâneur* representa uma abreviatura da atitude política das classes médias sob o segundo império (BENJAMIN, W., 2006, p.465).

O olhar do *flâneur* é o do homem desenraizado, que tudo percebe simultaneamente, mas cujo olhar esconde, por trás de um véu, a desolação do homem da cidade, que não se sente em casa em lugar algum. Ele atravessa a cidade como se estivesse ausente, perdido em suas próprias preocupações e pensamentos, e essa é, aos olhos de Benjamin, a condição necessária para penetrar a grande cidade e representar sua forma. Nesse sentido, a figura do *flâneur* prenuncia a do detetive.

Convinha-lhe perfeitamente ver sua indolência apresentada como aparência, por detrás da qual se esconde de fato a firme atenção de um observador seguindo implacavelmente o criminoso que de nada suspeita. (BENJAMIN, W., 2006, p.485)

O *flâneur* lê a cidade com seu corpo, é um colecionador tátil (BENJAMIN, W., 2006, p.241). Com seu caminhar, feito de ritmos particulares, decompõe a cidade, percebendo a transitoriedade que a define. Por meio de vivências simultâneas toma consciência da fugacidade das situações em que a grande cidade está sempre inscrita. São os polos dialéticos da cidade que o *flâneur* experimenta de forma cindida: às vezes fechada em torno dele, como

um cômodo de casa, noutras vezes uma paisagem que se abre à sua frente (BENJAMIN, W., 2006, p.462). Como paisagem, é uma mistura de obras urbanas e ruínas, o lugar das transformações que não cessam. Dessa convergência de futuro e passado, dá-se para ele um modo peculiar de viver o presente uma nova forma de apreender o tempo – por conseguinte, de compreender a temporalidade –, que é inseparável da produção capitalista. Conforme nota Gagnebin (1997), diante “do novo sempre próximo de obsolescer, de ser substituído”, do que está “prestes a se tornar sucata” (p.151), o *flâneur* percebe “o vigor do presente e sua morte próxima” (p.194).

O burguês e o *flâneur* são uma só pessoa. Uma dialética do habitar é que os separa em duas figuras, separação da qual se vale Benjamin para compreender os vestígios da vida privada deixados na cidade grande. As casas burguesas do século XIX definem a contrapartida doméstica da *flânerie*. Ali tudo se passa novamente em termos de estar próximo e distante. Distante da cidade, o habitante se resguarda da mudança iminente, apegado a seus inúmeros objetos, buscando uma compensação pelo desaparecimento do entorno que lhe era familiar.

O burguês, que no escritório dá conta da realidade, deseja ser sustentado em suas ilusões pela sua moradia, o *intérieur*. Essa necessidade é tanto mais urgente quanto menos ele cogita estender suas reflexões como homem de negócios para uma dimensão social. Na criação do seu espaço particular, ele recalca as duas. Assim nascem as fantasmagorias do *intérieur*, que representa para o burguês o universo. Ali, ele reúne o longínquo e o passado. O seu salão é para ele um camarote no teatro do mundo. (BENJAMIN, W., 1972-1989, V, p.52).

Benjamin se dá conta da dificuldade de analisar essas habitações (BENJAMIN, W., 2006, p.255), pois, por um lado a esfera doméstica é suporte de ilusões construídas ao redor das noções regressivas de conforto e posse, segurança que o indivíduo das classes médias busca

[...] entre suas quatro paredes [...]. Sem descanso, tira o molde de uma multidão de objetos; procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e porta-ovos, para talheres e guarda-chuvas. Dá preferência a coberturas de veludo e de pelúcia, que guardam a impressão de todo contato. [...] A moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estajo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta. (BENJAMIN, W., 1989, p.44).

De outro lado, Benjamin entende que o habitar em sua forma mais extrema deve ser compreendido como modo de existir do século XIX. Assim, o filósofo se ocupa da reflexão sobre o isolamento que resulta das moradias, espaços em que o indivíduo vive como

se estivesse “enredado numa teia de aranha espessa”, urdida por eles mesmos, “na qual os acontecimentos do mundo ficam suspensos, esparsos, como corpos de insetos ressecados” (BENJAMIN, W., 2006, p.252). O resultado dessa alienação em relação ao mundo urbano é a crença do sujeito burguês oitocentista de que seus objetos domésticos o definem. Não é a da proximidade que atenta para o objeto, mas a de uma fixação fetichista ditada pela propriedade; por isso as casas se tornam armaduras, “a toca” que não se deseja abandonar.

Quanto à multidão, se a burguesia a teme, o *flâneur* com ela se confronta nas ruas; e esse encontro sintetiza a experiência exaustivamente retratada na literatura oitocentista (Victor Hugo, Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Friedrich Engels e Charles Baudelaire), fosse a metrópole moderna seu tema explícito ou não. Em meio às massas, o *flâneur* se percebe abandonado (BENJAMIN, W., 2006, p.415), mas apenas nebulosamente se torna consciente do coletivo de pessoas que o envolve. Baudelaire (1849, tradução minha) narrou a exposição e a reação do indivíduo aos estranhos com os quais cruza em meio a seus trajetos diários pela cidade.

Seja qual for o partido a que se pertence [...] é impossível não ficar comovido com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, inspira partículas de algodão. [...] Essa multidão se consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a terra lhe deve. Ela sente correr em suas veias um sangue púrpura e lança um olhar demorado e cheio de tristeza sobre a luz do sol e a sombra dos grandes parques.

A multidão apaga todos os traços do indivíduo, e, contudo, essa promiscuidade lhes dá um lugar para viverem no anonimato. De qualquer modo, no que tange à práxis política, também para a consciência de si mesma a multidão está adormecida, o que a faz comportar-se ainda de modo semelhante ao do *flâneur* em muitos aspectos. Benjamin se perguntava, à medida que se dispunha a pensar não o sujeito como indivíduo, mas uma nova forma de subjetividade que se deixa representar na figura da multidão: “pode um juízo revolucionário ser confiável se representa a massa oprimida pela multidão?” (BENJAMIN, W., 1989a, p.58). O indivíduo sabe de si como parte de uma população, mas as massas expõem a ambiguidade inerente à modernidade; a coletividade, que no *Trabalho das passagens* ocupa o centro da história benjaminiana, como novo sujeito do espaço se compõe tanto de revolucionários quanto de consumidores enfeitiçados pelas mercadorias. Nos romances de Vitor Hugo, a multidão é um ser híbrido, a “representação de forças disformes que ocultam aquilo que perfaz sua real monstruosidade, ou seja, a massificação dos indivíduos por meio do acaso de seus interesses privados” (BENJAMIN, W., 1989a, p.58). Em Charles Baudelaire, a experiência da multidão move o poeta: há uma íntima relação entre a imagem

do choque e o contato com as massas urbanas (“essa mescla adúltera de tudo”), a que Benjamin chama “multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas” (BENJAMIN, W., 1989a, p.59).

A cidade, populosa, apresenta-se como circunstância, como situação, a partir da configuração da multidão de seus indivíduos, a partir do “trotar e do escorrer sem fim de todo um povo invisível de cegos, eternamente presos ao objeto imediato de sua vida” (BENJAMIN, W., 1989a, p.59). As massas fazem da rua sua morada, mas ainda não se dão conta do potencial revolucionário da própria participação no cenário urbano político. É por isso que, nas palavras de Benjamin (2006, p.468), é possível afirmar que “O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes”.

O sujeito coletivo em Walter Benjamin é sua matriz utópica, tributária da experiência aurática a ser recuperada. O filósofo deposita nas massas suas esperanças de uma nova vida em comunidade, em que a causalidade ordenadora de relações pudesse ser substituída por correspondências encontradas e colhidas no cotidiano. Benjamin fala e espera por novos sujeitos, capazes de resistência e liberdade, como precisamente coloca Jeanne-Marie Gagnebin (2005). Para ele, a comunicação recíproca entre esses sujeitos coletivos articularia a experiência da modernidade em sua inteireza, extraindo, da mistura singular de tendências individualistas e coletivistas que se dava nos anos de mil e oitocentos, uma práxis renovada.

#### **4.2 Sensibilidade desperta, mas ainda sem articular? O cotidiano, por Benjamin.**

Mas o que há no cotidiano oitocentista que tenha sido visto por Benjamin?

Os projetos arquitetônicos mais específicos do século XIX – estações ferroviárias, pavilhões de exposição, lojas de departamentos (segundo Giedion) – têm todos por objeto um interesse coletivo. O *flâneur* sente-se atraído por essas construções “desacreditadas e cotidianas”, como diz Giedion. Nelas já está prevista a aparição de grandes massas no palco da história. (BENJAMIN, W., 2006, p.498).

Pelo que, exatamente, o *flâneur* se vê cativado quando habita os lugares públicos de sua existência diária? Para o filósofo, trata-se da promessa de vida coletiva que ali está

embutida, mas subsiste obscura para o cidadão de Paris, Londres ou outras cidades capitais. O século XIX criara formas completamente novas de existência social expressas nos espaços urbanos e nos edifícios de uma arquitetura construída com ferro e vidro; os espaços públicos e os prédios caracterizavam um tipo de lugar que fora erguido para o exercício da vida cotidiana na metrópole – as construções cinzentas a que se refere Benjamin: os mercados, as pontes, as instalações de gás e as estações de trem.

No entanto, aquela época não fora capaz de articular um nível novo de consciência social, mantendo, na vida diária, os indivíduos isolados e aprisionados em identidades e conformidades (o Eu, a Nação, a Arte [BENJAMIN, W., 2006, p.434]) que não os deixavam experimentar cotidianamente a solidariedade social. Assim é “o século XIX, um espaço de tempo, um sonho de tempo, no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho cada vez mais profundo”; a arquitetura é promessa e sonho coletivo; somente em formas que a ela se assemelhassem, atuando subterraneamente e criando elementos para uma configuração coletiva, “nos mais desprezados domínios cotidianos” é que a raiz profunda do século poderia ser conhecida. Para Benjamin (2006, p.436), a forma da arquitetura oitocentista é consequência das visões oníricas de toda uma época. Se o cotidiano era o solo do qual cresciam as formas em que se manifestam os sonhos coletivos, e se era por tais formas que devia principiar a crítica do século XIX, então é a partir do cotidiano que Benjamin irá fazê-la. Sua compreensão filosófica do cotidiano está implicada na descrição das atitudes dos sujeitos provocada pelo entorno urbano.

Ao afirmar que *a arquitetura situa-se na escuridão dos momentos vividos* (BENJAMIN, W., 2006, p.438), Benjamin entende que o efeito da técnica empregada nas construções arquitetônicas não penetrou a percepção cotidiana dos habitantes e sua sensibilidade permanece mergulhada “no sonho cada vez mais profundo” (BENJAMIN, W., 2006, p.434). O que se dá como forma à experiência estética do *flâneur* ou das massas, envolvendo-os, *como em uma vertigem*, ainda não pode ser por eles decifrado, não podendo, por conseguinte, redundar em práxis.

Se esse é o argumento que perfaz o *Trabalho das Passagens*, ao escrever sobre *Dada* e Surrealismo Benjamin concebe o cotidiano num segundo estágio, por assim dizer, na transformação da percepção.

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o

impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN, W., 1989a, p.33)

Walter Benjamin localiza a transformação que desperta a sensibilidade no princípio *dada* de criar a obra, dando um novo sentido estético a materiais pré-existentes, e no conceito surrealista do *maravilhoso no cotidiano*. Tal transformação, muito embora detectada nessas vanguardas e decisivamente operada tanto na produção quanto na recepção de suas obras, ainda não é suficiente, pois não dão conta de levar a cabo a síntese articuladora do cotidiano.

O ponto de partida que interessa a Benjamin é a forma da percepção que é colocada em jogo na arte *dada* e surrealista: materiais impuros empregados na composição, com a intenção de tornar imprópria à experiência estética a imersão contemplativa, uma vez que sua recepção exige não se evadir do cotidiano para mergulhar na obra; pelo contrário, é da matéria bruta da vida diária que se tece a trama de suas obras.

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. [...] Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha de satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela supressão, o espectador. (BENJAMIN, W., 1989a, p.191).

Os dadaístas, que não foram exatamente inventores de formas, procediam recolhendo materiais existentes, desmontando-os, para dali fazer emergir um novo construto, que, por sua vez, estava sempre sujeito a novos processos de desmanche. No dia em que o Cabaret Voltaire foi aberto em Zurich, em 5/12 de 1916, Dada deu início à antiarte, professada em performances que se faziam acompanhar de uma poesia absurda, beirando o grotesco (FIG.11). Na sua versão berlinense, lançou-se um hiper-realismo ácido, em textos muito, muito vigorosos.

[...] Este classicismo é uma farda, a métrica capacidade de vestir coisas que não tocam no viver. [...] Queremos rir, rir e fazer o que nossos instintos mandarem. [...] não cindiremos argutamente conceitos ou nos curvaremos diante do puro conhecer – nós vemos aqui somente meios de representarmos nosso jogo do conscientizar-se, do tomar consciência do mundo, impulsionados por nosso instinto, [...] queremos ser amigos daquilo que seja o açoite do homem tranquilizado: vivemos para o inseguro, não queremos o valor e o sentido que acariciam o burguês – queremos não-valor e não sentido. [...] O dadaísta [...] ele é pelo viver por si próprio. (HAUSMANN *apud* BAITELLO JR., 1993, p.64-5)

Para Peter Bürger (1993), a vanguarda nega a categoria da produção individual e

faz o mesmo com a recepção individual<sup>108</sup>. “As reações do público irritado perante a provocação de um ato dada, que vão desde os apupos até a violência física, são decididamente de natureza coletiva. O produtor e o receptor ficam claramente separados, *por mais que o público possa sempre tornar-se ativo*” (BÜRGER, 1993, p.96, grifos meus).

Contudo, a meu ver, quando Benjamin (1989a, p.190) anota que a obra *dada* se encontra no centro de um escândalo, ele enxerga nessa negatividade – a causação de repulsa – justamente um vetor para a natureza coletiva da recepção, razão pela qual o autor dedica seu interesse ao Dada. Benjamin se detém no que esse movimento realiza em termos de eliminar a distância entre a obra de arte e a vida, reinsertindo-a no cotidiano, graças ao modo como utiliza os materiais da obra e de onde os retira. O fato de que a verdadeira obra não seja mais um objeto, mas sim a ação de produzir o objeto, dando novo sentido estético a um material já existente, confere ao cotidiano uma nova valoração. Simultaneamente, demanda que o espectador se demore em compreender seu entorno de outro modo, joga uma luz diversa sobre os pontos diários para onde converge seu olhar. Diz Benjamin (1989a, p.190) que

o dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, [...] golpeiam intermitentemente o espectador. [...] A associação de ideias do espectador é interrompida.

O objeto, que “pode ser um livro, um poema, uma *assemblage*, uma *soirée*, um espetáculo teatral ou um concerto, uma exposição, um evento ou um registro de uma ação no meio da rua”, não importa como obra em si; é relevante que tenha concorrido para esse objeto, sobretudo, uma ação de fazer-desfazer (BAITELLO JR., 1993, p.91). O importante aí é poder desfazer, fazer de novo e (deixar-se) desfazer.

Em boa medida, se fazer a obra depende de uma *interpretação selvagem* das possibilidades poéticas do cotidiano, e se tal procedimento corresponde à lógica da intenção vanguardista da superação da arte enquanto ordem separada da vida, então Dada efetua a superação da oposição entre produtores e receptores, e descortina uma possibilidade de que a existência cotidiana não seja mais ordenada conforme a racionalidade dos fins, tal como se configurava para a burguesia, desta última. Se assim é, por que razão Benjamin considera que o Dada não articula de modo suficiente a sensibilidade envolvida na experiência estética?

Primavera de 1924: ano de fundação oficial do surrealismo, movimento que foi,

---

<sup>108</sup> “[...] os movimentos históricos de vanguarda são o lugar lógico a partir do qual uma crítica da instituição arte/literatura pode ser desenvolvida”. (BÜRGER, 1993, p.23, nota 3).



por assim dizer, um substituto de Dada originado de sua vertente parisiense. A diferença radical entre os dois movimentos residia na formulação de teorias e princípios do primeiro, em oposição ao anarquismo *dada*. O surrealismo não faz oposição às convenções, simplesmente as despreza. Sua ironia é mais trágica que a beligerância dadaísta:

Anuncio ao mundo esse acontecimento de primeira grandeza: um novo vício acaba de nascer, uma vertigem a mais é dada ao homem: o Surrealismo, filho do frenesi e da sombra. Entrem, entrem, é aqui que começam os reinos do instantâneo. (ARAGON, 1996, p.92)

A dissidência é instalada por André Breton, que naquele ano escreveria o *Manifesto Surrealista*, em que a experiência onírica é assumida como único fundamento da arte. “O surrealismo não é um novo meio de expressão ou um meio fácil, nem mesmo uma metafísica da poesia. É um meio de liberação total da mente, de tudo o que se pareça com ela” (ARAGON *apud* BRETON, 2001, p.25).

Recuperando o ato de criação espontânea desempenhado pelo artista, o surrealismo aboliu o veto que o dada havia aplicado à arte, mas, a rigor, seu principal foco convergia para a filosofia e a política. A literatura foi certamente sua face mais visível, porém, quanto às artes plásticas, destas pode-se dizer que, num certo sentido, tenham as mesmas ocupado a periferia do movimento.

Na composição de textos e imagens os surrealistas colocavam o mundo real entre parênteses para explorar o imaginário como a fonte originária da energia humana, sendo essa *suspensão* o que se configura como obra. A imagem surrealista se deixa compreender no instante em que, colocado o imaginário em fortíssimo contraste com a realidade, ele a toca e a excede. Esse encontro, por breve e violento, instala a atmosfera de irrealidade e intensifica o momento em que a imagem se deixa experimentar.

Há mais materialismo grosseiro do que sê crê no tolo racionalismo humano. [...] Essa mania de controle, que faz com que o homem prefira a imaginação da razão do que a imaginação dos sentidos. E entretanto é sempre a imaginação, somente, que age. [...] Não quero mais me abster dos erros de meus dedos, dos erros dos meus olhos. Sei agora que eles não são armadilhas grosseiras, mas sim curiosos caminhos em direção a um objetivo que nada, além deles, pode me revelar. (ARAGON, 1996, 41-2)

Essa intensidade contida na imagem, conforme aponta Eliane Moraes (2003, p.68), reúne “numa só figura o resultado da percepção imediata do olhar e as reinvenções da imaginação”, ao mesmo tempo que deve provocar a mobilidade do espectador, fazendo-o abandonar uma relação meramente contemplativa com o mundo para, a seguir, novamente se

juntar a este num engajamento ativo, em misteriosa comunicação com as coisas.

“Há nesse lugar uma atração que não se define, que se experimenta” escreve Aragon (1996, p.132) sobre a Passagem da Ópera. Sobre o Parque Buttes-Chaumont, dizia Aragon (1996, p.132) que ali “experimentava a enorme força de certos lugares, de diversos espetáculos em relação a mim, sem descobrir o princípio de tal encantamento. Havia objetos usuais que, sem dúvida alguma, participavam para mim do mistério, mergulhavam-me no mistério”. Sobre essa experiência, Aragon (1996) afirma a indeterminação e a singularidade sob as quais cada sujeito concreto apreende a matéria sensível. O mistério desfaz a ilusão de universalidade, nenhum acabamento tampouco: as coisas dão-se ao indivíduo na duração de sua vida, e, neste “devir e tornar-se”, o tempo inscreve inequívocas metamorfoses.

Há, portanto, não apenas imagens compostas segundo princípios estritos de criação, mas principalmente uma experiência que se possa denominar surrealista, e que pode ser desempenhada não pelo artista exclusivamente, mas por um sujeito, ao qual não se pode mais simplesmente alcunhar de espectador. O cotidiano experimentado por um homem comum na duração de sua vida pode ser resgatado dos hábitos convencionais por meio de um aprendizado do inconsciente que o fará descobrir, nos seus trajetos pela cidade, a matéria de encontros inesperados, justaposições sugestivas e superposições surpreendentes.

Em duas obras seminais, *O camponês de Paris*, de 1926 e *Nadja*, de 1928, o cotidiano emerge no surrealismo enquanto condição de sua experiência. Ali se dá o que Eliane de Moraes (2003, p.41) chamou *a imagem mais forte*, isto é, aquela que apresenta o mais elevado grau de arbitrariedade, e que “demora mais tempo para se traduzir em linguagem prática”. A compreensão só seria dada a quem visitasse a noite secreta das coisas, quando se revelaria o *jogo das contradições*; mas essa revelação não se efetua no olhar distanciado. O surrealismo duvida dos significados usuais dos objetos, significados estes que são expostos na rotina diária; por causa dessa dúvida, “corta, retalha e examina por dentro matérias de toda espécie” (MORAES, 2003, p.49). Dessa forma, o visível tornava-se apenas *uma* das possibilidades do objeto. Quando o surrealismo constrói formas fraturadas, justaposições inesperadas, registra fluxos de consciência em atmosferas de intensa ambiguidade, convida todo o corpo a jogar, a *viver* uma experiência.

O corpo, solicitado a perceber o insólito e a não se acomodar, atravessa a experiência e recolhe dela o que Aragon (1996, p.132) denominou *sentimento do maravilhoso cotidiano*.

Terei ainda por muito tempo o sentimento do maravilhoso cotidiano? Eu o vejo se

perder em cada homem que avança em sua própria vida, como por um caminho mais e melhor pavimentado, que avança nos hábitos do mundo com uma comodidade crescente, que se desfaz progressivamente do gosto e da percepção do insólito. (ARAGON, 1996, p.132).

O que fez Benjamin escrever que lia Aragon com o coração aos saltos não era senão esta imagem: algo que está ao seu lado e que poderia passar despercebido por anos a fio, num instante contraria o óbvio, rompe a espessa camada do anonimato e expõe-se; um instante apenas, em que seu corpo encontra-se envolto numa fumaça de um bilhão de cores, seus olhos ofuscados – quando só lhe resta tomar a imaginação como guia e deixar seu corpo tocar suavemente a matéria que lhe envolve.

A síntese vertiginosa que Aragon sugere a Benjamin concede o que o filósofo mais tarde definiria como capacidade de tecer correspondências inesperadas na duração de um instante, graças à percepção tátil, esse entendimento que não se alcança apenas pela atenção concentrada, mas também pela observação casual. O maravilhoso que se mostra no cotidiano permite a Benjamin dar uma resposta à estética da empatia: não se trata de entrar em sintonia completa e duradoura com o entorno, a envolvimento, obra, imagem ou texto. Tampouco se trata de uma adequação a um todo de sentido expreso numa composição que prevê efeitos coordenados. A compreensão dura um momento, mas sustenta-se a partir da conjunção entre o corpo de um sujeito que penetra a matéria e esta mesma matéria que lhe oferece resistência. O olhar que o objeto devolve a quem o olha, como Benjamin diria a respeito da experiência aurática.

A experiência do êxtase surrealista se constitui num modo de conhecimento de um mundo encoberto pelo mito, e nisso o surrealismo concede a Benjamin algumas soluções teóricas. Há muito de Aragon e Breton em sua especulação sobre as *imagens de sonho*, elementos a partir dos quais o autor pode entrever energias revolucionárias nas estruturas arcaicas, nos fragmentos e monumentos de Paris do século XIX. O surrealismo

[...] pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas fotografias mais antigas, nos objetos que começam a se extinguir, nos pianos de cauda, nas roupas de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. (BENJAMIN, W., 1987b, p.25).

Na medida em que reconhecem a energia na sua obsolescência e a recolhem, os surrealistas desfamiliarizam o cotidiano, trocam o olhar histórico pelo olhar político aprendido com os aspectos inconscientes da experiência vivida na cidade, compreensão

política que, em meio aos objetos mundanos, deveria aparecer em uníssono com o inconsciente humano. Esse avesso do cotidiano está expresso de modo contundente no passeio que Aragon (1996, p.130) relata fazer ao parque *Buttes-Chaumont*, um lugar que “cobre vinte e cinco hectares de terreno”, construído “durante a segunda metade do século XIX, obra de Barillet Deschamps e Alphand, este último diretor dos *Passeios e Jardins*”.

“Jardins são paisagens inventadas”, diz Aragon (1996, p.142), reafirmando a essência do desenho dessa que é uma tipologia arquitetônica tão popular na Europa desde os anos de 1700. Contudo, o que se narra a seguir no *Camponês de Paris* é uma experiência estética na qual a imaginação e a errância somam-se na relação que o corpo estabelece com a arquitetura urbana, mesmo depois do percurso histórico daquele tipo de espaço tê-lo deformado. O parque, agora no coração da cidade, é uma derivação do jardim paisagístico, esse espaço que nasceu exigindo, para sua compreensão, passeios combinados à imaginação. O parque, aonde vão Aragon, Breton e Marcel Noll após o jantar, era agora parte de uma estratégia de planejamento urbano que sustentava uma agenda política, ela própria transformadora dos destinos daquela cidade.

O *Buttes-Chaumont* provocava em nós uma miragem, com o tangível desses fenômenos, uma miragem comum da qual nos sentíamos todos os três como a mesma presa. Toda melancolia se dissipava sob uma esperança imensa e ingênua. Enfim íamos destruir o tédio, diante de nós abria-se uma caça miraculosa, um terreno de experiências, onde era possível que tivéssemos mil surpresas e, quem sabe? Uma grande revelação que transformaria a vida e o destino. (ARAGON, 1996, p.159)

Aragon (1996, p.145-6) celebra no parque o encontro epifânico, a capacidade ímpar de vislumbrar o maravilhoso no cotidiano:

[...] tudo que é extravagante no homem e o que há nele de errante, de extraviado, sem dúvida poderia caber nessas duas sílabas: jardim. [...] Jamais lhe tinha vindo uma proposição mais estranha, uma idéia mais desorientadora, desde que ele se enfeita de diamantes ou sopra nos metais, do que quando ele inventou os jardins. [...] eles refletem fielmente as vastas regiões sentimentais em que se movem os sonhos selvagens dos cidadãos.

Sonhos selvagens são o que ressaltam de sua narrativa, o que sua descrição topográfica minuciosa não esconde;

Esse grande oásis num bairro popular, zona suspeita em que reina uma notável luminosidade de assassinatos [...] esse grande arrabalde equívoco em volta de Paris, moldura das cenas mais perturbadoras dos folhetins e dos seriados franceses, onde toda uma arte dramática se revela. (ARAGON, 1996, p.160-1).

O parque *Buttes-chaumont* é um dos maiores triunfos da artificialidade urbana: sucedâneo, aos olhos dos parisienses, do jardim dos prazeres inglês, está onde antes havia um depósito de lixo. Nele, o embelezamento estratégico haussmaniano expunha sua face mais trágica, pois, ao final, o que havia sido era uma operação de apagamento da memória. No caso dos outeiros de Chaumont, memória de um lugar de reputação sinistra, inconveniente ao que Napoleão III e Haussmann chamavam “pulmão” de Paris. Experimentá-lo deveria, na proposição surrealista de compreender politicamente o cotidiano, provocar a memória de seus passeantes.

Mas o povo dos passantes e caminhantes das grandes cidades, cidades que não terminam onde ele se movimenta e morre, não tem o direito da nostalgia. Nada lhes é oferecido além desses mosaicos de flores e parados, ou dessas reduções arbitrárias da natureza, que constituem os dois tipos de paraíso corrente. (ARAGON, 1996, p.169).

Há, nesse ponto, uma explicitação da conexão entre política e arte estabelecida pelo surrealismo, a qual se constitui exatamente no ponto de discordância de Benjamin em relação àquele movimento. Ainda que tenha levado a sensibilidade a uma transformação definitiva, faltou ao movimento, segundo o filósofo, conceber o elemento articulador dessa sensibilidade de modo ainda mais radical, o que implicaria compreender a articulação como política. Ora, dado que o surrealismo jamais desperta do universo onírico, não desencanta. Benjamin não pode, portanto, acatar seus princípios e procedimentos de modo integral.

### **4.3 Distração e Choque – experiências na cidade, fundamento do hábito**

Dado que a uma filosofia escrita como hermenêutica do mundo profano, conforme denominou Susan Buck-Morss (2003, p.21), não é possível evadir-se do cotidiano, é consequente a aceitação benjaminiana da posição que o surrealismo reserva à cidade, qual seja, o lugar do despertar da história e da revolução. Por meio das imagens pelas quais a cidade se oferece a seus moradores é que se desperta para a práxis, afirma Benjamin. O que é potência de revelação está contido na cidade enquanto exposição, isto é, naquilo que dela se mostra em cada elemento ou usufruto da sua infraestrutura (os meios de transporte, as redes de transmissão de energia, os circuitos de produção, a fabricação de objetos, os turnos de

trabalho). Ademais, a cidade se expõe na extensão da experiência rotineira e em tudo o que é definido pela repetição dos atos diários.

Para Benjamin, é necessária à práxis essa substância urdida desde o interior do cotidiano e a partir dos objetos prosaicos da indústria cultural, seja a que emergia nos anos 1850, seja aquela do tempo em que ele próprio escreve, na década de 1930. Ora, imersão, só na práxis, parece enunciar Benjamin. A rigor, há no arcabouço teórico desse filósofo uma impossibilidade de conceber um estado de coisas ideal, no qual a realização da sociedade se desse de modo acabado ou perfeito.

Não obstante, exatamente o que se deixa ver de forma incompleta e fragmentária deve submeter-se ao exame dialético. Esse é o passo que, no entender de Benjamin, os surrealistas não foram capazes de dar, seguindo-se daí sua própria concepção de *Iluminação profana* (*profane Erleuchtung*), na qual o maravilhoso revelado no cotidiano tem uma dialética própria. Para o filósofo, conforme escreve Michael Löwy (2002, p.40), é necessário escapar de uma “fascinação que lhe parece perigosa e destacar a *differentia specifica* de seu próprio projeto”. Walter Benjamin está preocupado em aceitar a herança filosófica do surrealismo, mas desde que se possa ultrapassar a embriaguez.

Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinar da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e véspera da festa. (BENJAMIN, W., 1987b, p.32)

Se aquilo que se deixa ver, iluminado pelo momento, diz respeito tanto ao mítico quanto ao onírico, então o aspecto profano da iluminação corresponderia ao despertar, que é o correlato da compreensão política da experiência efêmera. Despertar equivale a compreender a necessidade da ação, pois

[...] aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer “sala confortável”, o espaço, em uma palavra, na qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado. (BENJAMIN, W., 1987b, p.35).

No espaço profano instalado pela imagem dialética segundo uma iluminação, Benjamin encontra o elemento articulador da sensibilidade, e o faz porque destrói o ideal, colocando em seu lugar uma experiência que deixe antever, num átimo, precisamente o que o ideal visava, mas era incapaz de levar a cabo. Nesse procedimento, o pensador descreve uma

dada forma de experiência histórica capaz de despertar a sensibilidade articulando-a à práxis. Sua hermenêutica do profano termina num despertar provocado pela simultaneidade de contrários que constitui a consciência de si de uma época. Nessa imagem, que tem a velocidade de um relâmpago, a dialética abriga a compreensão da historicidade da vida cotidiana, traduzida na habilidade das pessoas de trocarem experiências.

Mas, se o cotidiano é desde sempre vivido e percebido como fratura, a sua será de qualquer modo dialética interrompida. A imagem dialética, ocupando o centro da teoria benjaminiana da experiência, torna presente “o que foi”, imobilizando-o numa representação. Ao permitir que se veja “o que foi”, a imagem coloca novamente em movimento o conhecimento que ficara imóvel em seu interior. Tal é o sentido da dialética num ato suspenso (*Dialektik im Stillstand*) benjaminiana – “dialética na imobilidade – eis a quintessência do método” (BENJAMIN, W., 2006, p.132).

No segundo capítulo desta tese, afirmei que a função da dialética, no que tange à vida urbana, é despertar a consciência de seus habitantes. A cidade, com seus passados encapsulados nas formas arquitetônicas, fornece as categorias da experiência de que fala Benjamin, seja na vivência (*Erlebnis*) ou na experiência em sentido estrito (*Erfahrung*). Sempre descrita num registro especulativo, a experiência da cidade reverbera em diversos escritos benjaminianos que informam seus textos críticos e estéticos (CAYGILL, 1998, p.118). Uma vez que lhe permite intensificar e desenvolver sua própria articulação filosófica do conceito de experiência, a cidade torna-se objeto privilegiado de reflexão. Em tal objeto, dá-se, para o filósofo, a reorganização da experiência espaço-temporal no capitalismo, segundo categorias que remetem ao *locus* da existência moderna.

Ocupado com a experiência, Benjamin pretende ampliar o conceito para um filosofar que possa ultrapassar os limites da própria filosofia, construindo-o com elementos concernentes à manifestação sempre indireta do absoluto num espaço-tempo concreto. Ora, nos anos de 1920 e 1930, os caminhos em que o absoluto se manifestaria na experiência concreta eram rotas digressivas e tortuosas. Para a filosofia tardia de Benjamin, a cidade é um fator chave no estabelecimento desse lugar primordial de onde pudesse escrever filosofia para além dos limites da tradição da escrita. Segundo Howard Caygill (1998, p.120, tradução minha),

A experiência da cidade não apenas transforma a orientação básica das categorias, movendo-as de estados fixos para a transitividade, mas também fundamentalmente desafiou o caráter da doutrina das categorias em si.

As categorias, agora não mais um número finito de formas que antecipam e governam a forma da experiência, estão intrinsecamente tecidas na trama do cotidiano e já não conformam previamente uma experiência, pois apenas se revelam no exercício do cotidiano. A cidade benjaminiana

[...] é homogênea apenas aparentemente. Mesmo seu nome soa diferente entre bairros vizinhos. Em nenhum lugar, exceto talvez nos sonhos, o fenômeno do limite pode ser experienciado de modo mais originário que na cidade. (BENJAMIN, W., 2006, p.127).

Nesse espaço-tempo construído como memória dos que nele vivem, em que “o evento de hoje se junta ao mais remoto” (BENJAMIN, W., 1989, p.209), Caygill (1998) identifica duas categorias principais que serão – no que diz respeito ao tempo – a transitividade e – no que concerne ao espaço – a porosidade. São categorias bastante fiéis ao espírito da escrita do filósofo que dizia querer

[...] construir a cidade topograficamente, dez vezes ou cem vezes, a partir de suas passagens e suas portas, seus cemitérios e seus bordéis, suas estações e seus..., assim como antigamente ela se definia por suas igrejas e seus mercados. E as figuras mais secretas, mais profundamente recônditas da cidade: assassinatos e rebeliões, os nós sangrentos no emaranhado das ruas, os leitos de amores e incêndios. (BENJAMIN, 2006, p.122).

Nesta altura do meu argumento, mostro que a investigação benjaminiana do conceito de experiência se alicerça em duas atitudes estéticas, a distração e o choque, como fundamento da nova ordenação da percepção espaço-temporal do cotidiano moderno.

Distração e choque desenham a topografia da cidade moderna na medida em que permitem a Benjamin pautar sua discussão sobre a dupla configuração da experiência, qual seja, a *Erlebnis*, que é forma da experiência referida ao presente, na vivência de um momento, e a *Erfahrung*, experiência na acepção rigorosa do termo, referida à compreensão do passado pelo exercício da rememoração.

Ao longo de seus escritos, o desafio de Benjamin em conceituar uma experiência genuína fica evidenciado na ambiguidade e no deslocamento da valorização que confere a esses dois moldes de experiência quando os submete ao cotidiano urbano. Na tarefa de extrair da experiência moderna sua qualidade, Benjamin traça direções nas quais a *Erlebnis* – que é vivência individual na cidade grande – pudesse se abrir à atenção crítica de que a *Erfahrung* – enquanto experiência coletiva – é tributária. A meu ver, essa integração da *Erlebnis* numa *Erfahrung* dá-se quando as atitudes de choque e distração redundam na construção do hábito,



que é alicerce do cotidiano.

Proponho pensar hábito e rememoração numa constelação em que os elementos estão arranjados de modo a iluminar o profano no cotidiano urbano para desvendar novas formas de práxis. O termo constelação, caro ao filósofo, designa uma configuração de elementos concretos agrupados num conceito, caracterizando um arranjo em que “a idéia não é o que está por trás do fenômeno como uma essência que o informa, mas é o modo pelo qual o objeto é conceitualmente configurado nos seus elementos diversos, extremos e contraditórios” (EAGLETON, 1993, p.239). A constelação, que estabelece as balizas do empirismo rigoroso realizado por Benjamin, procura encontrar a verdade na reunião não hierarquizada dos fragmentos. Para sua análise da cidade, essa reunião “constelar” – em que indistinção e contraste são substantivos – fornece a moldura mais apropriada.

Da mesma forma, conforme mostro a seguir, a cidade desempenha na filosofia benjaminiana o mesmo papel que o cinema na reordenação da experiência, funcionando como um *Übungsinstrument*, um “instrumento de exercício prático”. O termo, que Benjamin parece emprestar de Brecht, se ajusta à cidade considerada como envolvimento que permite exercitar as condições da experiência moderna.

No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin (2003b) toma a arquitetura como ponto de partida na sua definição do hábito; ali é decisivo para sua argumentação considerar uma forma artística que ocupe, em relação à tradição estética, uma posição periférica no que se refere às noções de gênio, criatividade e beleza. Seu entendimento excede o enquadramento da arquitetura como forma edificada – logo, como forma sujeita às leis da criação artística –, para acolher aquilo que, na arquitetura, deixa ver as condições materiais da vida. Sua análise das tipologias propriamente ditas (os edifícios) visa estabelecer as condições materiais de tal produção, ao passo que a arquitetura urbana é, para ele, um *Übungsinstrument*, uma ferramenta para o aprendizado da práxis no mundo moderno da metrópole.

A reunião dos conceitos de hábito e rememoração começa a ser compreendida quando examino o choque e a distração, considerando esses últimos como configurações necessárias de experiência em que ambos estão implicados.

O choque é uma forma especial de funcionamento dos mecanismos psíquicos sob as condições atuais, diz Benjamin (1989, p.109)<sup>109</sup>. A narrativa do choque já estava na poesia de Baudelaire, descrita por Benjamin na imagem do homem que mergulha na multidão e “o faz como em um tanque de energia elétrica” (BENJAMIN, W., 1989, p.124). Há uma íntima

---

<sup>109</sup> Benjamin desenvolve o conceito em “Sobre alguns Temas em Baudelaire”.

relação entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas – a mescla adúltera de tudo –, a que Benjamin (1989, p.58) chama “multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas”.

A vivência do choque (*Schockerlebnis*), que era o preço a se pagar para adquirir a sensação do moderno, define a experiência do sujeito transeunte na multidão ou em meio ao tráfego de veículos; corresponde também à vivência do operário com a máquina, em que as respostas são automatizadas. Experimentar o choque era experimentar o instante, em uma experiência essencialmente privada que se deixa incorporar ao inventário da lembrança consciente (BENJAMIN, W., 1972-1989, p.610-5). Na cidade, o choque é força elementar na transformação da experiência e designa um conceito-chave para identificar situações metropolitanas. O choque é atitude que expõe a mudança de configuração da experiência refletida na configuração da grande cidade, provocada por situações espaço-temporais colidentes que estabelecem contextos contraditórios. Vistos de um sem-número de ângulos, os objetos na metrópole não estão dispostos dentro de um horizonte, e sim em movimento, em interseções e rotas que aparecem e desaparecem imprevisivelmente. Se a rua, à qual o burguês permanece indiferente, permite o despertar do *flâneur*, ela o faz pelo choque que causa.

Há humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopéia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas. A rua criou todas as blagues e todos os lugares comuns. Foi ela que fez a majestade dos rifões, dos brocados, dos anexins, e foi também ela que batizou o imortal calino. Sem o consentimento da rua não passam os sábios, e os charlatães, que lisonjeiam e lhe resumem a banalidade, são da primeira ocasião soprados como bolas de sabão. A rua é a eterna imagem da ingenuidade. Comete crimes, desvaria à noite, treme com febre dos delírios, para ela como as crianças a aurora é sempre formosa, para ela não há o despertar triste, e quando o sol desponta e ela abre os olhos esquecidas próprias ações, é, no encanto da vida, renovada no chilrear do passaredo, no embalo nostálgico dos pregões – tão modesta, tão lavada, tão risonha que parece papaguear com o céu e com os anjos. (RIO, 1987, p.46).

A experiência do choque, para Benjamin, é apreendida da multidão considerada simultaneamente como público e ambiente. Em outros termos, a transformação da experiência proporcionada pela vida urbana opera-se num público que é, a um só tempo, sujeito e objeto da experiência. A *Erlebnis* intensifica-se na vida moderna, uma vez que a cidade, populosa, apresenta-se como circunstância a partir da configuração da multidão de seus indivíduos, a partir do trotar e do escorrer sem fim de todo um povo invisível de cegos, eternamente presos ao objeto imediato de sua vida.

O conceito de vivência que está presente na expressão designante da experiência do choque (*Schockerlebnis*) atesta a impossibilidade da identificação do sujeito com o que vive e, ao mesmo tempo, evidencia na cidade as chances e os encontros perdidos na duração de um instante. Não é outro o sentido, para Benjamin, do poema *A une passante*, em que toda uma vida se escoia no fluxo da grande cidade, que apenas deixa ver o “amor à última vista”<sup>110</sup>. O choque como estratégia estética é praticado por Benjamin nas categorias transitivas com as quais descreve a cidade em *Rua de Mão Única*, *Nápoles* e *Moscou*. Nesses, declara seu método de “apenas mostrar”, por meio da montagem literária. A montagem interrompe o processo de identificação entre obra/espectador, pressupondo a fragmentação da realidade na constituição da obra; em outras palavras, pressupõe o estilhaçamento de elementos temporais e concretos da experiência, assumindo por princípio o choque, seja na fotografia, no teatro épico ou na *collage*.

A vivência do choque ocorre a partir da interrupção, um conceito que decorre da teoria brechtiana do efeito estranhamento (*Verfremdungseffekt*). Na filosofia de Benjamin, segundo Jeanne-Marie Gagnebin (1999b, p.105-6), a interrupção (*Unterbrechung*) refere-se à intensidade do

[...] encontro súbito entre dois (ou mais) acontecimentos, que, de repente, são (com)preendidos pela interrupção da narração e se cristalizam numa significação inédita: processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios [...].

O choque, no entender de Benjamin um choque físico, é causado pela interrupção operada na montagem, produzindo uma percepção que deve ocorrer de maneira imediata. Uma montagem cinematográfica não é objeto estético primário, mas sim um conjunto de imagens diametralmente opostas com a finalidade de provocar um *conflito* no espectador. Assim, do conflito deverá nascer uma posterior imagem sintética, frequentemente mais forte do que a soma de suas partes inicialmente filmadas. Benjamin considera que a obra cinematográfica, em decorrência do aparato da filmagem, é capaz de efetivar uma nova forma de percepção nascida da destruição da percepção comum. Segundo o filósofo, toda percepção cotidiana não mediada pela nova técnica está aprisionada.

<sup>110</sup> “A rua ensurdecadora ao redor de mim agoniza. /Longa, delgada, em grande luto, dor majestosa, /Uma mulher passa, de uma mão faustosa,/ Soerguendo-se, balançando o festão e a bainha; /Ágil e nobre, com sua perna de estátua. /Eu, embevecido, inquieto como um extravagante, /Em seus olhos, o céu lívido onde se oculta o /furacão, /A doçura que fascina e o prazer que destrói. /Um clarão... depois a noite! - Beleza fugidia /Cujo olhar me faz subitamente renascer, /Não te verei senão na eternidade? /Alhures; bem longe daqui! Muito tarde! Jamais /talvez! /Pois ignoro onde tu foste, tu não sabes onde vou, /Ah se eu a amasse, ah se eu a conhecesse!” (BAUDELAIRE, 1857, tradução minha).

Nossos cafés e ruas metropolitanas, nossos escritórios e quartos alugados, nossas estações de trem e fábricas, pareciam aprisionar-nos desesperançosamente. Então veio o cinema com a dinamite dos décimos de segundo e fez saltar aos ares esse mundo carcerário, de modo que nós agora podemos em(a)prender viagens aventurosas entre os seus escombros espalhados na vastidão. (BENJAMIN, W., 1982, p.461, tradução minha).

No cerne da concepção benjaminiana de percepção tátil está a possibilidade de que o novo aparato técnico destrua a esfera perceptiva vigente (consciente) e revele um espaço visual ainda inconsciente. Assim, quando o espectador do filme se submeter à percepção de um tempo apresentado em ritmo intenso, perceberá a interrupção entre uma cena e outra, o que o fará despertar da ilusão da obra. O cinema, da mesma maneira que o teatro épico brechtiano, tem por principal atributo o distanciamento reflexivo, isto é, a dimensão crítico-reflexiva que decorre da interrupção (BENJAMIN, W., 1987).

Se no cinema e no teatro montagem e interrupção interpelam o espectador, propondo-lhe algo a ser decifrado, também com a metrópole algo parecido se passa, pois a experiência arquitetônica provoca no habitante um choque que irá determinar uma ação. A arquitetura urbana, assim como a cena teatral e os efeitos cinematográficos, tem nesse despertar sua qualidade de instrumento de aprendizagem, isto é, sua importância em termos de função pedagógica – fazer a imagem funcionar como forma de instrução moral e política. Na cidade, o correlato do choque que ocorre no filme é o caminhar rotineiro de um transeunte pelas ruas, por meio do qual alguém aprende a viver em descontinuidade, caracterizando o que Carla Damiano (1999, p.524) coloca em termos precisos: “recepção chama-se hoje: rotinizar choques”.

Também a distração pode ser, em princípio, entendida no contexto da vivência (*Erlebnis*), uma vez que ela, enquanto disposição do espírito, permite receber os choques. Nesse sentido, a distração é uma experiência estética caracterizada como um momento de irreflexão que se conecta ao choque. Isso se passa porque, no filme e no tráfego da cidade, entre um choque e outro não haveria qualquer espaço de reflexão, mas apenas de recepção dos choques que se sucedem ininterruptamente.

Na distração, diferentemente do choque e na medida em que pode ser entendida como um *medium* que os acolhe, graças a um afrouxamento do espírito não há interrupção. Para Benjamin, a distração (*Zerstreuung*) se opõe à contemplação tomada em seu sentido tradicional (*Versammlung*). Como observa Gagnebin, essa oposição compreende-se mais precisamente na contraposição dos sentidos dos termos de distração como disseminação

(*Zerstreuung*) e contemplação como recolhimento (*Versammlung*), pois evidencia que, na filosofia de Benjamin, atenção e dispersão somam-se no duplo movimento subjetivo em relação ao mundo. Por um lado, há recolhimento, concentração, tensão; por outro, entrega, diversão.

Contudo, há uma dupla caracterização da distração em Benjamin, pois, mesmo que o fundamento do conceito esteja dado na ideia da entrega e do afrouxamento dos sentidos, a experiência estética que tem como norma a distração tanto pode constituir-se em dispersão e desatenção, quanto numa disposição de ânimo capaz de construir novas maneiras de o indivíduo relacionar-se com o mundo. Nesse último modo, a recepção através da distração, que se tornaria cada vez mais expressiva em todos os domínios da arte de vanguarda, e que tem no cinema o seu lugar central, é considerada por Benjamin como elemento constituinte de uma nova dimensão cognitiva, na qual a organização da percepção passa a ser regida por uma dominante tátil. A recepção tátil revelaria, por meio da distração, a descontinuidade da experiência estética vivida pelo sujeito coletivo.

As fontes de Benjamin em sua elaboração do conceito de distração são Kracauer e Brecht. Kracauer, num texto de 1926, intitulado *Culto da Distração*, critica os “palácios da distração” berlinenses, os *movie-theaters*, nos quais eram apresentados shows e espetáculos à moda americana no intervalo da exibição de filmes. Sua crítica refere-se à ilusão que almejava esse tipo de show, que pretendia reproduzir o caráter orgânico da obra de arte tradicional. Para Kracauer, há uma oposição entre distração/contemplação que se deve à velocidade com que os sentidos são estimulados, de tal forma que não há, entre eles, espaço para “a mais fraca contemplação”.

Segundo Carla Damião (1999, p.524), a crítica que Kracauer “estabelece com relação à diversão estimulada nestes espetáculos é a de que eles almejavam recompor uma unidade que não existiria mais”. Conforme o argumento de Kracauer, se a função do filme é nos confrontar com nosso ambiente visível, então haveria um sentido positivo na diversão e na distração, na medida em que essas expusessem a desintegração dos valores tradicionais ao invés de mascará-los. Benjamin, próximo a Kracauer, escreve que a distração que se passa na apreciação do filme também é um instrumento de aprendizado.

Em seu sentido positivo, portanto, a distração designa um novo modo de aprendizado estético capaz de expor a desintegração dos valores da modernidade e o ajuste da percepção às novas condições materiais vividas pelo habitante urbano, em especial as classes operárias que vivem nas grandes cidades.

Na experiência do espaço na arquitetura urbana, a distração revela-se para além da

oposição concentração/dispersão. A arquitetura, no que diz respeito à distração, determina um desdobramento do modelo perceptivo visto por Benjamin na obra cinematográfica. Se considerada a metrópole, a distração dá-se conforme o cinema: é o modo de captação do ritmo intenso na sucessão dos espaços urbanos, sua recepção dá-se segundo o molde do choque. Mas o específico da recepção distraída relativa à arquitetura está na associação entre distração e hábito, que se estabelece na frequência cotidiana dos lugares. Hábito, na consideração benjaminiana da arquitetura, é um conceito que descreve o encontro de dois meios, o ótico e o tátil, que depois se fundiriam na distração. “As transformações que se colocam ao aparelho perceptivo humano [...] não se resolvem pela via da mera ótica, isto é, pela contemplação. Elas são dominadas gradualmente por intermédio da recepção tátil, através do hábito” (BENJAMIN, W., 1982, p.466, tradução minha).

O hábito, segundo Benjamin, divide a primazia com a atenção.

Toda a atenção tem de desembocar no hábito, se não quiser ser explosiva, todo o hábito deve ser estorvado pela atenção se não quiser ser paralisante. [...] A alma, é o que se pensa, pode distrair-se tanto mais facilmente quanto mais concentrada estiver. Mas não será esta escuta menos o fim do desenvolvimento extremo da atenção – o momento em que ela permite que do seu próprio seio nasça o hábito? (BENJAMIN, W., 2004, p.227).

Frequentar um espaço, no entender de Benjamin (1987, p.193-4), é uma ação da ordem daquela realização de “certas tarefas quando estamos distraídos”, o que só prova que “realizá-las se tornou para nós um hábito”.

No que concerne à arquitetura, o meio ótico diz respeito à atitude casual de observar os edifícios, ao passo que o meio tátil diz respeito à frequência dos lugares. Ao tratar da casa burguesa dos anos de 1880, Benjamin (2004, p.247) diz que “o interior obriga os moradores a adquirir o máximo possível de hábitos. [...] Viver nestes aposentos aveludados mais não era do que deixar atrás de si os vestígios produzidos pelos hábitos”. A meu ver, esse é um momento exemplar da filosofia benjaminiana, em que se pode demonstrar que o hábito se associa à experiência no sentido da *Erfahrung*, pois o hábito de morar, o habitar, passa a designar, para Benjamin, um modo de conhecimento provindo da experiência, especialmente da experiência desenrolada no contexto social, nesse caso específico, a experiência burguesa do morar.

Da mesma maneira, das narrativas urbanas de Benjamin extrai-se uma experiência do espaço arquitetônico enquanto experiência no sentido estrito (*Erfahrung*), graças à correlação entre arquitetura e memória, na forma dos vários passados que estão incrustados e

incorporados no tecido da cidade. “As ruas de Moscou têm um caráter muito particular: a aldeia russa joga às escondidas nelas” (BENJAMIN, W., 2004, p.161). Na cidade, conjugam-se na memória muitos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo, com os resíduos de certas experiências.

Quero falar daquela tarde, porque ela deixou claro de que tipo é o domínio que as cidades exercem sobre a imaginação, e porque a cidade – onde os homens se exigem uns aos outros sem a menor consideração, onde os compromissos e telefonemas, as reuniões e as visitas, os flertes e a luta pela vida não concedem ao indivíduo nenhum momento contemplativo –, na hora da recordação, se vinga e o véu da nossa vida, que ela ocultamente teceu, mostra menos as imagens das pessoas que as dos lugares onde nós mesmos encontramos com os outros ou conosco mesmos. (BAUDELAIRE *apud* BOLLE, 1994, p.336).

A experiência da cidade descrita por Benjamin é principalmente espaço-temporal, “feita da constante negociação com os fantasmas e com os resíduos das experiências prévias” (CAYGILL, 1998, p.119, tradução minha).

Ora, se a experiência urbana se faz também dos vestígios, esses carregam em si não apenas a história realizada, mas também desvelam as experiências que não aconteceram por inteiro, aquelas que, mesmo abortadas, imprimiram sua marca nos edifícios, nos trajetos, nos lugares em que as pessoas se reúnem. Nessa interseção de passado e presente na vivência do atual dão-se, na experiência da arquitetura urbana, os atributos da experiência plena descrita por Benjamin. Desse modo, é possível que, sempre que a experiência em sentido estrito deixa traços e molda a experiência do presente vivido, sempre que a memória oferece resistência ao vivido no fluxo da cidade moderna, a *Erlebnis* integra uma *Erfahrung* no cotidiano urbano. “A memória (Gedächtnis) não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido (*das Erlebte*)” (BENJAMIN, W., 2004, p.247).

De outro modo, se essa conjugação de uma *Erlebnis* numa *Erfahrung* for considerada do ponto de vista do presente, ela pode jogar alguma luz sobre a nova configuração da recepção estética da arte pelas massas, cuja sensibilidade, regida pela distração, já está transformada pelas condições materiais de suas vidas. O hábito, tal como a distração, pode educar para o resgate da *Erlebnis*, abrindo-a à atenção crítica para a *Erfahrung*. Se assim se passar, em termos de experiência significaria que a prática da

distração, contida no cotidiano, permitiria ultrapassar o enfeitiçamento da alienação e da passividade, e acabaria por configurar uma atitude estética que Jeanne Marie Gagnebin (2005, p.262) denomina atenção flutuante e distração ardilosa, descrevendo uma percepção ampliada.

Os textos benjaminianos citados a seguir exemplificam situações em que essa transformação estética já se teria operado, em boa parte como decorrência da recepção tátil fundida ao hábito. No primeiro deles, Benjamin, ao narrar sua viagem a Moscou, descreve a visita dos operários ao museu politécnico. A narrativa expõe a familiaridade adquirida pelos trabalhadores na frequência de um espaço cuja tipologia arquitetônica fora concebida a partir dos hábitos culturais da elite burguesa. O bom sucedimento dessa frequência resultava do fato de o uso então atual do lugar (a visitação de exposições) remeter à história do novo grupo social, que àquele momento usava-o habitualmente, em seu cotidiano, sem constrangimento.

Na Rússia, o proletariado começou de fato a apropriar-se da cultura burguesa; no nosso país tal empresa leva-o a sentir-se como se estivesse a planejar um assalto e roubo. É certo que em Moscou se encontram coleções com a quais operários e crianças rapidamente se podem sentir familiarizados e à vontade. Temos o museu politécnico, com os seus muitos milhares de amostras, aparelhos, documentos e modelos sobre a história da indústria pesada e transformadora. [...] O proletário encontra aí temas da história do seu movimento [...]. A educação artística, como Proust por vezes dá a entender muito bem, não se fomenta apenas através da contemplação de “obras-primas”. Pelo contrário, para a criança ou o proletário em formação uma obra de arte, e com razão, é qualquer coisa de muito diferente do que é para um colecionador. Tais quadros têm, para o proletário um significado provisório mas decisivo, e um critério mais rigoroso só é necessário para as obras atuais que se relacionam com ele, com o seu trabalho e a sua classe. (BENJAMIN, W., 2004)

Trata-se, nesse caso, de que, por meio do vivido, ocorra a um só tempo um mergulho no mundo cotidiano (o reconhecimento e a familiaridade com os próprios instrumentos de trabalho) e no mundo dos sonhos coletivos, das fantasmagorias, das imagens de desejo e das utopias da modernidade (o trabalhador que se reconhece como participante da história coletiva), mas esse duplo mergulho só pode ser realizado em função de um conhecimento revelado pela técnica do despertar incluída na distração que a arquitetura propicia.

No segundo texto, um trecho do Trabalho das Passagens, escreve Benjamin:

O socialismo jamais teria surgido no mundo se tivesse pretendido despertar o entusiasmo do operariado simplesmente por uma melhor ordem das coisas. O que constituiu a força e autoridade do movimento foi o fato de Marx ter conseguido despertar o interesse dos operários por uma ordem na qual as condições de vida deles teriam sido melhores, mostrando que esta seria também uma ordem justa.



Exatamente o mesmo vale para a arte. Em nenhuma época, por mais utópica que seja, será possível conquistar as massas para uma arte superior, mas apenas para uma arte que lhe seja mais próxima. E a dificuldade consiste justamente em dar a esta arte uma forma tal que se possa afirmar, em plena consciência, que se trata de uma arte superior. [...] As massas decididamente exigem da obra de arte (que se situa para elas no domínio dos objetos de uso) algo que as aqueça. (BENJAMIN, W., 2006, p.440)

Na medida em que a cidade desempenha um papel pedagógico na constituição das massas como sujeito capaz de uma comunicação plena e com habilidade para trocar experiências, Benjamin acredita que a recepção distraída, tal como articula-se na metrópole, reconfigura a subjetividade coletiva de modo a desenhá-la com seus próprios traços. Isso equivaleria a não ter como meta reconduzir as massas à apreciação que um espectador burguês, educado e culturalmente formado, fazia da obra de arte. Trata-se de reafirmar a predominância da *Erlebnis* em relação à *Erfahrung*, mas no sentido de que a primeira refere-se ao atributo específico da recepção coletiva no cotidiano, isto é, a localização da experiência estética em geral, pelo coletivo indissociado, no âmbito da vida mais imediata.

Contudo, mesmo que Benjamin aponte para uma poética da distração que só pode emergir do choque a que se submetem as massas no cotidiano, em sua teoria da experiência persiste um dilema, e ele segue perguntando até que ponto a multidão teria “impulsos próprios, com alma própria” (BENJAMIN, W., 1989, p.124) e poderia superar o seu inerente elemento de passividade, no qual o primitivismo e o conforto se unificam completamente. Benjamin (1987, p.119) se indaga sobre as pessoas fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem o “objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios”, se para essas não surgiria somente uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo. Trata-se, nesse caso, de um desdobramento da correlação entre experiência estética e multidão a que Benjamin chamaria empobrecimento da experiência, mas que tem, não obstante, um aspecto produtivo. Na elaboração do conceito tardio de experiência, Benjamin reafirma tal aspecto, apontando para a necessidade de que a experiência no mundo moderno seja pensada como ruptura, compreendendo essa última como destino humano inexorável. “O que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, W., 1987, p.116).

Em seu texto *Experiência e Pobreza*, Benjamin evidencia seu trajeto conceitual, do otimismo da *Erlebnis* ao desolamento da *Erfahrung*, expondo seu enfrentamento direto da perda da experiência, no sentido de que tal expropriação poderá ser positiva caso implique resposta à barbárie perdurante da cultura burguesa. O declínio da experiência pode ser vivido

como uma nova e positiva barbárie; uma pobreza que, nos tempos modernos, não é senão desapropriação crítica das conquistas da cultura burguesa, e, por isso mesmo, potencialmente capaz de restituir ao sujeito coletivo sua liberdade.

A barbárie começara exatamente no impulso irrefreado de construção das grandes cidades, que desemboca na estranha conjunção observada entre simultaneidade de ações desconexas, incomunicabilidade de grupos, fragmentação das percepções, descontinuidades dos fluxos de trânsito pela área pública. Em meio à barbárie, em que todos vivem de maneiras diferentes a mesma experiência, concentrada no mesmo setor do espaço público e no mesmo intervalo de tempo,

[...] a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juro e com os juro dos juro. (BENJAMIN, W., 1989a, p.119).

De certo modo, Benjamin espera que o indivíduo vá redimir a massa, mas apenas a partir de uma compreensão crítica do sentido da experiência coletiva, isto é, a partir do entendimento de que a experiência coletiva da cidade precisa ser resgatada em importância para a vida do indivíduo.

Ora, esse resgate é um despertar que somente se mostra numa imagem produzida pelo hábito. A precariedade e a mobilidade urbanas educam para a capacidade de sobreviver e experimentar a vida desde a improvisação, tal como vira Benjamin em Nápoles, cidade em cujos “recantos mal se percebe quais são as partes onde continua a construção e aquelas que já entraram em ruína. Aqui nada é dado como concluído. A porosidade encontra-se [...] com a paixão da improvisação. Tem de se prever sempre espaço e ocasião para isso” (BENJAMIN, 2004, p.128).

Para a metrópole pensada como *Übungsinstrument* outro não é o sentido da dialética entre atenção e hábito de que falava Benjamin num trecho acima citado: o hábito tem de ser estorvado pela atenção, a atenção tem de desembocar no hábito. Somente assim a distração redundaria em práticas de experimentação no espaço urbano que levassem o indivíduo a despertar para a experimentação social e política. Habituar-se não é, pode-se concluir com Benjamin, adotar um comportamento passivo: à medida que a experiência se repete ou perdura, o hábito faz com que a compreensão espacial resulte aprofundada.

## 5 APROPRIAÇÃO

É mais fácil confeccionar uma utopia do que um apocalipse? Nossos sonhos de futuro são doravante inseparáveis de nossos temores [...] Hoje em dia, reconciliados com o terrível, assistimos a uma contaminação da utopia pelo apocalipse [...] Mas este inferno, nós o aguardamos, consideramos mesmo um dever precipitar sua chegada. (CIROAN, 1999, p.51)

Henri Lefebvre ocupou-se principalmente de recuperar a concretude do cotidiano, resgatando-o de uma análise da realidade que privilegiasse as determinações abstratas, de valor e dinheiro. Para o filósofo francês, a análise do cotidiano deve alcançar cada aspecto da vida comum que esteja sujeito à alienação, para ser dali resgatado. Ocorre desse modo com o trabalho, mas também com o lazer, a vida trivial e doméstica, naqueles detalhes que sustentam uma existência, e cujo conjunto Lefebvre denominava totalidade concreta.

Por um extenso período em sua trajetória intelectual, Lefebvre elaborou uma filosofia do cotidiano, com forte repercussão em sua teoria posterior, na qual o conceito de vida cotidiana permaneceu muitas vezes no centro da argumentação. Para além da *Crítica da Vida Cotidiana*, obra dividida em três partes e escrita ao longo de mais de duas décadas, a teoria do *urbano* lefebvriano revela o fundamento na vida cotidiana, às vezes assumida como antecedente necessário, uma condição, e noutras tantas vezes posicionada como objeto. Mas, sobretudo, a moldura filosófica com que Henri Lefebvre cinge a compreensão da vida cotidiana exige pensá-la enquanto ação intrínseca a um conceito de experiência. Em outras palavras, a vida cotidiana é exercício, é em ato.

Proponho mostrar que o conceito de experiência da arquitetura urbana presente nas filosofias de Henri Lefebvre e da Internacional Situacionista se articula à argumentação sobre o pensamento de Walter Benjamin concernente à cidade e à experiência estética da arquitetura. Estabeleço essa conexão a partir das conclusões em relação ao filósofo alemão, no que tange à abordagem do cotidiano como experiência crucial, Henri Lefebvre avança decisivamente no sentido da elucidação dessa experiência arquitetônica, na medida em que discute uma *dialética* do espaço entendida como dialética do cotidiano.

Não obstante, este não é um texto que pudesse ser desenvolvido exclusivamente a partir do texto lefebvriano. Se, com ele – e toda sua caracterização da experiência envolvida na produção do espaço –, atribuo ao cotidiano uma ação, torna-se necessário perguntar pelo(s) sujeito(s) que a desempenha(m); e, neste aspecto, quer-me parecer que o passo seguinte está no desenvolvimento da ideia de habitante urbano que atravessa a reflexão da Internacional

Situacionista, mais exatamente duas obras da teoria situacionista, a saber, *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, e *A arte de viver para as novas gerações*, de Raoul Vaneigem.

A essa conexão que reúne Lefebvre e os Situacionistas, talvez fosse melhor chamá-la relação de complementaridade, pois muito do que Henri Lefebvre escreveu foi uma tentativa de fazer avançar em profundidade o projeto situacionista do qual ele próprio fizera parte entre 1957 e 1962<sup>111</sup>.

Isso posto, devo dizer que a hipótese do trabalho que ora se apresenta será demonstrada segundo uma argumentação que demonstra uma articulação comum entre os autores, sendo que, no que diz respeito a Benjamin, me deterei nos cadernos [a], [E], [k] do Trabalho das Passagens. Desta vez, reunidos os conceitos de experiência e de sujeito que a realiza, a articulação será a própria ação.

### 5.1 A revolução é revolução no cotidiano: Henri Lefebvre

Estudando Benjamin, Lefebvre e Debord, todo leitor sempre encontrará um conceito de revolução. No texto desses pensadores, sempre nos deparamos com revoluções de várias ordens, ainda que nem sempre articuladas sistematicamente. No que tange à arquitetura, as revoluções de que tratam esses autores não são menores, pois, ao escreverem sobre momentos cruciais como a Comuna de Paris em 1871 (Benjamin, Lefebvre) e os eventos em torno de Maio de 1968 (Lefebvre, situacionistas), esses autores o fazem a partir das transformações espaciais que constituem o substrato daquelas. Em cada uma das reflexões, que têm escala e aprofundamento diferenciados, dá-se uma conclusão que, na filosofia de Henri Lefebvre, é enunciada como tese, a saber, a de que qualquer revolução é revolução no cotidiano.

Ainda que não se trate de uma resposta sistematizada para os objetivos de projeção/planejamento urbano, a tese lefebvrina que se firma na possibilidade de autonomia, imaginação e fecundidade do cotidiano configura um método para estudar a condição urbana contemporânea. O modo como hoje lemos Lefebvre demarca nossa condição

---

<sup>111</sup> Cf., a esse respeito, Rob Shields, Anselm Jappe, David Harvey. Quando Lefebvre e Debord se encontram, ambos já haviam chegado, cada um por seu lado, a resultados similares, ainda que se possa pensar que Debord tenha lido o primeiro volume de *Critique de La vie Quotidienne*, publicado no fim dos anos 1940. Entre os dois filósofos estabeleceu-se uma intensa relação intelectual e pessoal, a ponto de Lefebvre, anos mais tarde, numa entrevista a Kristin Ross em 1983, dizer tratar-se a sua história comum de uma “história de amor que terminou mal, muito mal”.

urbana. Isso, a propósito, ainda que o próprio Lefebvre não tenha escrito um método. Ele, que à análise estrutural sempre opunha a conjuntura, a combinação de acontecimentos num dado momento e a circunstância, não chama de método, mas de procedimento<sup>112</sup> a relação que se deve procurar estabelecer com o atual: conhecer a realidade, pensá-la, para ajudar a transformá-la.

Os situacionistas, por sua vez, com o acento incendiário que tanto os caracterizou, são categóricos a esse respeito, afirmando: “aqueles que falam de revolução e luta de classes sem se referir explicitamente à vida cotidiana, sem compreender o que há de subversivo no amor e de positivo na recusa das coações, esses têm na boca um cadáver” (VANEIGEM, 2002, p.31).

No texto da Internacional Situacionista que leva a assinatura de Vaneigem, lê-se que é com base nas “táticas da vida cotidiana individual” que se pode construir coletivamente uma estratégia de superação. Por sua vez, em *A produção do espaço*, Lefebvre escreve que só o uso político do espaço atua para instalar o valor de uso. Dirá também que a arquitetura, esse instrumento da produção do espaço, inevitavelmente é desde sempre concebida politicamente, seja para protestar, seja para proteger o *status quo*.

Se pergunto sobre a condição de uma análise política da arquitetura, devo refletir nos termos de uma experiência do espaço desenrolada em expedientes, situações especiais e estratégias, isto é, a experiência da arquitetura urbana em que cada edifício, em sua particularidade, é parte de uma política do espaço. Ora, na medida em que se trata do valor de uso, o que o uso primeiramente determina é uma ação – em outras palavras, um desempenho, que, ao final, será a possibilidade de revolução. Tanto para Lefebvre quanto para Vaneigem são as condições da revolução que assentam no cotidiano.

O conceito lefebvriano de produção do espaço reforça a ideia do autor de que a vida urbana se concretiza num movimento dialético de contrários, de criação e destruição de valores e atitudes, mesmo que essa atitude seja o consumo. A citação e o chamamento à noção do consumo como tática de resistência possível, contidas no texto de Stallybrass (2004) sobre o casaco de Marx, não são casuais. Por trás da imagem do casaco de Marx estava também a ideia benjaminiana da exploração micrológica do cotidiano, revelada na lida cuidadosa com os objetos. Assim como Benjamin, Lefebvre defende o cuidado com as coisas e objetos do cotidiano como a atitude que possibilitaria uma inversão da reificação, estabelecendo nessa

---

<sup>112</sup> R. Lourau afirmava que esse era o “paradigma d’Henri Lefebvre”: a articulação da forma e do embasamento do pensamento. “C’est le conjuncturel qui brise les structures” (HESS, 1991). Lefebvre dividiu, notadamente, tal paradigma com os situacionistas.

posição seu mais importante princípio: a abertura da práxis. Leio num texto de 1962, *A significação da comuna*, sua formulação, que designa a práxis como algo que jamais pode estar fechada ou considerar-se como tal, pois realidade e conceitos são abertos em diversos níveis: quanto à compreensão do passado, das possibilidades da humanidade, do conhecimento da natureza (LEFEBVRE, 1962). A tarefa da práxis é lidar com a crescente complexidade e transformação dos fenômenos humanos, pois, para Lefebvre, é só por meio da práxis que alguém se mantém na fluida potencialidade do “tornar-se”, ao mesmo tempo que cria para si um mundo – em alguma medida – estável.

A revolução a se fazer no cotidiano é levar a práxis urbana a predominar sobre as determinações abstratas do planejamento e do urbanismo. “A revolução da vida cotidiana será a revolução daqueles, que, ao reencontrarem com maior ou menor facilidade os germes da realização total conservados, contrariados, dissimulados nas ideologias de qualquer gênero, imediatamente deixarem de ser mistificados e mistificadores” (VANEIGEM, 2002, p.178).

A realização total se dará por meio de uma prática urbana que permita desenhar uma resistência e caracterizar a revolução como uso político do espaço cotidiano. A revolução, afinal, é somente a forma política da práxis. Como tal, deve-se compreender que revolução é atividade, logo, ação que se faça capaz de se contrapor à segregação generalizada dos momentos da vida, resultante da interação entre o fenômeno urbano e as relações de produção. Uma ação dessa natureza só pode se desenrolar no cotidiano, âmbito no qual se dá a *produção* no sentido que Lefebvre confere ao termo.

Aqui vem a fórmula decisiva. O que é a produção? Num sentido amplo, herdado de Hegel, mas transformado pela crítica da filosofia em geral e do hegelianismo em particular, pela contribuição da antropologia, a produção não se limita à atividade que fabrica coisas para usá-las, para trocá-las. Existem as sobras e os produtos. A produção em sentido amplo (produção do ser humano por ele mesmo) implica e compreende a produção das idéias, das representações da linguagem. [...] Há produção das representações, das idéias, das verdades, assim como das ilusões e dos erros. Há produção da própria consciência. (LEFEBVRE, 1999, p.37, 44 *et. seq.*)

O cotidiano é um domínio que contém vestígios e memórias das práticas espaciais que ficam intocadas pela modernidade. “A vida cotidiana é uma paródia da plenitude perdida e último vestígio remanescente daquela plenitude” (LEFEBVRE, 1972a, p.171). Lefebvre faz a crítica da vida cotidiana para, ao mesmo tempo que denuncia e rejeita o inautêntico e o alienado que nela se instala, resgatar – de modo tentativo – o humano que ali repousa.

No desenrolar da ação pensada pelo filósofo francês reside a crítica do cotidiano naquilo que nele é passividade. A passividade se dá na medida em que os habitantes delegam

aos especialistas (os planejadores, os arquitetos, os desenhistas) não apenas a tomada de decisões, mas o cuidado e a preocupação envolvidos numa decisão. Essa é a miséria do cotidiano, denominada por Lefebvre, e colocada nos seguintes termos por Debord (1997, p.179): “o indivíduo, por que já não pode decidir sozinho, é tranqüilizado pelo especialista”.

A dominância da opinião do especialista sobre a cotidianidade configura um espaço petrificado, em que a reificação, de início somente tolerada e suportada, é, a seguir, aceita. A passividade corresponde a uma acomodação nociva, cujas razões estão dadas na fragmentação do fenômeno urbano, isto é, quando o uso, ou seja, o valor de uso, é colocado de lado em virtude do valor de troca, implicando, por um lado, representações urbanísticas (o mundo da mercadoria, com suas lógica e linguagem, suas significações aderidas a cada objeto que configura a cidade), e, por outro lado, manipulação do cotidiano, na medida em que este se torna objeto da organização social, por meio da “organização controlada e minuciosa do emprego do tempo”, distribuído e funcionalização em termos de “trabalho, vida privada e ócio” (LEFEBVRE, 1972a, p.171).

Em tais condições, que são o chão no qual germina a sociedade burocrática de consumo dirigido, o uso desaparece ou cai no silêncio, que, de resto, não é outra coisa senão a passividade, ou aquilo a que o habitante urbano chama satisfação, que, em geral, é o estado em que se instalam, acomodadas, as classes médias urbanas.

Desde que existem, têm buscado a satisfação: pequenas satisfações, peças soltas de satisfação. Este gênero de vida se estendeu à sociedade inteira. Só emergem daí os que habitam o Olimpo, a grande burguesia que em nosso tempo corresponde à antiga aristocracia, cujos vestígios recolhe. Os moradores do Olimpo não têm vida cotidiana, ainda que as imagens que os tornam populares lhes atribua uma cotidianidade superior. [...] Enquanto que, ao habitante, fixado ao solo, a cotidianidade assedia, o engole, o faz submergir. (LEFEBVRE, 1962, p.118-9)

Lefebvre chama revolução a uma atividade capaz de vetar a consideração distorcida que os próprios habitantes formam de si e de sua própria práxis. Segundo o autor, para o fato de que vejamos de modo obtuso o usuário, não há complacência possível, pois a configuração de um tal estado de coisas não decorre exclusivamente de uma maldade inerente à natureza dos especialistas, e sim de uma parcela adicional de responsabilidade que deve ser conferida ao próprio habitante. Quem é o usuário, visto do alto do pódio dos especialistas? “Um personagem muito repugnante, que emporcalha o que lhe é vendido novo e fresco, que deteriora, que estraga, que felizmente realiza uma função: a de tornar inevitável a substituição da coisa, de levar a obsolescência a contento”, o “que muito pouco o desculpa”, afirma Lefebvre.

Assumir, pois, a práxis cotidiana como centro do seu conceito de experiência implica estabelecer os termos de uma dialética do cotidiano. Dado que não se pode negar a sua miséria, é preciso suprassumi-la. Sempre haverá no cotidiano domínios a combater, mas também outros a defender. Para o filósofo francês, a práxis urbana deve ser prática criadora que faça frente à experiência cotidiana em suas contradições internas, confrontando incessantemente a atitude passiva, de modo a fazer continuamente tentativas de solução e superação dessas contradições. Atitude passiva que demarca o sujeito vivendo sob o regime do espetáculo, conforme escreve Debord (1997, p.183), para quem “o espectador é suposto ignorante de tudo, não merecedor de nada. Quem fica sempre olhando, para saber o que vem depois, nunca age”.

O contrário da passividade é o ato criativo e a autorrealização, ambos essencialmente mediados pela realidade urbana, e cada um deles configurado como ação capaz de reunir os fragmentos da realidade numa totalidade. A totalidade é uma ideia-guia para Lefebvre e também para a Internacional Situacionista.

Para o primeiro, significa o contrário da vertente subordinada a um centro, ou a um poder central, vertente dominante que separa e segrega. Lefebvre pensa a totalidade no interior do que denomina, em *A produção do Espaço*, teoria unitária. Quer dizer, descobrir uma unidade teórica, como hipótese, minimamente, contra a especialização dos saberes, isto é, unir os campos que estão separados – no caso da cidade, o espaço físico (lógica e epistemologicamente considerado), o espaço da prática, o espaço de percepção dos fenômenos, a construção do imaginário (projetos, símbolos, utopias) (LEFEBVRE, 1991b, 11-2). Ou seja, superar a desconexão entre arquitetura (habitat, edifícios), o urbanismo (espaço da cidade, espaço urbano) e o planejamento fundeado na economia (territórios, regiões) (LEFEBVRE, 1991b, p.85). Só alcançando a totalidade será possível liberar as capacidades de invenção; somente assim se permitirá imaginar possíveis mundos alternativos. Só a compreensão do cotidiano numa totalidade cria espaço para experimentos mentais.

Para Vaneigem e Debord, a totalidade está dada no próprio cotidiano, em meio à sua miséria – a não totalidade –, isto é, a vida que, vista da perspectiva do poder, “não passa de um emaranhado de renúncias e mediocridades” (VANEIGEM, 2002, p.125).

É preciso extrair outro cotidiano, não aquele que é mascarado no espetáculo, que tem a função explícita de esvaziá-lo, e expor o próprio esvaziamento. A totalidade deve ser buscada nas formas que a pobreza produziu, aí reside a possibilidade do enriquecimento da vida cotidiana. O cotidiano que prepara a revolução está encerrado no conforto, nos lazeres, em tudo que destrói a imaginação. Logo, a sua crítica é o que configura a busca da totalidade,



crítica que é também do consumo e “ do vazio produzido por uma enxurrada de *gadgets*, de *Volkswagen* e de *pocket books*” (VANEIGEM, 2002, p.29). Ao caminhar para a totalidade, é preciso anular a atitude passiva. Contra a passividade, tanto Lefebvre quanto Vaneigem e Debord propõem uma estratégia a que chamam apropriação, um modo de agir principalmente contra a felicidade na passividade. “Ao mesmo tempo em que colocava na ordem do dia a felicidade e a liberdade, a civilização tecnológica inventava a ideologia da felicidade e da liberdade. Ela se condenava, assim, a criar somente uma liberdade apática, uma felicidade na passividade” (VANEIGEM, 2002, p.54).

### **5.1.1 Apropriação como experiência**

A crítica do cotidiano, que é crítica da ideologia, resultará numa ação que é prática espacial, num conceito de experiência que combata o estado de fragmentação da realidade (fragmentos configurando dispersão, segregação, separação, localização) sustentado pela passividade dos habitantes. O contrário da passividade é uma ação que pode evitar a dispersão e demarcar o espaço social<sup>113</sup>. “A solução não pode ser encontrada no espaço em si – como uma coisa ou um conjunto de coisas – como fatos ou sequência de fatos, ou como *medium* ou *environment*” (LEFEBVRE, 1991b, p.320, tradução minha), mas numa atividade *no* espaço, que compreende a experiência de uma revolução “sem nome, como tudo aquilo que pertence à experiência vivida. Ela prepara, na clandestinidade cotidiana dos gestos e dos sonhos a sua coerência explosiva” (VANEIGEM, 2002, p.112).

Fundamentando sua teoria da práxis urbana na ideia de apropriação, Lefebvre introduz um elemento crucial à compreensão e exercício daquela, que é a dimensão temporal. A meu ver, esse é o princípio decisivo na virada que a filosofia lefebvriana provoca nas teorias do lugar, ao reverberar a afirmação de que “na cidade, o tempo é que domina o lugar” (LEFEBVRE, 1972, p.229, tradução minha) e instaurar a discussão sobre mobilidade, flexibilidade e transitoriedade das cidades, sem jamais perder o lastro na crítica da ordem social. O que melhor ilustra um domínio da vida urbana necessariamente referida ao tempo talvez seja o exemplo do trabalhador em férias.

Supostamente um intervalo em que o habitante dispõe de seu próprio tempo para

---

<sup>113</sup> Lefebvre (1991b) critica, p.ex., a dispersão como fragmentação da realidade expressa no instrumento do zoneamento, que para ele é “dispersão, segregação, separação, localização” (tradução minha).

que do seu cotidiano possa fazer o que julgar apropriado, as férias resumem-se, nos dias de hoje, meramente ao tempo administrado da divisão do trabalho, mas dessa vez com o sinal invertido, como bem o demonstra a existência do *Club Méditerranée* (à época de Henri Lefebvre e Guy Debord na França dos anos 1960) e, nos anos 2000, dos atuais *resorts* e *spas* espalhados pela costa brasileira, da região Nordeste ao extremo Sul. Férias não passam de organização de pseudo-acontecimentos e criação de “unidades de tempo” aparentemente interessantes, em que o tempo individual, que deveria poder ser relacionado ao tempo vivido coletivo e compreendido em sua importância, é colonizado por uma racionalidade abstrata cujo princípio é exatamente a administração dos comportamentos por meio da expropriação violenta do tempo (DEBORD, 1997, tese 159, p.108). Os indivíduos saem em férias e comportam-se nelas de acordo com uma pseudo-obrigação social, e essa pseudo-obrigatoriedade é o correlato exato da atitude alienada que rege o ciclo do trabalho.

Para os fins de uma crítica que intenta evidenciar a ordem social que está oculta na ordem do espaço (LEFEBVRE, 1991b, p.289)<sup>114</sup>, apropriar-se significa reconhecer a si mesmo em seu mundo, submetendo o espaço ao tempo vivido (DEBORD, 1997, tese 179, p.118). Apropriação dá-se em modificar um espaço cotidiano para que ele possa servir às necessidades e possibilidades de vida de um grupo, entendendo o espaço não como “espaço que é neutro, e como tal externo à prática social”, externalidade que o faria ser, “por isso, espaço mental ou espaço fetichizado (objetificado)” (LEFEBVRE, 1991b, p.320, tradução minha). Trata-se, na apropriação, de assentar e tomar posse de um lugar, de uma determinada configuração do espaço-tempo.

Entretanto, apropriar não esgota seu significado na posse. À apropriação corresponde um acontecimento no lugar.

Frequentemente, tal espaço – apropriado – é uma estrutura, um monumento ou edifício, mas esse não é sempre o caso: um sítio ou uma praça ou uma rua podem também ser legitimamente descritos como espaço apropriado. Exemplos de espaços apropriados abundam, mas não é sempre fácil decidir de que modo, como, por quem e para que eles foram apropriados. (LEFEBVRE, 1991b, p.165, tradução minha)

Um desenrolar no tempo: o tempo apropriado no uso do espaço, ação que se estabelece graças aos ritmos que demarcam a experiência espacial.

Assim, para descrever a apropriação do tempo implicada no espaço, é preciso realizar o que Lefebvre chamou ritmo-análise, e que viria a completar a produção do espaço, graças à inter-relação de espaço e tempo. Há ritmo onde quer que haja interação entre lugar,

<sup>114</sup> Sobre as proibições espaciais e o consumo, cf. p.318

tempo e gasto de energia. O ritmo aparece como tempo regulado, governado por leis racionais, mas em contato com o que é menos racional no ser humano: o vivido, o carnal, o corpo (LEFEBVRE, 2004, p.9). O ritmo remete ao sensível, este "escândalo da filosofia, de Platão a Hegel". A apropriação não pode ser compreendida externamente aos ritmos da vida e do tempo, por ser desde sempre um processo que conforma a perspectiva que um indivíduo tem de seu próprio entorno. Para que a apropriação se torne efetiva, o indivíduo deve tornar-se consciente do que acontece ao seu redor, do que foi provocado no entorno por sua própria intervenção, que jamais é neutra, muito menos estática.

O tempo que pode ser dito apropriado tem suas próprias características, principalmente como tempo que nos esquecemos de contar, de medir. O que se passa a cada vez que alguém realiza de modo pleno uma atividade – e não interessa que seja uma atividade banal (uma mera ocupação ou trabalho), sutil (a meditação), espontânea (um jogo de crianças ou de adultos) ou sofisticada (um procedimento cirúrgico executado por um médico). A plenitude da atividade dá-se quando esta se realiza em harmonia consigo e com o mundo. Trata-se, no que concerne ao tempo, de medi-lo segundo um padrão interno próprio de quem experimenta o movimento no qual se desdobra uma atividade; é distinto do tempo do relógio, que, por sua vez, é mera determinação externa.

A articulação mais evidente do tempo e do espaço está dada na arquitetura, que, com seus construtos, modula a materialidade da realidade urbana. Ora, a arquitetura urbana é, ela mesma, um instrumento na transformação dos conceitos de espaço e tempo, na medida em que configura uma pletora de ritmos urbanos feitos da repetição de movimentos (ritmos dos corpos, do trabalho, da sociedade). Todo ritmo traz consigo um tempo diferenciado, uma duração qualificada que combina a medida interna e a medida do próprio movimento – ambos definem e qualificam um ritmo.

Ritmo, tal como Lefebvre entende, não é simples determinação: basta que eu pense no que mais popularmente o caracteriza, uma dança. Vejo a complexidade envolvida, por exemplo, em coordenar os movimentos do corpo à sonoridade dos tambores de percussão do samba ou de músicas tribais. Só um movimento não mecânico pode ter ritmo – definitivamente, dançar não é um movimento mecânico. Se a complexidade do ritmo traduz-se em repetição, ruptura, reatamento ou recomeço enquanto atributos da atividade humana, é necessário analisar como se resolve a apropriação do espaço em diferentes configurações temporais, conjugando as abordagens de Henri Lefebvre e da Internacional Situacionista.

A apropriação, se tomada em relação ao tempo presente, diz respeito a ocupar-se com o que se dá no acontecimento, sob a forma do inesperado. Lefebvre aponta, neste caso,

para o aprendizado do lugar no tempo do imprevisto, situação em que o tempo domina o lugar, nele se fazendo transparente. A espacialidade formal é impactada pelo que ocorre, e, a partir daí, o lugar estabelecido pelo acontecimento é diverso do espaço fixado num desenho ou construção. Experimentar o espaço dá forma a um lugar de tempo diferente, atravessado pelo simultâneo; o que ali ocorre, naquele instante, é tão somente atravessado pelos ritmos particulares daquele evento. Isso se passa, segundo Lefebvre, na efetiva experimentação dos lugares urbanos, quando suas funções arquitetônicas são desempenhadas no espaço graças às relações entre os ritmos (biológicos) do ser humano e o seu cotidiano, marcado pelos ritmos cósmicos e vitais (o dia e a noite, o mês e as estações). Em relação ao tempo presente, à apropriação concerne a rotina, isto é, a simultaneidade de movimentos que se interpenetram e circularmente se repetem.

Mas a vida urbana é também “lugar e tempo do desejo, aquém e além das necessidades”. Nesse sentido, não existe uma rotina única para um indivíduo, e o cruzamento de múltiplas funções cumpridas e atividades realizadas introduz, no tempo presente, a lógica do jogo, esse elemento definido pelos situacionistas como princípio de uso – portanto, de apropriação, da arquitetura urbana.

Na Internacional situacionista, o jogo é, a rigor, uma tática de apropriação, na medida em que permite exercitar uma habilidade em lidar com o imprevisto. Desempenhar a regra de um jogo mede a capacidade de adaptação, mas também um manejo, em ato, da instabilidade e do equívoco.

Em geral, a organização atual proíbe o jogo autêntico. O jogo foi transformado em algo para crianças apenas (e mesmo as crianças estão sendo entupidas com brinquedos-*gadgets*). [...] quanto ao adulto, ele só tem direito a formas fabricadas e recuperadas: competições, concursos de televisão, eleições, cassino etc. É evidente que a pobreza desses expedientes não abafa a riqueza espontânea da paixão do jogo [...]. Todo jogo envolve regras e jogar com regras. Vejam as crianças. Elas conhecem.... Às vezes, um novo jogo surge e se desenvolve. Sem descontinuidade, reavivam a consciência lúdica. (VANEIGEM, 2002, p.270-1).

Para um situacionista, apropriar-se de um acontecimento espacial, jogar com o acontecimento, é penetrar num sistema de relações efêmero, em que a experimentação é o próprio questionamento dos fundamentos. A ideia situacionista de jogo lastreia a compreensão da apropriação por parte de Lefebvre, quando esse conceito diz respeito ao tempo presente. Apropriar-se por meio do jogo é retornar ao cotidiano para desafiar “as técnicas de empacotamento, escapando assim aos mecanismos de compra e venda” (VANEIGEM, 2002, p.125). O retorno à vida cotidiana é necessário – não para transformá-

la, pois essa não é sua atribuição, mas para fazer dela a própria matéria-prima de uma tática estética prontamente instalada a cada vez que se fizer requerer, e que efetiva estratégias sutis, que tantas vezes podem escapar ao conceito. Jogar no ambiente urbano é ação referida à urgência da sobrevivência, mas que, na longa duração, configura um procedimento de adaptação, tão logo essa mesma ação seja requisitada uma vez, duas, e ainda uma outra, sem, contudo, se resumir à acomodação. É precisamente através dessa ideia da apropriação como ajuste que o jogo situacionista se opõe à passividade. A adaptação à situação é também a chave interpretativa do princípio de desorientação, que rege a ideia-limite da cidade situacionista, elaborada principalmente por Constant Nieuwenhuis.

Diante da necessidade de construir rapidamente cidades inteiras, erguem-se cemitérios de cimento armado onde grande parte da população está condenada a levar uma vida muito enfadonha. Ora, para que servem as incríveis invenções técnicas do mundo atual se faltam condições para delas tirar proveito, será carência de imaginação? Desejamos a aventura. [...] sabemos que as construções futuras que desejamos precisarão ser suficientemente maleáveis para corresponder a uma noção dinâmica da vida, criando nosso ambiente em relação direta com modos de comportamento em constante mudança. [...] Uma vez estabelecidas as funções, elas são seguidas pelo jogo. [...] As cidades que desejamos devem oferecer uma variedade inédita de sensações nesse sentido, e jogos imprevistos tornar-se-ão possíveis pelo uso inventivo de condições materiais como o ar condicionado, a sonorização e a iluminação.<sup>115</sup>

O espaço em Nova Babilônia era designado por um labirinto dinâmico, e a ideia do labirinto era a de materializar arquitetonicamente o jogo. Era um projeto que protestava contra a arquitetura funcionalista, apresentando uma concepção dinâmica de espaço, cuja ocupação estivesse sempre em mudança.

Enquanto na sociedade utilitária persegue-se a otimização do espaço, garantia de eficácia e economia de tempo, em Nova Babilônia se privilegia a desorientação que promove a aventura, o jogo, a mudança criadora. O espaço de Nova Babilônia tem todas as características de um espaço labiríntico onde os movimentos podem ocorrer sem impedimentos de ordem espacial ou temporal. [...] Nova Babilônia só poderá ser obra de seus habitantes, unicamente o produto de sua cultura. Para nós, ela só é um modelo de reflexão e jogo. (CONSTANT, 1997, tradução minha)

Lefebvre escreve sobre essa concepção dinâmica da arquitetura-jogo de Constant, que, a seu ver, provocaria “o arrebatamento que domina a afetividade”, gerando uma resposta direta dos usuários, bem como uma variedade de sensações e paixões.

A apropriação dá-se também como projeto, no tempo futuro. Quando se entende o ritmo como um porvir que entra na constituição do tempo do movimento e da transformação,

<sup>115</sup> Constant, IS, número 3, 12/1959

a arquitetura será um *medium* de experimentação.

A arquitetura possui, portanto, um elevado grau de ambiguidade. Apresenta-se como objeto fruível e projeta no futuro exigências utópicas, logicamente destinadas a se verem frustradas. Mas essa é a realidade da arquitetura, e é isso o que justifica a tensão que, em particular, domina hoje o debate da cultura arquitetônica. De resto, essa possibilidade de inserir na realidade um fragmento de utopia é um privilégio que a arquitetura – relativamente aos outros sistemas de comunicação social – consegue muitas vezes explorar até o fundo” (TAFURI, 1979, p.265). Consequentemente, trata-se de estabelecer as balizas de repetição e transformação para o ritmo, ou, nos termos em que Lefebvre (2004, p.265, tradução minha) coloca, “a relação entre o mesmo e o outro”.

Dá-se nesse aspecto uma conjugação entre a ideia lefebvriana da apropriação como tempo futuro e a experiência do hábito em Walter Benjamin. Pensar a ocupação do lugar como uma efetivação do tempo futuro é pensar de que modo o futuro compõe o hábito enquanto resultado da apropriação do espaço. O uso, isto é, a interação entre os ritmos de vida do habitante e o espaço por ele frequentado determina, ao final de um intervalo de tempo em que se tenha repetido, a familiaridade que um indivíduo adquire com um lugar. Se colocarmos nas palavras de Benjamin,

[...] a pessoa só conhece um lugar uma vez que o tenha experimentado em tantas dimensões quantas possíveis. Para possuir um lugar é preciso se aproximar dele pelos quatro pontos cardeais e, inclusive, é preciso sair dele a partir desses pontos. De outro modo, esse pode inesperadamente cruzar seu caminho, três ou quatro vezes antes que você se prepare para topá-lo com ele. (BENJAMIN, W. *apud* BUCK-MORSS, 2003, p.452, nota 1)

De outro lado, o hábito adquirido dá ao indivíduo a consciência dos próprios limites espaciais, fazendo com que ele se arrisque, caso assim o deseje, a experimentar uma transformação e ir além desta; no caso da arquitetura urbana, um lugar ao qual se está habituado é sempre lugar a tal ponto conhecido, que suscita no indivíduo a vontade da intervenção e da modificação, resultando daí um novo ajuste nos atributos do lugar, fazendo-o responder de modo renovado a uma demanda nova, a um desejo ou curiosidade recente por parte daquele indivíduo que o habita.

Nessa perspectiva, o hábito, no uso da arquitetura, é o que faz germinar a imaginação traduzida num desejo de experimentar o lugar numa nova configuração ou usá-lo segundo um comportamento diverso. Nesse caso, a apropriação, segundo o pensamento de Lefebvre, “tem uma só direção”, é toda ela ação de orientação e revelação do desejo. “A

apropriação pelo ser humano do seu desejo se encontra suspensa a meio do caminho entre o real e o possível, na transição entre a ação prática e o imaginário, mas permanece como possibilidade” (LEFEBVRE, 1972, p.108, tradução minha). Dessa maneira, é pela apropriação que o imaginário se torna parte do cotidiano. Um espaço apropriado é espaço que a imaginação procura transformar, tornando menos nítidos os limiares que separam a esfera da praticidade e o domínio de afetividade e sonho construído, em cada lugar, por quem o usa.

Mas, se o cotidiano é o próprio âmbito da coação, como aconteceria essa apropriação que é imaginativa? Lefebvre (1972) escreve que as relações entre apropriação e coação são conflitivas e complexas. “Quem diz apropriação diz coação dominada”.

Assim, a práxis urbana configurada na apropriação é sempre processo, está em curso e nesse sentido, jamais será definitivamente configurada ou concluída e estabilizada numa forma. A práxis, para Lefebvre, está sempre em ato, e, como tal, demarcada por uma abertura que, se por um lado a expõe diretamente à coação, por outro lhe permite contornar os processos coercitivos. “Não é uma relação de inversão lógica, mas de conflito dialético. A apropriação apreende as coações, transforma-as, reconfigura-as em obras”. Quando o indivíduo, uma vez estabelecido o hábito e a familiaridade espacial que o caracteriza, assume os problemas do cotidiano e busca solucioná-los, toca o limiar do imaginário.

Entre a prática e o imaginário se insere, ou melhor, se insinua a “inversão”; as pessoas projetam seu desejo sobre tais ou quais grupos de objetos, estas ou aquelas atividades: a casa, o apartamento, o mobiliário, a cozinha, sair em férias, a natureza etc. Essa inversão confere ao objeto uma dupla existência, real e imaginária [...] Certos objetos tocam o limiar que separa o nível prático do imaginário, e se carregam de afetividade e sonho. (LEFEBVRE, 1972, p.115, tradução minha)

Segundo Lefebvre (1972, p.115, tradução minha), a tarefa do imaginário, com relação à cotidianidade prática, é “desmascarar o predomínio das coações, a escassa capacidade de apropriação, a agudeza dos conflitos e dos ‘problemas reais’, e, em certos momentos, preparar uma apropriação, uma inversão prática”. Tal inversão é a meta da prática situacionista da deriva, que, realizada de modo experimental no início dos anos 1960, evidenciava a fragmentação crescente da cidade já àquela época.

Para um situacionista, espaço apropriado transformado pela imaginação é espaço experimentado em deriva, isto é, segundo um método exploratório que termina por transformar a percepção do lugar. Na deriva, o caminhar se converte em tática de intervenção na cidade; o andar configura uma arquitetura do deambular e, por conseguinte, promove uma apropriação da paisagem segundo uma transformação subjetiva, construída com o auxílio da

imaginação. Guy Debord, em 1958, descrevia a deriva como “cartografia influenciada”<sup>116</sup>. Os mapas influenciados eram desenhos fundamentados em variações da percepção ocorridas no percurso do ambiente urbano e tinham por finalidade “compreender as pulsões que a cidade provoca nos afetos dos transeuntes”, fixando-as numa representação gráfica.

A deriva era uma técnica de mapeamento subjetivo da arquitetura urbana que consistia em interpretar simultaneamente fragmentos ou aspectos diversos da cidade.

A Internacional Situacionista praticou uma deriva pela primeira vez em Amsterdã, quando Constant e outros participantes do movimento deambulavam pela cidade com *walkie-talkies*, e Asger Jorn e Guy Debord registravam a prática em desenhos e *collages*.

Concebida para ser aplicada ao contexto das cidades existentes, a deriva delimita uma estratégia de comunicação entre habitantes e de representação do espaço urbano, consistindo em uma “técnica de passagem rápida por ambiências variadas”, em que o caminhante adota um comportamento lúdico-constructivo, entregando-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar”<sup>117</sup>.

Contudo, a deriva não é apenas andar esmo, cedendo ao acaso; para os situacionistas existe um relevo das cidades, por eles denominado psicogeográfico, com suas “correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que tornam muito inóspitas a entrada ou a saída de certas zonas”. A psicogeografia, que pode ser considerada um esboço de práxis urbana no sentido que Henri Lefebvre confere ao termo, delimitava a experiência de observar sistematicamente, durante uma deriva, os efeitos produzidos pelas diversas ambiências urbanas sobre o ânimo dos indivíduos. Deriva e psicogeografia são desempenhadas segundo um cálculo de possibilidades, isto é, segundo bases estabelecidas para início do trajeto, cálculo de direções de penetração no terreno, bem como o efeito que se deseja obter ao estudar o terreno em seus “resultados afetivos desnorteantes”. Tal cálculo de possibilidades aliado ao deambular confere à prática da deriva o *status* de modo de apropriação espacial fundada no tempo futuro, ou seja, é uma prática de decifração de lugares, conhecidos ou não, que redimensiona ou rompe os hábitos de uso da arquitetura urbana.

A brusca mudança de ambiência numa rua, numa distância de poucos metros: a divisão patente de uma cidade em climas psíquicos definidos; a linha de maior declive – sem relação com o desnível – que devem seguir os passeios a esmo; o aspecto atraente ou repulsivo de certos lugares [...]; a variedade de possíveis combinações e ambiências [que] provoca sentimentos tão diferenciados e complexos. (DEBORD, 1955, tradução minha)

---

<sup>116</sup> IS/2, 12/1958

<sup>117</sup> IS/2, 12/1958



Na deriva, a importância do acaso diminui com o aumento do conhecimento do lugar, que, de resto, é a meta da prática de derivar e que permitirá ao caminhante escolher quais solicitações deseja atender. Pode-se afirmar que, numa deriva, o hábito guarda seu avesso. Na medida em que andar é tática exploratória, mesmo o espaço já conhecido, portanto não mais estranhado, poderá provocar uma sensação nova, causar surpresa.

Finalmente, se considerada em relação ao tempo passado, a apropriação deve ser analisada como experiência da memória, conceito da teoria de Lefebvre ao qual se vêm somar as filosofias de Guy Debord e Walter Benjamin.

O tempo constitui a memória e a lembrança. “A sensação da passagem do tempo sempre foi, para mim, muito forte e fui atraído por ela como outros são atraídos pelo vazio ou pela água” (DEBORD, 2003, p.189, tradução minha). Na *Sociedade do Espetáculo* Debord (1997) concebe a historicidade como essência do homem. Ali, nos capítulos cinco e seis, respectivamente “Tempo e história” e “O tempo espetacular”, Debord se ocupa em mostrar que o espetáculo cancela a história, anulando o tempo. Para Anselm Jappe (1999, p.149), a questão da passagem do tempo é “uma espécie de fundamento existencial do projeto situacionista”.

### **5.1.2 Engajamento corpóreo**

É o corpo, por meio da resistência oferecida em ação e comportamento, que efetiva a potencialidade primeira da apropriação, que é a inauguração do projeto de um novo espaço. Para compreender quem é o sujeito contido nesse corpo, quem é o sujeito da ação de apropriação, Lefebvre pergunta primeiramente pela constituição do corpo enquanto *medium* dessa ação, em última análise, *medium* de resistência à abstração do espaço regulado pela lógica da mercadoria. O corpo é um liame de ritmos, esses tempos governados ”por leis racionais, mas em contato com o que é menos racional no ser humano: o vivido, o carnal, o corpo” (LEFEBVRE, 2004, p.9, tradução minha). Nessa definição Lefebvre expõe, como o alicerce de sua teoria dos ritmos, a demarcação de uma experiência corpórea, fundada na temporalidade do mundo da vida cotidiana, isto é, nas ordenações próprias da presença física, da consciência e da subjetividade que, juntas, constituem um indivíduo.

O tempo a que o corpo está submetido é primeiramente material, conforme o demonstra a sua própria história. O corpo de que Lefebvre fala é aquele que tem sido

progressivamente apagado e substituído em sua complexidade e variedade por uma única de suas partes, o olho, como resultado das lógicas da visualidade e da geometrização. Dessas últimas decorre um espaço que, abstrato, resulta em espaço descorporificado.

No intuito de confrontar a abstração que retirou do espaço o corpo ao longo da história da modernidade, Lefebvre combate a dominação do espaço apenas visível, que o apaga como um todo, e reivindica que o corpo seja compreendido enquanto organização concreta e material, animada por carne, órgãos, nervos, músculos, e ossos, os quais se reúnem segundo padrões de coesão, unidade e organização. O corpo é, nessa acepção, simultaneamente, superfície e material bruto de uma totalidade integrada e coesa, desde sempre sujeito a inscrições psicossociais.

O corpo é amorfo, indeterminado, incompleto: série de potencialidades que não podem ser coordenadas, mas apenas mantidas lado a lado graças a ordenações sociais, reguladas em cada época e cultura por microtecnologias de poder e submetidas a várias formas e regimes de disciplina e treinamento. (GROSZ, 1992, p.243, tradução minha)

Na teoria lefebvriana, o uso do corpo é o pressuposto da prática social no âmbito do percebido. Em primeiro lugar, a prática espacial dá-se como espaço que é percebido em referência à vida do corpo, isto é, às sensações somáticas. Movendo-se no interior ou através de um espaço dado, o corpo importa seu próprio passado, expresso na memória corpórea que se transporta para a experiência atual: sua ocupação local é literalmente uma história dos locais que já frequentou. Percebendo, um corpo vibra em uníssono com o espaço que o envolve; logo, espaço percebido é espaço em que o corpo humano se coloca não passiva, mas ativamente; não como objeto meramente localizado dentro do espaço, mas enquanto participante na constituição do mesmo, numa relação de determinação recíproca. Em outras palavras, um transformar-se que ativamente produz o espaço por meio do engajamento perceptivo do corpo. Como consequência, intenções e projeções do corpo modelam o espaço; pode-se mesmo dizer que o corpo o produza, uma vez que nele introduz direção, rotação, orientação, ocupação. O indivíduo situa seu corpo no seu próprio espaço e apreende o espaço que rodeia e envolve o corpo.

Restabelecer o corpo significa, primeira e principalmente, restaurar o sensório-sensual (o discurso, a voz, a fala, o cheiro, o escutar). Em síntese, o não visual. E restaurar o sexual – embora não no sentido de sexo considerado isoladamente, mas, antes, no sentido da energia sexual dirigida para uma descarga e fluxo específico de acordo com ritmos específicos. (LEFEBVRE, 1991b, p.213, 363, tradução minha).

Contudo, em muitos sentidos o corpo permanece incompreensível e obscuro, resistindo à estratificação analítica de seus atributos. Mas, no entender de Lefebvre, é justamente essa opacidade que pode determinar a resistência do corpo à abstração, pois evidencia que sua organicidade e unidade não podem ser rompidas. É por meio da opacidade que o corpo denota um conjunto de ciclos que não podem ser isolados e entendidos separadamente. A opacidade une o cíclico e o linear, combinando os ciclos do tempo, a necessidade e o desejo com as linearidades do gesto, da perambulação, apreensão e manipulação das coisas – o manejo de ferramentas, tanto abstratas quanto materiais. O corpo subsiste precisamente no nível do movimento recíproco entre esses dois âmbitos; a diferença entre eles – a qual é vivida, não pensada – é o habitat do corpo. O que Lefebvre (1991b, p.61) denomina opacidade refere-se ao corpo enquanto carne, essa “matéria sensível em que o tempo inscreve inequívocas metamorfoses”. Em outras palavras, o corpo é matéria cuja totalidade está dada em atributos espaciais (simetrias e assimetrias) e propriedades energéticas (economia, desperdício, carga, descarga), e implicada em movimento e relação (o uso das mãos, dos membros e dos órgãos sensórios) (LEFEBVRE, 1991b, p.61).

No capítulo de *A produção do espaço* intitulado “Arquitetônica espacial”, Lefebvre mostra que, graças à sua opacidade, o corpo contesta a determinação abstrata das funções arquitetônicas, muitas vezes válida apenas como hipótese de desenho, e pode reconfigurar, na vida cotidiana, o uso do espaço através de seus gestos, opondo à materialidade do lugar sua própria espessura e matéria. Em termos de experiência arquitetônica, isso significa que, no domínio da vida cotidiana, corpo e arquitetura ajustam-se reciprocamente para efetivar o uso do lugar, mesmo que tal ajuste exija como condição necessária um reaprendizado das relações espaciais fixadas numa forma arquitetônica. A experiência corpórea do espaço é simultaneamente banal e cheia de surpresas, carregada do desconhecido e do equívoco que se escondem no cotidiano. Há uma inteligência do corpo que precede o pensamento sobre o espaço, isto é, a experiência que o corpo faz do espaço precede o pensamento do mesmo. O corpo qualifica o espaço por meio dos gestos, deixando vestígios e marcas. Depois, quando ocorre o pensamento espacial reproduz a projeção/ explosão/ imagem/ orientação do corpo (LEFEBVRE, 1991b, p.174).

Assim considerada, a opacidade do corpo torna-se pressuposto para a prática espacial. O indivíduo situa seu corpo em seu próprio espaço e apreende o espaço como aquilo que o envolve. O corpo é continuamente submetido a elementos espaço-temporais concretos que determinarão o espectro de sua percepção – simetrias, interações e ações recíprocas, eixos e planos, centros e periferias, junções e oposições; por isso sua materialidade

não pode ser exclusivamente atribuída à consolidação de partes do espaço numa conformação física, tampouco a uma natureza supostamente não afetada pelo espaço, que hipoteticamente pudesse distribuir-se através do espaço para ocupá-lo. “O caráter material do corpo deriva do espaço, da energia que é empregada e colocada para usá-lo” (LEFEBVRE, 1991b, p.195, tradução minha).

Para Lefebvre, a partir do ponto em que a teoria considera o corpo como totalidade prático-sensória, ocorrem um descentramento e um recentramento do conhecimento, pois passa-se à compreensão de que as múltiplas ordenações do espaço social emergem do corpo. Pode-se, então, falar de um corpo social em que os níveis sucessivos constituídos pelos sentidos prefiguram as camadas do espaço social e suas interconexões. Ainda que as relações sociais propriamente ditas não sejam visíveis no âmbito sensório sensual (ou prático-perceptual) do espaço, em nível do corpo dos indivíduos é evidente a determinação do corpo pelos ritmos e modos de trabalho a que é submetido no espaço social. Logo, na medida em que o corpo passivo (os sentidos) e o corpo ativo (trabalho) convergem no espaço, pode-se sustentar que o espaço sensório-sensual está contido no espaço social e o determina.

O espaço social é produzido pelas forças e relações de produção e se apresenta de modo dual; tanto é um campo de ação – que oferece sua extensão para o desenvolvimento de projetos e intenções práticas – quanto uma base para a ação, uma plataforma de onde derivam e para onde retornam as energias. O espaço social é, a um só tempo, quantitativo, portanto mensurável em unidades, e qualitativo, isto é, configura uma extensão concreta em que se cumprem os ciclos energéticos, cuja duração é medida em termos de fadiga ou em termos do tempo necessário à atividade. Ele próprio um *locus* de possibilidades, o espaço social é uma coleção de materiais (objetos, coisas) e uma reunião do *matériel* (as ferramentas e os procedimentos necessários para tornar eficiente o seu uso e das coisas em geral) (LEFEBVRE, 1991b, p.191, 348-9). É sobre esse espaço que o corpo age, produzindo-o.

A mediação corpórea pauta a possibilidade de novas criações no espaço da vida cotidiana, esse campo sobre o qual se projetam as atividades produtivas. Na interação corpo-espaço que se passa na arquitetura, constitui-se o âmbito da primeira esfera de significado da vida humana. Essa interação fundamenta a tese lefebvriana do engajamento crítico que começa pelo corpo de um indivíduo, decorrendo daí a afirmativa de que o político é pessoal. Nesse sentido, a arquitetura deve ser compreendida como o queriam os situacionistas, o lugar através do qual o poder se exerce mais diretamente. Por isso a revolução, tal como foi vislumbrada pela Internacional Situacionista, somente efetivar-se-ia através da apropriação

material do espaço. Uma revolução que não produz um novo espaço não realizou por inteiro seu potencial.

A revolução política exige dos indivíduos que a farão, primeiramente, o engajamento do próprio corpo na transformação do espaço que o envolve. O primeiro âmbito de significado a que se pode chamar arquitetura somente se instala se o corpo do habitante urbano estiver implicado, por meio de suas percepção e apropriação, na constituição sensório-sensual de um novo espaço: essa é a resistência que permitiria ao corpo inaugurar o projeto de um novo espaço, “espaço da contracultura, ou de um contra-espaço, no sentido de uma alternativa inicialmente utópica ao espaço atual existente”.

Em conclusão, a experiência espacial delimitada por Henri Lefebvre em *A produção do espaço*, por ele denominada “apropriação”, é uma ação que, mediante o uso do espaço, deve necessariamente resultar em uma transformação social e, “para ser verdadeiramente revolucionária em seu caráter, deve manifestar uma capacidade criativa em seus efeitos na vida cotidiana” (LEFEBVRE, 1991b, p.54). A condição da apropriação instala-se a cada momento que um indivíduo se torna consciente dos papéis que seu corpo desempenha no espaço social (sua materialidade, sua opacidade, sua atuação política). Um espaço apropriado é sempre potencialidade de superação da alienação na vida cotidiana uma vez que reinstala o valor de uso. As estratégias e situações espaciais dadas na experiência da apropriação representam a possibilidade contínua de produção de relações inteiramente novas, livres de determinismos e constrangimentos, porque capaz de configurar novas práticas, reconfigurar usos e funções arquitetônicas.

## **5.2 Sujeitos urbanos: reconfigurações**

Ao final da caracterização da experiência de apropriação enquanto ação que, uma vez desempenhada, instala um novo espaço, é necessário perguntar pela reciprocidade de tal ação no que tange ao seu *medium*, o corpo. Se esse é capaz de se opor à abstração presente nas instituições e práticas materiais inseridas no espaço, abstração reguladora das relações de poder e sociais, em que medida reconfigura os comportamentos dos sujeitos urbanos? Para Henri Lefebvre (1991b, p.61), a subjetividade resultante desse engajamento corpóreo na produção do espaço se define por uma competência espacial específica aliada a uma *performance* como membro da sociedade. Para consolidar o ponto de vista lefebvriano,

proponho analisar a teoria situacionista naquilo que diz respeito ao sujeito do espaço urbano, pois, a meu ver, na circunscrição desse tema as abordagens dos filósofos se coadunam.

A finalidade de refletir sobre um sujeito que emerge reconfigurado no âmbito da experiência da apropriação é compreender a condição de um indivíduo, um grupo ou uma coletividade no curso de suas práticas cotidianas, pois é tal condição que se oferece para o mundo da vida; é por meio dessa condição cotidiana que um indivíduo, grupo ou uma coletividade podem preservar, construir e reconstruir sua práxis social. Ainda que pareça anacrônico estudar uma posição situacionista para esclarecer aspectos da teoria lefebvriana, é necessário fazê-lo para compreender o arco inteiro dos problemas postos pela experiência da arquitetura urbana. Nos anos de 1960, no momento em que a cidade explode em periferias e subúrbios, as estratégias iniciais da Internacional Situacionista, bem como suas táticas de apropriação espacial pela deriva e psicogeografia encontram seu limite. Assim sendo, a teoria que era sua âncora também devia avançar. Se Guy Debord e Raoul Vaneigem deslocam a teoria situacionista de uma crítica da cidade para a crítica da ideologia, Henri Lefebvre, mesmo após o rompimento com Debord, permanece estudando a cidade segundo as premissas da Internacional Situacionista, mas agora de modo ampliado, fazendo da cidade seu *medium* de reflexão em sua pesquisa sobre a produção social do espaço.

Na *Sociedade do espetáculo* há uma pergunta pelo sujeito da história que desemboca no proletariado como a coletividade apta a realizar a revolução política. Para Debord (1997, par. 74), somente o ser vivo que produz a si mesmo, tornando-se mestre e possuidor de seu mundo, consciente das regras do jogo de que participa no curso da história, pode ser sujeito desta. Contudo, o proletariado, para se tornar a “classe da consciência das lutas revolucionárias” (DEBORD, 1997, par. 90), deve se contrapor ao princípio que permitiu à burguesia alcançar o poder. A burguesia, conforme analisa Debord (1997), é a única classe revolucionária que sempre venceu; ao mesmo tempo, é a única classe para quem o desenvolvimento da economia foi causa e consequência de seu domínio sobre a sociedade. Para que o proletariado se consolide como participante ativo na ordem social é necessário que faça a contestação e a transformação do princípio da economia, princípio que sustenta o poder da “classe da economia que se desenvolve” (DEBORD, 1997, par. 88). A constituição da classe proletária como sujeito, afirma Debord (1997, par. 90), numa tese da *Sociedade do espetáculo*, é a “organização das lutas revolucionárias e a organização da sociedade no momento revolucionário”. Em outras palavras, depende de que o proletariado, isto é, a imensa maioria dos trabalhadores que perderam todo poder sobre o uso de suas vidas, possa se tornar a classe da consciência, a classe que instala a negatividade como ação e crítica da sociedade

(DEBORD, 1997, par. 114).

Nos *Comentários à Sociedade do espetáculo*, escritos quase duas décadas depois da dissolução da Internacional Situacionista, Debord trata das classes médias e do papel que desempenham no espaço social. Se na década de 1960 ele anunciara que o proletariado absorveria as classes médias, seu diagnóstico mais recente é que, ao contrário do que previra, as classes médias, porque têm no reino do espetáculo sua expressão, ocupam todo o espaço social. Entretanto, essas classes falham e falharão sempre em fazer a crítica da sociedade em que se inserem, uma vez que suas condições de vida proletarizaram-se em termos da privação de qualquer poder sobre sua existência, e são presas ainda mais fáceis do espetáculo (JAPPE, 1999, p.48). São essas classes que abrigam os usuários do espaço cegados pelo fetiche e pela abstração da arquitetura urbana construída segundo os princípios do urbanismo funcionalista, como aponta Lefebvre:

Na presença dessa abstração fetichizada, os “usuários” convertem a si próprios, sua presença, sua “experiência vivida” e seus corpos em abstrações também. Desse modo, o espaço abstrato faz surgir duas abstrações práticas: “usuários” que não podem reconhecer-se dentro dele, e um pensamento que não pode conceber a adoção de uma posição crítica em relação a ele.

No texto de Vaneigem (2002), *A arte de viver para as novas gerações*, há também um desdobramento que, quanto à questão do sujeito urbano, permanece vigente até os dias de hoje. Esse autor descreve um homem total, que, pela sua presença, contesta o homem reduzido ao estado de coisa. “O homem total nada mais é que o projeto elaborado pela maioria dos homens em nome da criatividade proibida” (VANEIGEM, 2002), escreve, denominando-a subjetividade radical, que se alimenta de acontecimentos, emergindo da contemplação para superar a passividade. “As ondas de choque daquilo que compõe a realidade em devir reverberam nas cavernas do subjetivo. A trepidação dos fatos me atinge, mesmo que eu não queira” (LEFEBVRE, 1991b, p.93, tradução minha). Tal subjetividade radical vê a necessidade de lançar uma ponte entre a construção imaginária e o mundo objetivo, de modo a instalar uma vida que se desenrole integralmente. “Só uma teoria radical pode conferir ao indivíduo direitos inalienáveis sobre o meio e as circunstâncias. A teoria radical alcança os homens na raiz, e a raiz dos homens é a sua subjetividade – essa zona irreduzível comum a todos” (VANEIGEM, 2002, p.258). O homem total da teoria situacionista é essa subjetividade radical:

Somos os descobridores de um mundo novo e, entretanto, conhecido, ao qual falta a

unidade do tempo e do espaço. A semi-barbárie dos nossos corpos, das nossas necessidades, da nossa espontaneidade (a infância enriquecida pela consciência) proporciona-nos acessos secretos a lugares nunca descobertos pelos séculos aristocráticos, e de que a burguesia nunca suspeitou. Das profundezas selvagens de um passado que ainda nos é próximo, e em certo sentido ainda não realizado, destaca-se uma nova geografia das paixões. (VANEIGEM, 2002, p.234).

O ponto de partida na contestação do homem reduzido ao estado de coisa é combater o isolamento dos indivíduos, o que, na conjuntura do mundo moderno, significa indiferença. Ela é o que embrutece e leva à comunicação inautêntica entre os homens, que se dá num ambiente de falsa comunicação.

Como horizonte de solução para sua teoria, a Internacional Situacionista pensa a coletividade como o sujeito da ordem social capaz de realizar o homem total. Debord (1997) afirma, mais de uma vez, que o espetáculo é sociedade sem comunidade. Assim, era sua meta, desde os primeiros panfletos situacionistas, defender e alcançar a comunicabilidade total. Para esses teóricos, a arte e a política têm, desde sempre, um fundamento comum, a comunicação que se estabelece na sua experiência. Tanto o âmbito estético quanto o domínio do político têm, em comum, a experimentação que sempre questiona seus fundamentos. Em seus primeiros movimentos, a Internacional Situacionista legou à arte a tarefa de interromper a passividade. Contudo, na fase posterior a 1962, conforme se lê na *Sociedade do espetáculo* e na *Arte de viver*, essa visão se oblitera e os textos são muito mais pessimistas, muito menos esperançosos.

Quem sofre de modo passivo seu destino cotidianamente estranho é levado a uma loucura que reage de modo ilusório a esse destino, pelo recurso a técnicas mágicas. O reconhecimento e o consumo de mercadorias estão no cerne dessa pseudo-resposta a uma comunicação sem resposta. (DEBORD, 1997, par. 219).

O modo de romper a comunicação falsa é retomar a espontaneidade na experiência vivida, fazendo frente aos estereótipos. No mundo que, na década de 1960, começava a ganhar os contornos que tem hoje, há uma relação intrínseca entre a passividade e os papéis cuja síntese se dá nos estereótipos. Conforme o diagnóstico de Vaneigem, os papéis exercidos na vida cotidiana impregnam de tal maneira o indivíduo, que o mantêm afastado do que é e daquilo que quer ser autenticamente. Eles são a alienação incrustada na experiência vivida. “Os estereótipos impõem a cada pessoa em particular – quase se poderia dizer intimamente – aquilo que as ideologias impõem coletivamente” (VANEIGEM, 2002, p.138). Desmanchá-los é uma maneira de resistir ao espetáculo, mas essa resistência não é simples:



O que sobra de centelha humana, criatividade possível, em ser arrancado do sono às seis da manhã, sacudido nos trens suburbanos, ensurdecido pelo barulho das máquinas, lixiviado e vaporizado pelas cadências, pelos gestos sem sentido, pelo controle estatístico, e empurrado no fim do dia para os saguões das estações (essas catedrais de partida para o inferno dos dias de semana e do fútil paraíso dos *weekends*) quando a multidão comunga na fadiga e no embrutecimento? (VANEIGEM, 2002, p.60).

O ambiente da falsa comunicação, que leva inexoravelmente ao isolamento, predomina nas grandes cidades.

Contra a passividade que o caracteriza e contra o urbanismo, esse fabricante de sujeitos apáticos, os situacionistas propõem a crítica da separação, que se faria mediante um engajamento do corpo como forma de resistência, como atitude capaz de confrontar a ilusão urbana coletiva, de que estarmos juntos é tudo que temos em comum (VANEIGEM, 2002, p.44). Se ao empobrecimento da vida vivida corresponde o empobrecimento da comunicação, então urge instalar uma nova ordem, dada pelo corpo e pelo diálogo, de modo a combater o isolamento da vida separada imposta pelo espetáculo, que permite apenas a comunicação unilateral. A própria justificação da sociedade existente como a única possível proferida repetidamente pelos instrumentos do espetáculo baseia-se nessa unilateralidade da comunicação. “O espetáculo é o único a falar sem esperar a mínima réplica, condena quem ouve a jamais replicar, o que equivale à passividade na contemplação” (DEBORD, 1997, par. 29).

Vaneigem (2002) defende o que chama de comunicação erótica, e com esse conceito vai ao encontro do que Lefebvre proporia mais tarde em *A Produção do Espaço*. A linguagem do corpo, seus gestos, é a última possibilidade de instalar uma comunicação ativa que dê conta de resistir ao espetáculo. Mas esses gestos não são suficientes se realizados individualmente. É necessário realizar a subjetividade individual na forma de uma organização coletiva, que possa concentrá-la e reforçá-la. Somente uma estratégia que envolva restaurar o sentido das comunidades será vitoriosa na revolução que se pretende levar a cabo em cada cotidiano individual. A coletividade é, no fim, para a Internacional Situacionista, a esperança de desalienação. “O espetáculo é sociedade sem comunidade”, disse Debord (1997, par. 154). Então, só o que poderá fazer frente ao espetáculo serão essas comunidades que, carregando a consciência da subjetividade radical, poderão instalar os momentos de espontaneidade criadora, aquelas mínimas e, entretanto, decisivas manifestações de uma possível inversão de perspectiva na dominação espetacular.

### 5.2.1 Teoria dos Momentos, Construção de situações

A despeito da proposição dos conselhos operários representar um claro limite na teoria de Debord (em sua ideia da “ditadura anti-estatal do proletariado” [DEBORD, 1997, par. 179]), sua compreensão do conceito de autogestão como modo de apropriação que reconstrói o território integralmente segundo as necessidades dos habitantes jamais foi desmentida pela história. Para Debord, e também para Lefebvre, é por meio da autogestão que se dará, no espaço, a comunicação ativa que permite superar a contemplação e realizar a apropriação.

É o lugar onde as condições objetivas da consciência histórica estão reunidas; a realização da comunicação direta ativa na qual terminam a especialização, a hierarquia e a separação, na qual as condições existentes foram transformadas “em condições de unidade”. Aqui o sujeito proletário pode emergir de sua luta contra a contemplação: sua consciência é igual à organização prática que ela mesma se propôs, porque essa consciência é inseparável da intervenção coerente na história. (DEBORD, 1997, par. 116)

A autogestão – cuja defesa deveria ser feita, conforme escreveu Raoul Vaneigem (2002, p.294), num “movimento comunalista de auto-gestão generalizada” – escapa à estrutura conceitual envolvida na ideia de planejamento; só pode ser pensada – uma vez mais – a partir do cotidiano, tendo nele seu fundamento. Em outras palavras, a autogestão se instala a partir de certos momentos e situações, cujos atributos germinam na experiência vivida em que se dá o “reencontro de uma linguagem comum”, isto é, uma forma da linguagem “que não é conclusão unilateral”, “chegando tarde demais, falando com os outros do que foi vivido sem diálogo real, e admitindo essa deficiência da vida” (DEBORD, 1997, par. 187). Ao contrário, a autogestão, porque possui efetivamente a comunidade do diálogo, expressa-se numa linguagem que precisa ser reencontrada na “práxis, que reúne em si a atividade direta e sua linguagem” (DEBORD, 1997, par. 187).

Momentos e situações que realizem a comunicação ativa, isto é, que efetivem a realização da linguagem viva da práxis enquanto atividade direta, são conceitos a que dou aqui tratamento equivalente na descrição da apropriação. Momento e situação são categorias descritivas complementares de uma fenomenologia da vida urbana.

Situação, disse Sartre (1997, p.172), o autor que certamente era a fonte das reflexões situacionistas, é o fato que demarca o existir sempre dentro de um ambiente, no interior de uma situação; um indivíduo vive inserido na sua situação e a supera sempre em

acordo com as escolhas que é capaz de fazer nos limites dados. Dentro do limite de uma situação em que alguém existe é que estão as escolhas e sua própria superação. Para os situacionistas e para Lefebvre, o pensamento sobre a situação expunha um entendimento comum. A teoria lefebvriana dos momentos tem relação direta com a teoria situacionista da construção de situações. Em entrevista a Kristin Ross, em 1983, Lefebvre disse que a conjunção momento/ situação foi a base de um entendimento mútuo.

Eles mais ou menos me disseram durante discussões – discussões que duraram noites inteiras – “o que você chama ‘momentos’, nós chamamos ‘situações’, mas nós estamos levando isto mais longe que você. Você aceita como momentos tudo o que aconteceu no curso da história (amor, poesia, pensamento). Nós queremos criar momentos novos.”. (LEFEBVRE, 1997)<sup>118</sup>.

A teoria dos momentos se articula à cotidianidade, mas, por meio da crítica desta, acrescenta-lhe o que falta (LEFEBVRE, 1959, p.647). O momento é dramático: uma conjuntura de forças e ideias capazes de expor uma outra realidade. Assim sendo, o momento é uma categoria geral da compreensão do cotidiano que permite descrever uma intensidade no curso da existência, uma pluralidade privilegiada. São momentos em que as estruturas não conseguem mais dominar os elementos, quando os elementos se rearranjam para formar uma nova conjuntura. O momento acentua o contínuo do presente, condensando ou estendendo o tempo, avivando o cotidiano em “sua capacidade de comunicação, sua capacidade de informação, bem como, e, sobretudo, de fruição da vida natural e social (LEFEBVRE, 1959, p.650, tradução minha).

Um momento é tanto *intensão* que efetiva uma *desalienação* quanto a *revelação de possibilidades* contidas na existência rotineira. Modalidade da presença, os momentos “não duram, mas podem ser revividos”, isto é, mesmo que sejam movimentos efêmeros, podem desvelar possibilidades decisivas e mesmo revolucionárias. Lefebvre define o momento como forma, cujo desenho põe uma certa constância no desenrolar do tempo, um elemento comum à reunião de instantes, de eventos, de conjunturas e movimentos dialéticos. Momento é nova forma de fruição particular unida ao todo, onde se verifica a junção do estrutural com o conjuntural, isto é, o modo *destacado* da presença.

Ao mesmo tempo afirmação do absoluto e consciência da passagem, o momento lefebvriano apresentado em *La Somme et le Reste*, é espontâneo e, sobretudo, surge num arranjo temporal. Mais tarde, na *Produção do Espaço*, Lefebvre também inclui em sua teoria dos momentos as práticas espaciais clandestinas que sugerem e incitam reestruturações alternativas e revolucionárias dos discursos institucionalizados sobre o espaço e novos modos

<sup>118</sup> Ross, K. 1983. October, 1997.

de práxis social, tais como as dos *squatters*, imigrantes ilegais e os moradores das favelas do terceiro mundo, os quais moldam uma presença e uma prática espaciais fora das normas da espacialização social e forçosamente prevalente (SHIELDS, 2002). A situação, por sua vez, pretende-se momento organizado, dado que é uma tentativa espaço-temporal de deliberadamente construir uma estrutura na conjuntura que se apresenta numa configuração atual.

Para os situacionistas, há uma diferenciação crucial a ser feita entre sua teoria e a de Lefebvre:

o problema do encontro da teoria dos momentos com uma formulação operacional da construção de situações suscita a seguinte questão: qual combinação, quais interações devem ocorrer entre o desenrolar (e as ressurgências) do “momento natural” no sentido de Henri Lefebvre, e certos elementos artificialmente construídos – logo, introduzidos nesse desenrolar – e que o alteram quantitativa e sobretudo qualitativamente?<sup>119</sup>

Pelo prisma situacionista, a situação construída é uma *organização de conjunto* que dirige e favorece os momentos casuais.

A construção de situações, criação espacial de momentos novos, descreve a articulação de duas questões: primeiramente, dado que não há obra situacionista, mas apenas um uso situacionista da obra de arquitetura, há somente o manejo e o controle das técnicas de comportamento mediante elementos arquitetônicos numa ambiência material; trata-se, nos lugares, de atentar para a atmosfera ligada aos gestos que a arquitetura contém. Por outro lado, há a questão da organização coletiva de um ambiente concretizada pelo jogo de acontecimentos, quando o jogo surge como alternativa a uma vida planificada, em especial o planejamento efetuado pelo urbanismo. A situação, então, se constrói como resultado de um conjunto de impressões recolhidas na arquitetura urbana, por meio da determinação qualitativa de um momento. É uma intervenção ordenada sobre o cenário material da vida (“a construção de ambiências momentâneas de vida e sua transformação em uma qualidade passional superior”).

---

<sup>119</sup> IS/4, 06/1960

## 6 FECHO: COTIDIANO E IMAGEM DIALÉTICA

A síntese deste trabalho pode ser construída principalmente em dois lugares do texto. Primeiramente, ao final do quarto capítulo, quando afirmo a importância de considerar, com Benjamin, a metrópole como instrumento de aprendizagem (*Übungsinstrument*) e nela encontrar, por meio da recepção distraída, possíveis práticas de experimentação do espaço que despertassem para a experimentação social e política. A seguir, no capítulo cinco, concluo, com Lefebvre, que a ação de apropriação de um espaço deve necessariamente desembocar numa transformação social, na medida em que reinstala seu valor de uso. Tal transformação se faz sentir nas menores situações da vida cotidiana, uma vez que o caráter revolucionário da apropriação está justamente em despertar uma capacidade crítica na lida com os lugares cotidianos.

A junção desses dois pontos equaciona, por assim dizer, a experiência arquitetônica que propus examinar como tese do trabalho, denominada apropriação. Essa experiência define-se como ação que se desenrola no cotidiano graças à recepção tátil dos espaços, constituindo-se, por um lado, a partir da conjugação de choque e distração no hábito que demarca o uso do espaço, e, por outro, do encontro entre a memória do habitante, inscrita em seus ritmos e engajamento corpóreo na frequência do espaço, e a memória do próprio lugar, fator que permite integrar à apropriação o sentido de uma experiência em sentido estrito, a *Erfahrung* benjaminiana.

Quando as atitudes estéticas de distração e choque reverberam em modos de atuar no espaço, desenham-se para os indivíduos, derivadas de uma imaginação a que se pode chamar arquitetônica, estratégias de reinvenção do seu cotidiano. Em Benjamin, tais estratégias se devem a uma habilidade humana para, conjugando ação e imaginação, produzir e perceber semelhanças, habilidade referida à faculdade mimética. Segundo uma afirmação do filósofo, talvez não haja nenhuma das funções humanas superiores “que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética” (BENJAMIN, W., 1989a, p.108).

Quando referido às atitudes estéticas envolvidas na experiência do espaço, o aprendizado mimético é a dimensão cognitiva que decorre da associação do hábito à memória, ou seja, da apropriação. Pode-se dizer que a faculdade mimética determine uma forma corpórea de apropriação do mundo, a qual Benjamin explica ao observar crianças brincando, descrevendo o jogo e a brincadeira como atividades marcadas pelo envolvimento corpóreo com os objetos, assim como por uma forma de compreender as coisas que significa

transformá-las, imaginária ou manualmente. Benjamin (1989a, p.108) afirma que “a brincadeira infantil constitui a escola da faculdade mimética”.

As crianças gostam muito particularmente de procurar aqueles lugares de trabalho onde visivelmente se manipulam coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo desperdício [...] Nestes desperdícios reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas e precisamente para elas. Com eles [...] criam novas e súbitas relações entre materiais de tipos muito diversos, por meio daquilo que, brincando, com eles constroem. Com isso as crianças criam elas mesmas o seu mundo de coisas, um pequeno mundo dentro do grande. (BENJAMIN, W., 2004, p.17).

Em se tratando da experiência que resulta em apropriação do espaço, a habilidade mimética sustenta o comportamento humano que produz e percebe similaridades a partir dos encontros e contatos no interior dos edifícios e nas ruas da cidade, bem como da memória que os articula. Ao viajar a Marselha, Benjamin (2004, p.181) escreveu que “para se conhecer a tristeza de cidades tão gloriosamente cintilantes é preciso ter sido criança nelas”. Conhecer uma cidade é possível apenas depois que um indivíduo se familiariza com os espaços à sua volta e com a história desses, muitas vezes tecida nas várias camadas que o tempo sedimenta num lugar. Para Benjamin o aprendizado mimético, assim como a percepção, é contingente à mudança histórica, e, no contexto da grande cidade, também se transformou.

Deve-se refletir ainda que nem as forças miméticas nem as coisas miméticas, seu objeto, permaneceram as mesmas no curso do tempo; que com a passagem dos séculos a energia mimética, e com ela o dom da apreensão mimética, abandonou certos espaços, talvez ocupando outros. (BENJAMIN, W., 1989a, p.108).

No universo do homem moderno, a faculdade mimética não se extinguiu, conforme o prova a experiência do mundo profano que tem lugar na metrópole. Essa experiência, no que tange ao espaço, é um sem-número de explorações micrológicas, todas envolvendo a lida cuidadosa com os objetos cotidianos. Para a arquitetura, essa lida cuidadosa diz respeito, por um lado, ao hábito; por outro, à memória. Lida que termina, para o filósofo numa “relação muito enigmática com a propriedade [...], uma relação com as coisas que não coloca em primeiro plano o seu valor funcional, portanto a sua utilidade, mas as estuda e ama” (BENJAMIN, W., 2004, p.208).

Dessa lida cuidadosa que é, para Benjamin, o outro nome da percepção decorrente da distração, dá-se como resultado um impulso criativo que é correspondente à intensificação da consciência presente no impulso receptivo. No caso da frequência dos espaços, o aprendizado mimético permite ampliar a definição de uso de um lugar, encontrando novas possibilidades de habitar.

Espaço para o que é precioso. Muita coisa se pode ler nessas cadeiras que se oferecem assim, despretensiosas na forma. [...] Mas não se trata apenas de cadeiras. Quando o *sombbrero* está pendurado nas costas de uma delas, num instante mudam a sua função [...]. E cem vezes ao dia, por força da necessidade, todos estarão prontos a mudar de lugar e a juntar-se em novas combinações. Todos eles mais ou menos preciosos. E o segredo de seu valor é a sobriedade – aquela parcimônia do espaço vital em que não ocupam apenas o lugar visível que ocupam, mas todo o espaço em que assumem novas posições quando a isso são chamados. (BENJAMIN, W., 2004, p.223).

No centro dessa experiência está colocada uma forma de comunicação, descrita com esmero numa citação que faz Benjamin de Valéry: “as coisas que vejo, me vêm enquanto eu as vejo”. O aprendizado mimético, quando desvela no espaço um mundo de afinidades secretas, é também uma experiência aurática. Cuidar de um objeto ao usá-lo, aprender e reaprender a usá-lo em vários e renovados modos é saber ouvir as coisas, saber receber o olhar que os objetos devolvem quando lidamos com eles no cotidiano. Nessa medida, a experiência do espaço que se dá sob a distração envolve um tipo particular de receptividade, atualizando um tipo de experiência intersubjetiva na relação com a natureza não humana.

Onde essa expectativa [da retribuição do olhar] é correspondida [...] aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda sua plenitude. [...] A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Fazer a experiência da aura de um fenômeno significa investi-lo do poder de revidar o olhar. (BENJAMIN, W., 1989b, p.139-40).

A experiência aurática na cidade educa para a compreensão dos vários tempos passados cristalizados num lugar, e que só vêm à tona se a ação de uso do espaço significar penetrar na dinâmica da cidade. É exemplar a descrição que Benjamin faz da viagem num bonde elétrico por Moscou:

É acima de tudo uma experiência táctica. É talvez nesta situação que o neófito aprende pela primeira vez a ajustar-se ao estranho andamento desta cidade e ao ritmo da sua população de campônios. Uma viagem de elétrico é também um microcosmo que espelha esta experiência da história universal na nova Rússia, que é a do encontro entre o funcionamento da técnica e formas de existência primitivas. [...] Até o transporte público em Moscou é um fenômeno de massas [...] E de repente damos com verdadeiras caravanas de trenó a barrar uma rua [...]. Enquanto os europeus, num percurso rápido, têm uma sensação de superioridade e domínio da multidão, o moscovita, no pequeno trenó, mistura-se totalmente com as outras pessoas e coisas. E se tiver consigo uma caixa, uma criança ou um cesto [...] então fica verdadeiramente enlatado no movimento da rua [...] nem um olhar de cima: um roçar rápido e leve por pedras, pessoas e cavalos. (BENJAMIN, W., 2004, p.209).

Na cidade, o aprendizado mimético refere-se à história dos lugares que é possível conhecer; na arquitetura urbana, envolver-se com os lugares, mergulhar nos elementos espaciais e objetos que o conformam revela o microcosmo da memória desse lugar. O vivido transforma-se em apropriação naqueles momentos em que se conecta à memória topográfica da cidade.

A meu ver, hábito e memória tornam possível a apropriação das ruas que se desenrola nas lutas nas barricadas em Paris no século XIX e novamente em maio de 1968. Há uma estreita correspondência entre o que Lefebvre chama momentos de ruptura e o que diz Benjamin acerca dos momentos decisivos da história como aqueles de interrupção libertadora no curso das coisas. Dedico-me, a partir deste ponto, a analisar as barricadas de Paris no século XIX, a Comuna de 1871 e Maio de 1968 como *momentos* e *situações*, colocando-os em paralelo, no que tange à apropriação do espaço, ao que Benjamin afirmou, no Trabalho das Passagens, sobre a arquitetura ser o que “situa-se na escuridão dos momentos vividos” (BENJAMIN, W., 2006, p.438).

O filósofo alemão viu as lutas nas barricadas como modo de ação revolucionária que implicitamente refletia na conjuntura da Europa nos anos 1930. Por sua vez, Lefebvre e Debord as veem como expressão material da promessa de revolução no cotidiano. Para o primeiro autor, o momento da vida das cidades capaz de desencantá-la; para os últimos, uma situação, um momento – mágico – que materializava o espaço produzido pela vontade popular traduzida em ação dos insurretos.

O que se passa nas barricadas é a utilização da arquitetura urbana num *détournement*. Quando ruas e ruelas, apropriadas, revelam a memória dos lugares inscrita numa ação e imaginação populares combinadas. Lefebvre concretiza, na sua interpretação da Comuna de 1871, o conceito de festa.

Eu tive a ideia sobre a Comuna como uma festa, e lancei isso em debate, depois de consultar um documento inédito sobre a Comuna que está na Fundação Feltrinelli, em Milão. É um diário sobre a Comuna. A pessoa que guardou o diário – que foi deportada, por causa disso, e que trouxe de volta seu diário vários anos depois da deportação, ao redor de 1880 – reconta como, no dia 28 de março de 1871, os soldados de Thiers vieram procurar os canhões que estavam em *Montmartre* e nas colinas de *Belleville*; como as mulheres acordaram de manhã muito cedo, ouviram o barulho e correram pelas ruas afora e rodearam os soldados, rindo, se divertindo, saudando-os de um modo amistoso. Então, elas partiram para trazer café e o ofereceram aos soldados; e esses soldados, que tinham vindo tomar os canhões, foram mais ou menos conquistados por aquelas pessoas. Primeiro, as mulheres, então, os homens, todo mundo saiu, numa atmosfera de festa popular. O incidente dos canhões da Comuna não foi, de qualquer modo, uma situação de heróis armados que chegam e combatem os soldados, assumindo os canhões. Não aconteceu assim. Foi o povo que saiu das suas casas, que vai regozijando-se. O tempo estava bonito,



28 de março era o primeiro dia da primavera, estava ensolarado: as mulheres beijam os soldados, eles relaxam, e os soldados são absorvidos em tudo isso, uma festa popular parisiense. (LEFEBVRE, 1997)

Em Benjamin, as barricadas descrevem uma experiência em sentido forte e complexo, conforme analisa Löwy (2006, p.72):

[...] os trechos e os comentários de Benjamin para este período apresentavam Paris como um lugar de embates, de efervescência popular, levantes recorrentes, às vezes vitoriosos (julho de 1830/ fevereiro de 1848). Entretanto tais vitórias são confiscadas pela burguesia, que tenta suscitar novas insurreições (junho de 1832/junho de 1848) esmagadas com violência. Cada classe procura utilizar e modificar o espaço urbano a seu favor.

As barricadas bloquearam as vias públicas de Paris pela primeira vez em 1827. Em Julho de 1830 se levantaram de novo, bloqueando o caminho do *Hotel de Ville* à Praça da Bastilha. Dois anos mais tarde, em 1832 adquiriram, por fim, caráter claramente proletário, pois passaram a delimitar uma zona revolucionária que compreendia aproximadamente um terço da superfície total de Paris. Num momento anterior à proclamação da comuna de 1871, a revolução de 1848 durou quatro meses de fevereiro a junho. Começou em Paris e em março sua repercussão ecoava através da Europa central, onde movimentações proclamavam a superioridade das repúblicas nacionais sobre a divisão geográfica do território modelado pelas dinastias. Naquela altura, a barricada era o sinônimo de levante popular, frequentemente derrotado, e expressão “da revolta dos oprimidos no século XIX, da luta de classes do ponto de vista das camadas subalternas”. Os trabalhos do embelezamento estratégico a que Haussmann submete Paris promovem a destruição urbana como meio de manutenção da ordem e neutralização das classes populares: “Haussmann lutou contra a cidade de sonho que Paris era ainda em 1860” (BENJAMIN, W., 2006, p.765).

Assim, em 1871, as barricadas configuram um lugar urbano construído em resposta à expressão do poder da classe dominante manifesto na arquitetura resultante da reforma haussmanniana, de recusa da pompa grandiloquente de seus rituais e da teatralidade monumental de sua arquitetura. Benjamin (2006, p.765) anota que

[...] os edifícios de Haussmann são a representação perfeitamente adequada dos princípios do regime imperial absoluto, emparedados numa eternidade maciça: repressão de qualquer organização individual, de qualquer autodesenvolvimento orgânico, o ódio fundamental de toda individualidade.

A tomada dos lugares pelos habitantes decorre da familiaridade desses para com os lugares, que são desfeitos, desmontados. Na comuna de 1871, as barricadas combatem o resultado espacial do regime imperial absoluto. Haussmann pretendeu anular um uso do espaço urbano que, nas lutas de 1830, 1832 e 1848, invertia e desviava a função das ruas; seu propósito era redesenhá-las de modo a não mais se prestar “à tática habitual das insurreições locais”, em que barricadas eram construídas com pedras do calçamento, como se passara em 1830 quando foram erguidas seis mil barricadas. O intuito da haussmannização assim se cumpria: “motivo estratégico para o achatamento perspectivista da cidade. [...] rasgar uma avenida através deste bairro onde costuma haver baderna [...] pavimentavam Paris com madeira para privar a revolução de matéria-prima” (BENJAMIN, W., 2006, p.766).

Contudo, o projeto urbanístico falhou em prever as práticas oposicionistas. As classes trabalhadoras, as classes perigosas, os operários e os pobres se apropriaram do espaço onde estavam subjugados e marcaram sua geografia, “como se de um mapa se tratasse, com seus próprios edifícios feitos da própria matéria das ruas” (VIDLER, 1981, p.90, tradução minha). A revolta política surgia, assim, “dos obstáculos do crime e do centro enfermo da miséria operária, como sua expressão natural e sua afirmação; as barricadas desenhavam, por fim, a linha física precisa que circunscrevia esse reino da pobreza, do crime e da peste” (VIDLER, 1981, p.90, tradução minha).

As barricadas, conforme assinala Benjamin no Trabalho das Passagens, delimitavam um tipo de ação e desconstrução do espaço urbano:

Barricadas de 1848: contaram-se mais de 400. Muitas delas, precedidas de fossas e guarnecidas de seteiras, elevavam-se à altura do primeiro andar. (BENJAMIN, W., 2006, p.770).

[...] a guerra das ruas tem hoje sua técnica; ela foi aperfeiçoada [...]. Não se avança mais pelas ruas; elas ficam vazias. Caminha-se pelo interior das casas, abrindo buracos nas paredes. Logo que uma rua é dominada, ela é organizada; o telefone se desenrola através dos buracos dos muros, ao mesmo tempo que, para evitar um retorno do adversário, mina-se imediatamente o terreno conquistado [...] um dos progressos mais claros é que não há mais nenhuma preocupação no sentido de poupar casas ou vidas. (BENJAMIN, W., 2006).

No dia 6 de junho ordenou-se uma batida nos esgotos. Temia-se que eles servissem de refúgio aos vencidos; o prefeito da polícia Grisquet era encarregado de revistar a Paris subterrânea, enquanto o general Bugeaud varria a Paris pública – dupla operação coordenada que exigiu uma estratégia dupla da força pública, representada no alto pelo exercito e em baixo pela polícia. (BENJAMIN, W., 2006).

Já durante a insurreição de junho demoliram-se os muros para facilitar o acesso de uma casa a outra. [...] Desfazer o calçamento. Revolução de julho: as vítimas eram em menor número do que as atingidas por outros projéteis. Os grandes blocos de granito com os quais Paris é asfaltada foram carregados até os andares mais altos e jogados nas cabeças dos soldados. (BENJAMIN, W., 2006).

A cidade se desmonta, confirmando o que começara ainda no século XVIII, em 1789, quando a Revolução abriu a cidade à circulação de toda a população. Como mostra Vidler (1981, p.96, tradução minha), a multidão, no primeiro ano após 1789,

[...] se dedicou a apropriar-se de uma Paris que era nova para ela, entrando em territórios antes proibidos, seguindo as ruas quase ao acaso, à medida que as assembleias se convertiam em tumultos, e os tumultos, em revoltas. Paris estava se abrindo, e não se fechando; os desfiles das celebrações e da ordem foram, de algum modo, as sanções rituais de uma cidade convertida em única para todos os cidadãos.

Nas ocasiões de luta, essa mesma multidão tomava as ruelas e delas fazia um território impenetrável. As ruas estreitas, sinuosas e cheias de esquinas se convertiam em canteiros de construção. Em menos de uma hora se erguia um barricada, e o espaço ao ar livre se tornava um território comum, uma habitação a céu aberto que toda a população miserável adotava como própria.

Para Henri Lefebvre (1962), a Comuna de 1871 é um momento de transformação e reorganização espacial em que se deu a construção de uma cidade revolucionária. Evento utópico, fez-se negativo, pela violência e destruição, mas veio concretizar uma ordem criada pelos cidadãos, ordem a que Lefebvre chama a única realização de um urbanismo revolucionário. Sobre isso, anotara Benjamin (2006):

Tática revolucionária e lutas de barricadas segundo *Les misérables* – Noite anterior à luta de barricada: [...] aqui e ali, de quando em quando, claridades indistintas que iluminavam linhas quebradas e bizarras, contornos de construções singulares, algo parecido com clarões vagando por ruínas; é lá que estavam as barricadas.

Nas barricadas, Lefebvre (1991b, p.383, tradução minha) distinguia aqueles espaços que, desviados, mesmo que inicialmente subordinados, claramente evidenciam “uma verdadeira capacidade produtiva”. O que se destacava, para o autor, daquele acontecimento era o fato de estar o mesmo inserido no cotidiano, desenrolando-se em meio aos hábitos mais prosaicos de ocupação das ruas. Benjamin também o percebe, conforme recolhe no Trabalho das Passagens (2006):

As reuniões eram às vezes periódicas. Em algumas delas havia, no máximo, oito ou dez participantes e sempre os mesmos. Em outras, qualquer um podia entrar, e a sala ficava tão cheia que era preciso ficar de pé. Alguns entravam por entusiasmo e paixão; os outros, por que era seu caminho para ir ao trabalho. Como no tempo da revolução, havia nessas tavernas algumas mulheres patriotas que beijavam os recém-chegados. [...] Um operário que bebia com um camarada pedia a este que o tocasse,

para ver o quanto ele sentia de calor, o outro, então, sentia uma pistola sob seu paletó [...] Toda essa fermentação era pública, e poder-se-ia dizer quase tranqüila... nenhuma singularidade faltava a essa crise ainda subterrânea, mas já perceptível. Os burgueses falavam pacificamente com os operários sobre aquilo que se preparava. Ouvia-se dizer: “como vai a rebelião” com o mesmo tom usado para dizer; “como vai sua mulher?”.[...] Fora dos bairros insurretos nada é, de costume, mais estranhamente calmo que a fisionomia de Paris durante uma rebelião. Troca de tiros num cruzamento, numa passagem, numa rua sem saída [...] os cadáveres atravancavam o calçamento, a algumas ruas dali, ouve-se o choque das bolas de bilhar num café [...]. Os fiacres rodam; os transeuntes vão jantar na cidade, às vezes no mesmo bairro onde se combate. [...] Em 1831 um tiroteio foi interrompido para deixar passar um cortejo de casamento [...] Nada é mais estranho; e este é o caráter próprio das rebeliões de Paris, que não se encontra em nenhuma outra capital.

O vazio espacial que as barricadas criam é potente e sustenta-se no elemento da espontaneidade e provisoriedade que tanto caracterizou aquela comunhão de forças. Lefebvre denomina aquele momento de 1871 como a construção única de uma cidade revolucionária. A comuna esboça, para ele, uma teoria do acontecimento em que a apropriação das ruas dá-se como criação de espaço constituinte mais do desejo político que da necessidade política, concordando, afinal, com Marx, para quem a comuna teria feito da sua própria existência, em ato, sua maior medida social. O que é significativo para Henri Lefebvre é a mobilização que criava redes e consolidava pequenos grupos, inseridos no que havia de mais familiar e habitual no cotidiano dos trabalhadores. As barricadas, postos de ataque e de defesa, eram também uma significativa articulação do conhecimento social; os homens e as mulheres ocupados com a revolta e o combate às tropas do governo, todos ficavam cara a cara nas ruas estreitas, separados tão somente por uma parede provisória de pedras; viam-se forçados, por um instante, a reconhecerem-se uns aos outros, falar e discutir antes de entregarem-se à luta.

A barricada significou uma reapropriação do centro de Paris pelas classes populares<sup>120</sup>, fazendo do operariado parisiense o verdadeiro sujeito da comuna, aqueles indivíduos que constituem “a massa revolucionária, amarga e negra: gente descontente, com tempo de sobra, nada a perder e nenhuma razão para permanecer leal ao governo que os desprezara. Talvez sua hostilidade tenha sido apenas passiva, mas criou um muro invisível em torno de Paris” (CHRISTIANSEN, 2004, p.265). “A comuna demonstrou a existência de uma coletividade com mais autocontrole do que o governo de Paris poderia supor” (CHRISTIANSEN, 2004, p.259). Não é casual que tenha sido um dos raros episódios revolucionários que não suscita a lembrança de vultos heroicos ou carismáticos, mas sim a ação coletiva (CHRISTIANSEN, 2004, p.279).

---

<sup>120</sup> “The capacity to appropriate space freely has likewise been held, in both thought and social practice, an important and vital freedom.” (HARVEY, 1988, p.255).

Para Benjamin (2006), “essa orgia de poder, vinho, mulheres e sangue, que se chama comuna” é uma iluminação profana num momento histórico dramático, que drasticamente levaria à compreensão das forças políticas que ali estavam em jogo. A comuna de 1871 põe fim à ilusão de que o proletariado iria completar a revolução de 1789, aliado à burguesia. A burguesia nunca se pensou aliada aos trabalhadores. Por isso é uma culminação, um momento de despertar histórico. Na *Exposé* de 1935, escreve que

[...] da mesma forma que o manifesto comunista encerra a era dos conspiradores profissionais, assim também a comuna liquida a fantasmagoria que domina os primórdios do proletariado. Ela dissipa a ilusão de que seria tarefa da revolução proletária completar, de mãos dadas com a burguesia, a obra de 1789. Tal ilusão domina o período que vai de 1831 a 1871, da Insurreição de Lyon até a Comuna. A burguesia jamais compartilhou desse erro. (BENJAMIN, W., 2006, p.39-53)

As barricadas concretizam a prática do que depois os situacionistas chamariam situação construída. Da mesma maneira, assim o seria com os dias de maio de 1968. Tal como a comuna fora uma reação a Haussmann, 1968 também é resposta àquela experiência da arquitetura urbana resultante de uma ideologia do planejamento que marcava a Europa, em especial a França, do Segundo Pós-Guerra.

Maio de 1968 é, ao final, uma recusa da juventude – e, a seguir, dos operários – de acatar as normas da cidade planejada. A revolução se faria como crítica das condições de existência suportada por uma arquitetura urbana repressiva que expressava a ideologia capitalista. Era um tempo de “reviravolta do mundo revirado”, em que sucediam-se os protestos: Berlim oriental, 1953; Revolução na Hungria, 1956; protestos em Berkeley, 1964; movimento estudantil em Berlim Ocidental, 1967; as ocupações de fábrica em Turim, 1967; o fechamento das universidades na Itália, 1968; Primavera de Praga, 1967; rebeliões em Strassburgo, dezembro de 1966; os *enragés* em Nanterre, fevereiro de 1968; e, finalmente, ocupação da universidade de Sorbonne, em maio de 1968.

A vida cotidiana estava no centro das reivindicações. A maioria das populações nos grandes centros tomava consciência das transformações a que suas vidas estavam submetidas. A ação de Maio de 1968 efetiva um importante aspecto da apropriação espacial. “Não pedimos nada. Simplesmente tomamos e ocupamos”, dizia um pronunciamento do Conselho para Manutenção das Ocupações – CMDO. Esse conselho, segundo relata René Vienet, existiu apenas entre maio e junho de 1968, tendo-se constituído num importante experimento de democracia direta, garantido pela participação de todos os envolvidos nos debates, na tomada de decisões e na execução das mesmas. “Era, em essência, uma

assembleia geral ininterrupta, deliberando dia e noite, sem que facções ou discussões reservadas acontecessem fora do debate conjunto” (VIENET, 1968, p.83, tradução minha).

Fora da universidade ocupada, descreve Vienet (1968, p.82, tradução minha),

[...] a crítica da vida cotidiana começou a ter algum sucesso em modificar a paisagem da alienação. A rua Guy Lussac passou a se chamar Rua Onze de Maio, bandeiras brancas e vermelhas davam uma aparência humana às fachadas dos edifícios públicos. [...] todo mundo, a seu modo, fez a sua própria crítica do urbanismo.

A apropriação, então, levava a pensar uma forma de condução da vida em geral. Os situacionistas, que se tornaram àquela ocasião uma força considerável, propunham a ocupação como meio de pensar a autogestão como alternativa à autoridade. Liderando em boa medida um contingente significativo da população e propagando uma teoria revolucionária que começava por questionar os princípios da existência, os situacionistas mostraram, ainda que por um brevíssimo período, que se tratava, naquela ação de apropriação do espaço, de engajar-se numa luta que, para cada um, fazia da luta política o equivalente da luta pelas condições da vida cotidiana.

Para além da intervenção no presente, o desejo de revolução novamente expresso nas ruas parisienses permite também analisar aquele momento em 1968 como ação de apropriação referida não apenas à vida atual, mas também ao passado, confirmando delimitações conceituais de Benjamin e Lefebvre. René Vienet (1968, p.76, tradução minha) escreveu que, “pela primeira vez desde a comuna de 1871, e com um futuro muito mais promissor, o indivíduo real estava absorvendo o cidadão abstrato em sua vida, seu trabalho e em suas relações individuais, tornando-se um ser-em-espécie, e reconhecendo seu próprio poder como poder social”. Fazia-se, dessa forma, referência à conexão implícita entre as barricadas do século XX e os movimentos operários do século XIX. Num texto escrito ainda no calor do momento, o historiador Eric Hobsbawm (1968) apontava que

[...] as revoluções surgem de situações política e não porque algumas cidades estejam estruturalmente adequadas para a insurreição. Contudo, uma desordem de rua ou uma agitação espontânea em uma cidade pode ser a chave de partida que põe em marcha o motor da revolução e é mais fácil que este mecanismo funcione em cidades que estimulem ou facilitem a insurreição. Um amigo meu, que comandou o levante de 1944 contra os alemães no *Quartier Latin* de Paris, caminhou pela área na manhã seguinte à Noite das barricadas de 1968, emocionado e impressionado ao ver que jovens que ainda não haviam nascido em 1944 haviam erguido muitas de suas barricadas nos mesmos lugares de então. Ou, poderia acrescentar o historiador, nos mesmos lugares onde haviam sido erguidas barricadas em 1830, 1848, 1871. [...] assim, em maio de 1968, a confrontação mais violenta ocorreu nas barricadas da *Rue Guy Lussac* e atrás da *Rue Soufflot*. Quase um século antes, na comuna de 1871, o

heroico Raoul Rigault, que comandou as barricadas naquela mesma área, foi capturado e morto ali – no mesmo mês de maio – pelos versalheses. (HOBSBAWM, 1968)

Essa reunião de momentos na experiência da cidade não é senão a realização do Tempo do agora benjaminiano (*Jetztzeit*), o momento em que, na experiência (*Erfahrung*), dá-se o agora da recognoscibilidade, isto é, quando a imagem atinge sua legibilidade, dada numa determinada época, sendo apenas nesta legível, compreensível (BENJAMIN, 2006).

As barricadas, a comuna e maio de 1968 formam uma constelação histórica, em que cada um desses acontecimentos é para o outro aquele momento crítico da interpretação em que um objeto histórico particular se torna legível no que o sucede, pois é atualizado numa leitura particular, graças às afinidades do receptor que se apropria do espaço, compreendendo sua imagem histórica, sem, contudo, idealizá-la. Esses momentos de luta formam “uma constelação de referentes históricos”, na qual o passado só pode revelar no presente “a descontinuidade das revoltas logo recalçadas e esquecidas, difíceis de redescobrir, mas vitais para o destino futuro da liberdade” (BUCK-MORSS, 2003, p.27).

A correspondência que se estabelece entre duas situações de apropriação do espaço revela-se, então, na imagem que permite reunir o passado coletivo ao presente individual e constrói a experiência da cidade como experiência coletiva. Na Internacional Situacionista, Vaneigem (2002, p.121) dirá que “os momentos revolucionários são as festas nas quais a vida individual celebra sua união com a sociedade regenerada”.

Ocupar a arquitetura urbana, tomar seus edifícios e ruas é também apropriar-se do espaço em um *détournement*. Aquilo que Lefebvre enxerga na comuna como festa, também o vê em outras situações na quais o desvio (*détour*) aconteça. Sua defesa do urbanismo revolucionário realizado brevemente pela comuna encontra um rebatimento em outras situações urbanas nas quais se mostra a energia criativa que permite a realização plena e desalienada da vida cotidiana. A comuna e a Paris de 1968 têm, ambas, a forma extensa da festa, categoria cara a Lefebvre em sua descrição da cidade. Situações que excedem a regulação social, em que a cidade se torna um lugar prenhe da interação e da troca. Cuida de que cada habitante tenha o seu direito à cidade, em seu exercício pleno de apropriação. As ocupações invertem o desenho, mas não podem mesmo durar para sempre, dado que nela o coletivo e o comunitário são provisórios. Esse é o seu fim, seu alvo a atingir – a provisoriedade e a inversão, não a duração. Num dia de festa, num dia de ocupação dá-se a matéria dos “dias de lembrar”, conforme disse Benjamin, os dias em que as correspondências se estabelecem, atravessando o tempo.

Os dias de lembrar, dias de ritual e prazeres, concretizam a tese lefebvriana de que é na produção do espaço que se dão os meios de explorar estratégias alternativas e emancipatórias. O festival, a ocupação que retira a rua de sua funcionalidade, a entrega aos habitantes para que dela se apropriem, num exercício continuado e renovado, em que o aprendizado tem como princípio uma delicada empiria – aprender a cuidar, cuidar para lembrar, lembrar para cuidar. No espaço coletivo que se instala provisoriamente, ou no uso que promove a ocupação diferenciada do espaço, o lastro é o cotidiano, é o hábito que permite dar o salto em direção à transformação da estrutura da experiência.

Leio num artigo de jornal no Brasil, após o show gratuito dos *Rolling Stones* na praia de Copacabana no verão de 2005, o deputado federal Fernando Gabeira ecoar as teses de Lefebvre, defendendo que a prática de promover festivais de verão por aqui poderia redundar na atenuação da violência urbana: “na medida em que o Brasil se abrir para estes festivais de verão, novos grupos aparecem e com posições as mais variadas sobre política, desde uma distância saudável até a hostilidade” (GABEIRA, 2006).

O festival é momento de resistência, é situação construída em que as pessoas se mobilizem – ainda que periféricamente – para ocupar as brechas na colonização da vida cotidiana promovida pelo capitalismo, nos dias de hoje ainda mais invasivo. Um dia de festa e um dia de lembrar permitem que a apropriação se efetive como crítica, como reflexão ainda que mínima.

A aposta de Lefebvre é que dessa combinação de festa e cotidiano resulte, para os habitantes, um novo ponto de partida na compreensão dos processos de produção do tempo e do espaço sociais. Que se instale uma nova forma de vida na sociedade urbana, um outro modo de vida que, não obstante, não substituiria a lógica do planejamento com uma outra lógica ou sistema.

A rigor, não é mais possível esperar pela substituição do planejamento. É preciso atuar reflexivamente desde o interior da cidade, tal como se apresenta. Em outras palavras, é preciso explorar a vida a partir da configuração urbana atual que se nos oferece. O mundo urbano não pode ser rejeitado ou aceito, ele é condição. O importante é tomá-lo como lugar da contestação; essa é a estratégia que deve haver por trás da ação de apropriação que ocupa as ruas, caso se queira ultrapassar o imperativo do conforto, da beleza e da mera utilidade para consumo que, nos dias de hoje, orientam mesmo a tão almejada “qualidade de vida” urbana. Só a consciência do esvaziamento dessas noções (beleza, conforto, utilidade) permitirá superar a perspectiva da comodidade que esconde a pasteurização e a meta do não envolvimento na história real.



Para Lefebvre e para os situacionistas, a resposta para o estabelecimento de possibilidades de produção de relações inteiramente novas, livres de determinismo e constrangimentos deve ser baseada na atitude experimental embutida nos esboços de Nova Babilônia, na indeterminação dos espaços concebidos por Constant, em que se reconheceria que, talvez, num lugar autoplanejado e autogerido, a arquitetura não tivesse mesmo nada a dizer sobre como se comportariam os habitantes. Não mais se tratava de desenhar os lugares. Nova Babilônia, com sua linguagem contraditória, radicalizava a *Erlebnis* benjaminiana, propondo uma arquitetura fundada no potencial da montagem como tática de resistência. A meta situacionista e lefebvriana era fazer re-emergir a atividade humana em sua fluidez. Contestar ocupando os espaços, reivindicar por meio da apropriação dos lugares, é estratégia de resistência ao espetáculo. Se esse destrói a qualidade profunda dos lugares, o *détournement* pode ocupar as ruínas, instalando-se nas brechas da cidade existente, não como desenho, mas, como práxis que reúna autoconhecimento e intervenção no espaço urbano.

Cada intervenção, individual ou coletiva, é um momento que talvez jamais integre uma série, mas é acontecimento em que se desvela uma possibilidade; é situação que, sendo duradoura, age ao modo da imagem dialética benjaminiana. No relâmpago de uma imagem, ilumina-se uma alternativa. Basta um vislumbre e o habitante urbano compreende o sentido de sua ação, ainda que minúscula e cotidiana. Será suficiente a interrupção momentânea na ordem de um sistema estabelecido.

O engajamento coletivo que resulta na apropriação de um lugar dá-se num sucedimento do hábito, isto é, no vislumbre da possibilidade de ação construída momentaneamente, na revelação do maravilhoso no cotidiano. São imagens nas quais o fluxo dos acontecimentos urbanos deveria ser subitamente imobilizado, “congelado”, para que a consciência do habitante pudesse escapar à tirania da aparência de normalidade e pudesse refletir criticamente sobre o sentimento atual da vida que se leva numa cidade. Só a imagem dialética pode romper o fetiche do espaço-mercadoria na experiência arquitetônica. Somente quando se der, num momento atual, ou seja, na construção de uma situação de uso de um lugar, um vislumbre, no espaço, de modos radicais de apropriação corpórea dos lugares é que será possível revolucionar a vida cotidiana. A compreensão da dialética envolvida nessa imagem resultaria, no habitante, em capacidade crítica de atuar, *a posteriori*, em outras situações espaço-temporais e, sobretudo, intervir em outros lugares.

A isso chamei, com Benjamin, Imaginação arquitetônica, a capacidade de articular funções que se dá como engajamento crítico. Tal engajamento, contudo, não poderá jamais ser regulado por um sistema, e a apropriação, se crítica, ecoa numa ação em negativo – de que

é exemplo a desesperança de Giorgio Agamben e Emil Cioran nas epígrafes dos capítulos quatro e cinco deste trabalho.

O negativo, na tríade de autores considerada neste estudo, é a não duração, a flexibilidade do uso do espaço, a provisoriedade do agrupamento coletivo e comunitário. Somente aquelas experiências que não perderem de vista a negatividade – que tenham como instância crítica algo a que Vaneigem (2002) chamou niilismo ativo, e Benjamin, caráter destrutivo – poderão superar a passividade imposta como condição e resultado pelo urbano-espetacular.

O negativo, em Benjamin, Lefebvre e na Internacional Situacionista é forma de resistência à violência do espetáculo; o engajamento corpóreo e a formação de combinações frágeis como as comunidades e os coletivos provisórios são estratégia e tática de resistir ao veto à comunicação humana. Não se trata, evidentemente, de hipertrofiar a capacidade humana para o diálogo e o acordo, como o fazem outras filosofias. No recorte materialista de empirismo rigoroso, como praticaram os autores aqui estudados, trata-se de, tomando a arquitetura urbana como solo, estabelecer comunidades de ação no universo cotidiano da práxis, isto é, unir-se, pelos propósitos, para agir coletivamente na cidade; insistir, no ambiente urbano, na empiria delicada que combina processos (fluidos) e regras relativamente permanentes de copertença e agrupamento, sem esquecer jamais que quaisquer formulações de regras que constituem as comunidades se colocam em arranjo tenso com a violação (dessas mesmas regras) que propicia as mudanças revolucionárias. Essas, muitas vezes, partem silenciosa e vagarosamente do cotidiano.

Luz. As ruas de *Svolver* estão vazias. E por trás das janelas as persianas de papel estão fechadas. Estarão as pessoas a dormir? Passa da meia-noite; numa das casas ouvem-se vozes, noutras ruídos de refeição. E cada som que ressoa na rua faz dessa noite um dia que não figura no calendário. (BENJAMIN, 2004, p.205)

## REFERÊNCIAS

- A+U. Tóquio, n. 244, jan. 1991, p. 3-134. [Special Feature: John Hejduk]
- AGAMBEN, Giorgio. Violence and Hope in the last spectacle. In: COSTA, Xavier et al. *Situationists art, politics, urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Actar, 1996. p.73-85.
- \_\_\_\_\_. Não à Tatuagem Política. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2004a, Caderno A, p.18.
- \_\_\_\_\_. Interview. *Rethinking Marxism*, Washington: University of Washington Press, vol. 16, n. 2, apr. 2004b.
- ALBRECHT, J. Towards a theory of participation in the architecture: An examination of humanistic planning theories. *Journal of Architectural Education*, v.42, n.1, 1984, p.24-31.
- AMELAR, Sarah. First Hejduk Structure installed in New York City. *Architecture*, New York, v.84, jun. 1995, p.26-27.
- AMEY, Claude. Experiência estética e Agir comunicativo. *Novos Estudos CEBRAP*, n.29, mar. 1991, p.131-147.
- ANDREOTTI, L.; COSTA, Xavier (Eds.). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Actar, 1996.
- ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. 264 p.
- ARCHER, John. Character in English architectural design. *Eighteenth Century Studies*, v.12, n.3, Spring 1979, p.339-371.
- ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. New York, n. 186, ago./set. 1976, p.3-123.
- ARENDT, Hanna. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. El revival. In: \_\_\_\_\_; et al. *El Revival en Las Artes Plasticas, La Arquitectura, El Cine y El Teatro*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1977. [1974]
- ASUNTO, R. *Il Paesaggio e l'Estetica*. 2. ed. Palermo: Novecento, 2005. 455p.
- AUERBACH, Erich. La Cour et la Ville. In: COSTA LIMA, Luis (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983. v.2. p.317-342.
- BAITELLO JR., N. *Dada Berlim: Des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *The dialogical imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BANDINI, M. *L'estetico il politico: da Cobra all'Internazionale situazionista, 1948-1957*. Roma: Officina edizioni, 1977.

\_\_\_\_\_. *La vertigine del moderno: percorsi surrealisti*. Roma: Officina edizioni, 1986.

\_\_\_\_\_. Surrealist references in the notions of *dérive* and psychogeography of the situationist urban environment. In: COSTA, Xavier et al. *Situationists art, politics, urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Actar, 1996. p.40-53.

BARBOSA, Ricardo Correa. *Catarse e Comunicação. Sobre Jauss e Kant*. In: DUARTE, R. (Org.). *Kátharsis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p.94-100.

BARRELL, J. *The political Theory of painting from Reynolds to Hazlitt*. New Haven, London: Yale University Press, 1986.

BARTH, L. Revisited: Henri Lefebvre and the urban condition. *Daidalos*, Berlin: Diagrammania, v.75, may 2000, p. 23-27.

BATTISTI, E. Desarrollo de la ideología funcionalista en la cultura arquitectónica. In: \_\_\_\_\_. *Arquitectura, Ideología y Ciencia*. Madrid: Hermann Blumme Ediciones, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. *Notice sur Pierre Dupont*. Paris, 1849. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/noticesurpierred00baud#page/n1/mode/2up>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. *Les Fleurs du mal*. Paris, 1857. Disponível em: <<http://fleursdumal.org/1857-table-of-contents>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

BEARDSLEY, M.; HOSPERS, J. *Estética: Historia y Fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1997.

BEKAERT, Geert. *A l'École de un Dieu du Goût. Preface a Marc Antoine Laugier. Essai sur l'architecture*. Observations sur l'architecture. Edition Integrale dès deux volumes. Paris: Pierre Mardaga, 1979., p.V-XX, XVI.

BENEVOLO, Leonardo. *Origens da urbanística Moderna*. Lisboa: Presença, 1980.

\_\_\_\_\_. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (eds.). *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Philosophy*. London: Routledge, 1994.

BENJAMIN, W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften [GS] I.2, 1935/36*. p.431-508.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften [GS]*, Unter Mitwirkung von T.W.Adorno u. G.Scholem, hrsg.v. R.Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, (Bde. I-VII). 1972-1989.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (nachw. R. Tiedemann). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1955), 1974.

\_\_\_\_\_. *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (taschenbuch 345), 1977.

\_\_\_\_\_. *Das Passagen-Werk*. Gesammelte Schriften V. Suhrkamp am Verlag, 1982.

\_\_\_\_\_. Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs. In: *Discursos Interrumpidos I*. Trad. con prólogo y notas de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1982. p.89-139. [Trad. de Suhrkamp Verlag, 1972]

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989a. v.1.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas: Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.2.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989b. v.3.

\_\_\_\_\_. *O Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

\_\_\_\_\_. *The Correspondence of Walter Benjamin*. Translated by M.R. & E.M. Jacobson. Edited and annotations by G. Scholem & T. Adorno. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994. 651p.

\_\_\_\_\_. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland & Kevin McLaughlin. Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts & London, England. 1999. 1074 p.

\_\_\_\_\_. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Selected Writings*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, p. 101-133.

\_\_\_\_\_. In: EILAND, H.; JENNINGS, M. (Ed.). *Selected Writings: Walter Benjamin*. Cambridge, MA; London, England: The Belknap of Harvard University Press, 2003a, v.2 [1927-1934], p.459-465.

\_\_\_\_\_. Work of art in the age of reproductibility (third version). In: EILAND, H.; JENNINGS, M. (Ed.). *Selected Writings: Walter Benjamin*. Cambridge, MA; London, England: The Belknap of Harvard University Press, 2003b, v.4 [1936-1940], p.251-284.

\_\_\_\_\_. Announcement of the Journal Angelus Novus. In: \_\_\_\_\_. *Selected Writings*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press. 2004a, v. 1.

\_\_\_\_\_. *Imagens do Pensamento: Obras Escolhidas de Walter Benjamin*. Edição e Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Sobre o conceito de história: Tese VI*. São Paulo: Boitempo, 2005 [1940].

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_; ADORNO, Theodor W. *The Complete Correspondence 1928-1940*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts. 1999. 383 p.

\_\_\_\_\_; SCHOLEM, G. *Correspondência*. 1934-1940. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1972.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

\_\_\_\_\_. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *A Chutzpah sem tamanho de Georg Lukács*. In: \_\_\_\_\_. *Aventuras no Marxismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.202-228.

BERREBY, G. *Documents relatifs a la fondation de l' Internationale Situationniste (1948-1957)*. Paris: Allia, 1985.

\_\_\_\_\_. *Textes et Documents Situationnistes (1957-1960)*. Paris: Allia, 2004.

BESSIERE. *Histoire des poétiques*. Paris: PUF, 1997.

BEVERIDGE, Charles E; ROCHELEAU, Paul. Frederick Law Olmsted: Designing the American Landscape. New York: Universe Publishing. 1998.

BLANCHOT, Maurice. Everyday speech. *Yale French Studies*, v. 73, 1987, p. 12-20.

BLOCH, Ernst. *The Heritage of Our Times*. New York: John Wiley & Sons, 2009. 384p.

BLOMFIELD, Reginald. *A history of French architecture: from the Reign of Charles VIII Till the Death of Mazarin, 1494-1661*. New York: G. Bell and Sons, 1911.

BLUNDELL-JONES, P. *Architecture and Participation*. New York: Spon Press, 2005.

BOFFRAND, Germain. *Livre d'architecture contenant les principes generaux de cette art. Paris, 1745*. Disponível em: <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/3232-livre-d-architecture-contenant-les-princ/>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. *A metrópole como medium-de-reflexão*. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp, 1999. p.89-112.

BOLZ, Norbert W. Onde Encontrar a Diferença entre uma Obra de Arte e uma Mercadoria? *Dossiê Walter Benjamin*, n. 15, set.-nov./1992. p. 90-8.

\_\_\_\_\_; VAN REIJAN, Willem. *Walter Benjamin*. Translated by Laimdota Mazzarins. New Jersey: Humanities Press, 1996.

BONNETT, A. Art, Ideology and Everyday Space: subversive tendencies from Dada to Postmodernism. *Environment and Planning D. Society and Space*, London: Pion, v.10, apr., 11, 1991, p.69-86.

BOULLÉE, Étienne-Louis. *Arquitectura: Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

BOURGEOISE. In: DICTIONNAIRE Français Larousse. s.d. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bourgeoise/10632>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

BOZAL, Valeriano (Ed.). *História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas*. Madrid: Visor, 2000, v. I.

BRACKEN, L. *Guy Debord: revolutionary*. Venice, CA: Feral House, 1997.

BRANDÃO, C. A. L. *Quid Tum: O combate da arte em L. B. Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo: Séculos XV-XVIII. As estruturas do cotidiano*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. v.1.

BRECHT, Bertold. Aus den Gesängen über die Grosstädte. In: WILLET, John; MANHEIM, Ralph (Eds.). *Bertold Brecht Poems*. London: Methuen, 1976.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRODERSEN, Momme. *Walter Benjamin: A Biography*. Translated by Malcolm R. Green and Ingrida Ligers. Edited by Martina Dervis. London: Verso, 1996.

BUBNER, Rüdiger. *La Filosofía Alemana Contemporánea*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1991 [1981].

BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: Macmillan Free Press, 1977.

\_\_\_\_\_. Benjamin's Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution. *New German Critique*, 29, 1983. p. 211-240.

\_\_\_\_\_. The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering. *New German Critique*, 39, Fall 1986. p. 99-140.

\_\_\_\_\_. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Reconsidered. *October*, v.62, Fall 1992. p.3-41.

\_\_\_\_\_. The City as Dreamworld and Catastrophe. *October*, v.73, Summer 1995. p. 3-26.

\_\_\_\_\_. *Dialética do olhar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003 [2002].

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega. 1993. 177 p.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993.

BURKHARD, F. *French Marxism between the wars: Henri Lefebvre and the "Philosophies"*. Amherst, N.Y.: Humanity Books, 2000.

CACCIARI, M. Sulla genesi del pensamiento negativo. *Contropiano*, Rome, n. 1, 1969.

CAMPBELL, Colin. *A Ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CASSIRER, Thomas. The Awareness of City in the Encyclopedia. *Journal of the History of Ideas*, v.24, n. 3, jul.-sep. 1963, p.387-396.

CAUNE, Jean. L'expérience esthétique: un concept à construire. In: \_\_\_\_\_. *Esthétique de la communication*. Paris: Puf, 1997. p.11-37.

Caygill, Howard. The experience of the city. In: \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: The color of experience*. London: Routledge, 1998. p.118-148.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CHARNEY, Leo; CHKLOVSKY, A. A arte como procedimento, 1917. In: TOLEDO, D.O. (Org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 1995.

CIORAN, E. *Mecanismo da utopia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CLAUDE, Amey. Experiência estética e agir comunicativo. *Novos Estudos Cebrap*, n. 29, março 1991, p. 131-147.

COHEN, Margaret. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1993.

\_\_\_\_\_. Benjamin's phantasmagoria: the Arcades project. In: FERRIS, D. (Ed.). *The Cambridge companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 199-220.

COLLECTIVE, Dark Star (Ed.). *Beneath the Paving Stones: Situationists and the Beach*, May 1968. San Francisco: AK Press, 2008. 120 p.



CONDILLAC, E. *Traité des Sensations*. In: *Oeuvres Complètes*, Genebra, Slatkine Reprints, 1971a. v.3, p.91-92.

\_\_\_\_\_. *Extrait Raisoné du Traité des Sensations*. Ouvres Philosophiques. 1971b. v.1.

CONFURIUS, G. Editorial. The Everyday. *Daidalos*, Berlin: Diagrammania, v.75, may 2000, p.4-5.

CONSTANT. *New Babylon*: tien lithografieën van Constant. 1963. [1 portfolio (10 folded sheets): chiefly ill. (lithographs); 40 cm. p. (meet een tekst “preambuul bij een nieuwe wereld” van Simon Vikenoog ...)]

\_\_\_\_\_. *New Babylon*. Haia: Haags Gemeentemuseum. 1974 [exhibition catalogue 15 juni - 1 september, 1974]

COSGROVE, Denis E. *Social formation and symbolic landscape*. London: Croom Helm, 1984.

\_\_\_\_\_; DANIELS, Stephen. *The Iconography of Landscape*. New York / Cambridge: Columbia University Press / Cambridge University Press, 1988.

COSTA, Xavier et al. *Situationists art, politics, urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Actar, 1996.

CRARY, J. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ V. (Ed.). *O cinema e a invenção da vida cotidiana*. São Paulo: Cosac e Naify, 1995, p.81-110.

\_\_\_\_\_. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge/London: MIT Press, 1999. 397 p.

CHRISTIANSEN, R. *Paris Babillonia: A capital francesa nos tempos da Comuna*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CROOK, J. M. Style in architecture: the historical origins of the dilemma. In: Van Eck; McAllister; Van de Vaal. *The question of Style in philosophy and the arts*. Cambridge: MIT press, 1995.

CROSBY, Michael. Cooper Union: A haven for debate. *Architecture*, New York, v.73, aug. 1984, p.42-49.

\_\_\_\_\_. The Interior landscape of Human Architecture. *Architecture*, New York, v.75, aug. 1986, p.74-76.

\_\_\_\_\_. Indoor Memorials, Atlanta. *Architecture*, New York, v.79, jun. 1990, p.70-73.

\_\_\_\_\_. The house of the Suicide and The House of The Mother of Suicide. *Domus*, Milano: Editoriale Domus, n.737, apr. 1992, p.1-3.

CROW, T.E. *Painters and Public Life in 18<sup>th</sup> Century Paris*. New Haven, London: Yale University Press, 1985.

CROWTHER, P. *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

CUPERS, K. *Spaces of Uncertainty*. Wuppertal: Müller und Busmann, 2002.

D'AGOSTINO, Mário H. Simão. *Geometrias Simbólicas: Espaço, Arquitetura e Tradição Clássica*. Estudo de história da teoria da arquitetura e do urbanismo. 1995. (Tese de Doutorado em História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

DAMIÃO, Carla Milani. Os modos da recepção estética no ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin. In: FIGUEIREDO, V.; DUARTE, R. *As Luzes da Arte: Colóquio internacional de Filosofia Estética da Fafich-UFMG*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999. p.521-536.

DE CAUTER, L. The Capsule and the Network. Notes toward a general theory. In: GRAHAM, S. (Ed.). *Cybercities Readers*. London: Routledge, 2004, p.30-45.

DE FUSCO, R. *A idéia de Arquitetura*. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

DEBORD, Guy. *Le lèvres nues*, Paris, n. 6, 1955.

\_\_\_\_\_. *Panegyric*. London/ New York: Verso, 1991.

\_\_\_\_\_. *Panégyric*. Paris: Gallimard, 1993.

\_\_\_\_\_. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

\_\_\_\_\_. *Panegírico*. São Paulo: Conrad, 2002.

\_\_\_\_\_. In *giram imus nocte et consumimur igni*. In: KNABB, K. (Ed.). *Guy Debord: Complete cinematic works: scripts, stills, documents*. Oakland, CA: AK Press, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Para ler Kant*. Tradução Sonia Dantas Pinto Guimarães. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

DELFT, T. H. *New Babylon na tien jaren: een voorlezing gehouden door Constant Nieuwnhuys op 23 mei 1980 aan de Technische Hogeschool van Delft, afdeling der Bouwkunde*. 1980. 19 p.

DIDEROT, D. Carta sobre os cegos para uso dos que não vêem [Paris, 1749. Lettre sur les Aveugles à L'Usage de Ceux qui Voient]. In: \_\_\_\_\_. *Os Pensadores: Diderot*. Trad. de J. Ginsburg e Marilena Chauí. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 2000, p. 95-141.

\_\_\_\_\_. *Pensées Philosophiques*. Paris: Garnier-Flammarion, 1992.

DILLER, Elizabeth; SCOFIDIO, Ricardo. *Flesh: Architectural Probes*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *Blur: The making of nothing*. New York: Harry N. Abrahams Inc. publishers, 2002.

DONNE, B. *Pour mémoires: un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord*. Paris: Allia, 2004.

DOWNING, A.J. A talk about public parks and gardens. *Horticulturist*, n. 3, oct. 1848, p.154-155.

DUARTE, Rodrigo (Org.). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

DUBBINI, R. *Geography of Gaze: urban and rural vision in early modern Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

DUBOS, Jean-Baptiste. *Refléxions Critiques sur la poësie et sur la peinture*. Paris, 1719.

DUCHAMP, Marcel. *O Processo Criador*. 1967

DURKHEIM, Émile. *The division of labor in society*. Translated by W. D. Halls. Reprint. New York: Free Press, 1997. 352 p.

EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin: or Towards a Revolutionary Criticism*. London: New Left Books, 1981.

\_\_\_\_\_. O rabino marxista. In: \_\_\_\_\_. *Ideologia da Estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EKSTEINS, M. *A Sagração da Primavera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

ELDEN, S. *Understanding Henri Lefebvre: theory and the possible*. London, New York: Continuum, 2004.

ESCOBAR, Juan A. Calatrava. *La Teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'alembert*. Granada: Diputación Provincial De Granada, 1992.

ETLIN, R. *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and its legacy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

FELD, S. Places, sensed, Senses placed. Towards a sensuous epistemology of Environments In: HOWES, D. (Ed.). *Empire of the senses: The sensual Culture reader*. New York: Berg, 2005, p.179-191.

FERRARIS, Maurizio. Estética, hermenêutica, epistemologia. In: GIVONE, Sérgio. *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos Editorial, 1990. p. 171-214.

FERRIS, D. S. *The Cambridge companion to Walter Benjamin*. New York, Cambridge University Press, 2004.

FIGLIANO, Giorgio. Al gran teatro della condizione metropolitana: John Hejduk a Bovisa / At the grand theatre of the metropolitan condition: John Hejduk at Bovisa. *Lotus International*, Milan: Editoriale Lotus, n.54, 1987, p.40-43.

FORD, Simon. *The realization and suppression of the Situationist International: An annotated bibliography 1972-1992*. Oakland: AK Press, 1995. 149 p.

FRAMPTON, Kenneth. Frontality vs. Rotation. *New York Five*, 1972, p. 9-17.

\_\_\_\_\_. *Historia Critica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987 [1984].

\_\_\_\_\_. Industrialization and the crises in Architecture. In: HAYS, M. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p. 39-64.

\_\_\_\_\_; FUTAGAWA, Yukio. Industrial Production and the crisis of culture. 1851-1910. *GA Document: Global Architecture*, Tokyo: A.D.A., n. esp. 2, aug. 1981.

\_\_\_\_\_. The Chicago School of Architecture: The city and the suburb. 1830-1915. *GA Document: Global Architecture*, Tokyo: A.D.A., n. esp. 2, aug. 1981, p.45-70.

FRISBY, D. *Fragments of modernity: theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer, and Benjamin*. Oxford: Polity Press, 1985.

\_\_\_\_\_. Analysing Modernity. Some Issues. In: HERMANSEN, Christian; HVATTUM, Mari (Eds.). *Tracing Modernity: Manifestations of the modern in architecture and the city*. London / New York: Routledge, 2004, p.3-22.

FRITSCH, M. *The promise of memory: history and politics in Marx, Benjamin, and Derrida*. Albany: State University of New York Press, 2005.

FRYE, Northrop. Towards defining an age of sensibility. In: BLOOM, H. (Ed.). *Poets of sensibility and sublime*. New York: Chelsea Publishers, 1986.

FURET, F. O Burguês. In: \_\_\_\_\_. *O homem romântico*. Lisboa: Presença, 1999, p. 17-52.

GABEIRA, Fernando. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 25 fev. 2006.

GADAMER, H.-G. Die Phänomenologische Bewegung. *Philosophische Rundschau*, Tübingen, n. 11, 1963.

\_\_\_\_\_. Zur Einführung. In: HEIDEGGER, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1967.

\_\_\_\_\_. Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik – Metakritische Erörterungen zu “Wahrheit und Methode”. In: \_\_\_\_\_. *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973.

\_\_\_\_\_. *Seminar: Philosophische Hermeneutik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1976.

- \_\_\_\_\_. *A Razão na Época das Ciências*. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1983.
- \_\_\_\_\_. *La Herencia de Europa*. Barcelona: Ediciones Península, 1990a.
- \_\_\_\_\_. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: JCB Mohr, 1990b.
- \_\_\_\_\_. *La Actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidó Ibérica S/A, 1991a.
- \_\_\_\_\_. *Verdad y Metodo*. Ediciones Sígueme: Salamanca, 1991b. v.1.
- \_\_\_\_\_. *Verdad y Metodo*. Ediciones Sígueme: Salamanca, 1992. v.2.
- \_\_\_\_\_. *El Problema de la Conciencia Historica*. Madrid: Editorial Tecnos, 1993a.
- \_\_\_\_\_. *Elogio de la Teoría*. Barcelona: Ediciones Península, 1993b.
- \_\_\_\_\_. *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Editorial Techos, S.A. 1996a.
- \_\_\_\_\_. *Mis años de aprendizaje*. Trad. Rafael Fernández de Maruri Duque. Barcelona: Herder, 1996b.
- \_\_\_\_\_. Palabra y imagen. In: \_\_\_\_\_. *Estética y hermenéutica*. Mexico: Taurus Editorial, 1998. p. 279-307.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? *Dossiê Walter Benjamin*. *Revista USP*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, n.15, set-out-nov. 1992, p. 44-46.
- \_\_\_\_\_. *Histoire et Narration chez Walter Benjamin*. Paris: Ed. de l'Harmattan, 1994.
- \_\_\_\_\_. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: SELIGMANN-Silva, M. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp, 1999a. p.68-73.
- \_\_\_\_\_. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: 1999b.
- \_\_\_\_\_. Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea entre Benjamin e Adorno. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia; KANGUSSU, Imaculada. (Orgs.). *Theoria Aesthetica: em comemoração do centenário de Theodor W. Adorno*. 1. ed. Porto Alegre: Editora Escritos, 2005, v. 1, p. 253-266.
- GAIGER, Jason; HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Eds.). *Art in Theory 1815-1900*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1998.
- GARBER, K. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? *Dossiê Walter Benjamin*. *Revista USP*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, n.15, set-out-nov, 1992, p. 40-44.
- GASCHÉ, Rodolphe. Objective Diversions: On Some Kantian Themes in Benjamin's "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE,

Peter (eds.). *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Philosophy*. London: Routledge, 1994. p.183-204.

GAY, Peter. *A experiência Burguesa: Da Rainha Vitória a Freud – A Educação dos sentidos*. Companhia das Letras, 1988. v.1.

GEIST, F.J. *Arcades: The History of a Building Type*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, Tempo e Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 950 p.

GILLOCH, Graeme. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge UK: Polity Press, 1997.

GOETHE, W. *As afinidades eletivas*. 2 ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2008. 232 p.

GÓMEZ-HERAS, J. M. G. *El a priori del mundo de la vida: Fundamentación fenomenológica de una ética de la ciencia y de la técnica*. Barcelona: Anthropos, 1989.

GONZALVEZ, S. *Guy Debord ou la beauté du négatif*. Paris: Nautilus, 2002.

GRAHAM, S. *Cybercities reader*. London: Routledge, 2004. [Urban series readers]

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GROSZ, Elizabeth. Bodies–Cities. In: COLOMINA, Beatriz (Ed.). *Sexuality and Space*. Princeton, N.J.: Princeton Architectural Press, 1992. p.241-253.

GUILBERT, C. C. *Pour Guy Debord*. Paris: Gallimard, 1996.

GUINSBURG, J. Introdução a Diderot. In: DIDEROT, D. *Os Pensadores: Diderot*. Trad. de J. Guinsburg e Marilena Chauí. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GUMBRECHT, H.U.; MARRINAN, M. (eds.). *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

HABERMAS, Jürgen. Consciousness Raising or Redemptive Criticism—The Contemporaneity of Walter Benjamin. *New German Critique*, 17, Spring 1979.

\_\_\_\_\_. *Mudança estrutural da esfera pública*. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

\_\_\_\_\_. Crítica conscientizante ou salvadora: a atualidade de Walter Benjamin. In: FREITAG, B.; ROUANET, S. (Orgs.). *Habermas: Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Atica, 1980. p.169-206.

HALL, P. *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Planning and Design in the 20<sup>th</sup> Century*. London: Blackwell, 2002.

HAMM, Christian. A atualidade da estética kantiana. In: ROHDEN, Valério (Coord.). *200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant, 1790-1990*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, Instituto Goethe/ICBA, 1992. p.106-121.

HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. Berkeley: University of California Press, 2000.

HANSEN, Miriam. Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower" in the Land of Technology. *New German Critique*, 40, Winter 1987, p.179-224.

\_\_\_\_\_. Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. *Critical Inquiry*, Winter 1999, p.306-343.

HARRINGTON, K. *Ideas on architecture in the Encyclopédie (1750-1776)*. Ann Arbor: MI UMI Research Press, 1985.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Eds.). *Art in Theory 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992.

HARRISON, Paul. Making Sense: embodiment and the sensibilities of the everyday. *Environment and Planning D. Society and Space*, London: Pion, v.18, 2000, p.497-517.

HARTOONIAN, G. *Ontology of Construction: On nihilism of technology in theories of modern architecture*. Nova York: Cambridge University Press, 1994.

HARVEY, D. The Urbanization of Consciousness. In: \_\_\_\_\_. *The Urban Experience*. London: Blackwell, 1988. p. 229-255.

\_\_\_\_\_. *Paris: Capital of Modernity*. London: Routledge, 2003.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 1032 p.

HAYS, Michael (Ed.). *Hejduk's Chronotope*. Berkeley: Princeton University Press/CCA, 1996.

\_\_\_\_\_. *Oppositions Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

HELLER, Agnes. Prefácio de 1971. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia de La Vida Cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península, 1987. (prefácio de 1971), p.11-12.

HELVETIUS. *De l'Esprit*. Paris: Ed. Sociales, 1959.

HERMANN, W. *Laugier and 18th Century French Theory*. London: A. Zwemmer, 1962.

HERMANSEN, Christian; HVATTUM, Mari (Eds.). *Tracing Modernity: Manifestations of the modern in architecture and the city*. London / New York: Routledge, 2004.

HESS, Remi. *La méthode d'Henri Lefebvre*. Paris, 1991. Disponível em: <[http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id\\_article=618](http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=618)>. Acesso em: 06 jul. 2004.

HIGHMORE, B. Benjamin's Trash Aesthetics. In: \_\_\_\_\_(Ed.). *Everyday Life and cultural theory*. London: Routledge, 2002. p.60-74.

HITCHCOCK, Henry-Russell. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. New Haven: Yale University Press, 1958.

HOBBSAWM, Eric. Cities and Insurrection. *Architectural Design*, n.38, oct. 1968. p.581-588.

HOME, Stewart. *Stewart Home: A perspectiva radical*. Entrevista concedida a Rodrigo Nunes, doutorando em filosofia pela Universidade de Essex. Disponível em: <<http://www.rizoma.net/interna.php?id=248&secao=artefato>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

HORÁCIO. *Ars poetica*. Trad., notas e introd. de Dante Tringalli. São Paulo: Musa Editora, São Paulo, 1994. [ed. latim-português]

HOWES, D. *Empires of the senses: The sensual Culture reader*. New York: Berg, 2005.

HUCHET, S. A. Instalação em situação. *Revista anual da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, v.1, n.1, 2002, p.1-22.

\_\_\_\_\_. *Por uma problemática da "contaminação" (a partir de uma pequena frase que diz que uma arquitetura não é "arquitetura")*: Arquitetura e Conceito. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Horizonte tectônico e campo plástico. De Gottfried Semper ao grupo Archigram: pequena genealogia fragmentária. In: MALARD, M. L. (Org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 169-234.

HUGHES, Fiona. Três dimensões espaciais na estética de Kant. In: CERON, I., REIS, P. (Ed.). *Kant: Crítica e estética na modernidade*. Seminário Internacional Kant em questão. 1998. 1ª ed. São Paulo: Senac/SP, 1999, p.133-168.

HUGHES, J. *Non Plan: Essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism*. London: Architectural Press, 2000.

HUMPHREYS, A. R. Architecture and Landscape. In: Ford, B. (ed.) *The Pelican Guide to English literature*. From Dryden to Johnson. London: Harmondsworth Penguin Books, 1957. v.4. p.420-444.

HUNT, J.D. *Gardens and the picturesque: Studies in the history of landscape architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

HUSSERL, Edmund. Philosophy in the crisis of European mankind. THE VIENNA Lecture: Lecture delivered by Edmund Husserl, Vienna, 10 may 1935. Disponível em: <[http://www.users.cloud9.net/~bradmcc/husserl\\_philcris.html](http://www.users.cloud9.net/~bradmcc/husserl_philcris.html)>. Acesso em: 21 dez. 2010.

\_\_\_\_\_. *Origin of Geometry*, 1936.



\_\_\_\_\_. *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. Trans. W. R. Boyce Gibson. New York: Collier, 1963.

\_\_\_\_\_. *L'origine de la Géométrie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

\_\_\_\_\_. *Phenomenology and the Crisis of Philosophy*. Trans. by Quentin Lauer. New York: Harpercollins, 1965. 192 p.

\_\_\_\_\_. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. Trans. David Carr. Evanston: Northwestern University Press, 1970a.

\_\_\_\_\_. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die phänomenologische Philosophie. In: BIEMEL, Walter (Ed.). *Husserliana*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1970b. v.6.

\_\_\_\_\_. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.

HUSSEY, A. *The game of war: the life and death of Guy Debord*. London: J.Cape, 2001.

HUTCHESON, Francis. An Inquiry into the origins of our ideas of beauty and virtue [1726]. Disponível em: <[http://oll.libertyfund.org/?option=com\\_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=858](http://oll.libertyfund.org/?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=858)>. Acesso em: 15 jul. 2012.

IMHOF, Ulrich. *A Europa no Século das Luzes*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In: ROSENFELD, Denis L. (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p.9-22. [Filosofia política. Série III, n. 2]

JAMESON, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.

JAPPE, A. *Guy Debord*. Berkeley, CA / London: University of California Press, 1999. Edição brasileira. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

JAUSS, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literária*. Madrid: Taurus, 1986.

\_\_\_\_\_. *Kleine Apologie der Aesthetischen Erfahrung*. Konstanz: Universitätsverlag, 1972. Versão italiana de: C. Gentili. *Apologia dell'esperienza estética*. Torino: Einaudi, 1985.

JAVIER, A. Introducción. In: CARUS, Carl Gustav (Ed.). *Cartas y Anotaciones sobre la pintura del paisaje: Diez cartas sobre la pintura de paisaje con 12 suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid: Visor, 2000. p.5-30.

JAY, Martin. *The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950*. Berkeley: University of California Press, 1973.

\_\_\_\_\_. *Marxism and Totality: the adventures of a concept from Lukács to Habermas*. Berkeley: University of California Press, 1984.

JENNINGS, Michael W. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

JORN, Asger. *Fin de copenhague: conseiller technique pour le détournement* G.-E. Debord. Copenhagen: Permild & Rosengreen, 2001. v.1.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KARL, Frederick Robert. *O Moderno e o Modernismo: A soberania do Artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KAUFMANN, E. *La Arquitectura de La Ilustración*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1988.

KNABB, Ken. *Bureau of Public Secrets: Situationist International Anthology*. Disponível em: <<http://www.slip.net/~knabb/SI/contents.htm>>.

\_\_\_\_\_. *Situacionist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981.

KOCH, Gertrud. *Cosmos in Film: On the Concept of Space in Walter Benjamin's "Work of Art" Essay*. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (eds.). *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Philosophy*. London: Routledge, 1994. p. 205-215.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOOLHAAS, R. *The Harvard Guide to Shopping*. Köln: Taschen, 2001.

KRACAUER, Siegfried. *The mass ornament*. New York: Verso, 1979.

\_\_\_\_\_. *The mass ornament: Weimar essays*. Translated and edited by Thomas Y. Levin. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

KRUFT, Hanno-Walter. *Concepts of the garden*. In: *A history of architectural Theory. From Vitruvius to the present*. New York: Princeton Architectural Press, 1994. p.257-272.

KULENKAMPPF, Jens. *Do gosto como uma espécie de sensus communis ou sobre as condições da comunicação estética*. In: ROHDEN, V. (Org.). *200 anos da Crítica da Faculdade de Julgar de Kant*. Porto Alegre: UFRS, 1992, p.65-82.

\_\_\_\_\_. *A estética kantiana entre antropologia e filosofia transcendental*. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p.54-89.

LACOSTE, Jean. *Preface*. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Paris: Payot, 1982.

LAMBERT, Jean-Clarence. *Constant: les trois espaces*. Paris: Cercle d'art, 1992. 207p.

\_\_\_\_\_. *Constant: les aquarelles*. Paris: Cercle d'art, 1994. 207 p. col. III. [30 cm. Series statements: Grands créateurs contemporains]

\_\_\_\_\_. *New Babylon*. Constant: Art et utopie. Paris: Cercle d'art, 1997. 159 p.

LATHAM, A. The Power of distraction: distraction, tactility and habit in the work of Walter Benjamin. *Environment and Planning D. Society and Space*, London: Pion, v.17, 1999, p.451-473.

LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'Architecture + Observations sur l'Architecture*. Brussels, Liège: Pierre Mardaga, 1979.

LE CORBUSIER. La catastrophe féérique. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Montpellier: Archipress & Associés, S.A.S., n. 1, jan. 1938, p. 12-15 [repris de Quand les cathédrales étaient blanches].

LEACH, Neil. *Rethinking architecture*. London: Routledge, 1999.

\_\_\_\_\_. Epígrafe. In: \_\_\_\_\_. *The hieroglyphics of space: Reading and experiencing the modern metropolis*. London: Routledge, 2002, p. V.

LEBAS, E.; KOFMAN, E. Recovery and Reappropriation in Henri Levebvre and Constant. In: HUGHES, Jonathan; SADLER, Simon (Eds.). *Non-plan: Essays on Freedom Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism*. Oxford: Architectural Press, 2000. p.80-89.

LEFEBVRE, Henri. *La somme et le reste*. Paris: La Nef de Paris Éditions, 1959.

\_\_\_\_\_. *La significación de la comuna*. s.l., 1962. Disponível em: <<http://afavordarua.webnode.com.br/news/la-significacion-de-la-comuna-henri-lefebvre>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. *Dialectic Materialism*. London: Jonathan Cape. 1968a.

\_\_\_\_\_. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1968b.

\_\_\_\_\_. *La Vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris : Gallimard, 1968c.

\_\_\_\_\_. *Le Droit é la ville*. Paris: Anthropos, 1968d.

\_\_\_\_\_. *La révolution urbaine*. Paris: Gallimard, 1970.

\_\_\_\_\_. *Everyday life in the modern world*. London: Penguin Press, 1971.

\_\_\_\_\_. *La Vida Cotidiana en el mundo moderno*. Tradução por Alberto Escudero. Madrid: Alianza Editorial, 1972a.

\_\_\_\_\_. *La pensée marxiste et la ville*. Tournai: Casterman, 1972b.

\_\_\_\_\_. *La survie du capitalisme: la re-production des rapports de production*. Paris: Anthropos, 1973.

\_\_\_\_\_. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.

\_\_\_\_\_. *The survival of capitalism: reproduction of the relations of production*. New York: St. Martin's Press, 1976.

\_\_\_\_\_. *Critique of Everyday Life*. New York: Verso, 1991a.

\_\_\_\_\_. *The production of space*. Oxford, OX, UK ; Cambridge, Mass., USA, Blackwell, 1991b.

\_\_\_\_\_. *Critique of everyday life*. London, New York: Verso, 1991c.

\_\_\_\_\_. Lefebvre on the Situationists. Interview Conducted and Translated by Kristin Ross. *October*, Massachusetts: MIT Press, n.79, winter 1997, p.69-83.

\_\_\_\_\_. The Everyday and everydayness. In: HARRIS, Steven; BERKE, Deborah. *Architecture of everyday life*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p. 32-37 [tradução do verbete Quotidien et Quotidienneté, para a Encyclopedia Universalis, de 1972].

\_\_\_\_\_. *A cidade do capital*. Rio de Janeiro: DP&A/Lamparina, 1999a, 184 p.

\_\_\_\_\_. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999b. 178 p.

\_\_\_\_\_. *Rhythmanalysis: space, time, and everyday life*. London, New York: Continuum, 2004.

\_\_\_\_\_; GAVIRIA, M. *Du rural é l'urbain*. Paris: Anthropos, 1970.

\_\_\_\_\_; KOFMAN, E. et al. *Writings on cities*. Cambridge, MA: Blackwell, 1996.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIPSTADT, H. A modern Masque in Boston. *Progressive Architecture*, New York: Reinhold Publications, v.65, p.26, 1984.

LOOS, Adolf. Tag der Siedler. *Erstdruck Neue Freie Preise*, Wien, n.3, apr. 1921.

\_\_\_\_\_. Die Moderne Siedlung. In: \_\_\_\_\_. *Sämtliche Werke, Band 1, S. 415*. 1926. [Palestra proferida em 12 nov. 1926 e recolhida na obra *Sämtliche Schriften*, vol.1]

LOWE, D. M. *History of Bourgeois Perception*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin, aviso de incêndio: Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. A cidade, lugar estratégico do enfrentamento das classes. Insurreições, barricadas e haussmanização de Paris nas passagens de Walter Benjamin. In: SANTOS, Boaventura de Sousa *et al.* *Margem Esquerda: Ensaio Marxistas*. São Paulo: Editora Boitempo, 2006. v.8. p.59-75.

LUKÁCS, Georg. Los problemas del reflejo en la vida cotidiana. In:\_\_\_\_\_. *Estetica*. Barcelona, México: Editorial Grijalbo, 1966. v.1, p.33-81.

\_\_\_\_\_. *Metafísica de la tragédia* (1910). In: *El alma y las formas*. Barcelona: Editorial Grijalbo, 1975. p.243-280.

\_\_\_\_\_. *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MADSEN, Peter. *The Urban life-world: Formation, perception, representation*. London: Routledge, 2002.

MAKKREEL, R.A. *Imagination and interpretation in Kant: the hermeneutical import of the critique of Judgement*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1990.

MALT, J. *Obscure Objects of Desire: Surrealism, Fetichism and Politics*. London: Oxford University Press, 2004.

MANHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. São Paulo: Editora Globo, 1956. 310 p.

MANN, Thomas. *Tonio Kröger*. SP: Círculo do Livro, 1988.

MARCHÁN FIZ, Simón. *La Arquitectura del Siglo XX*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos e filosóficos*. Edição Brasileira. São Paulo: Boitempo, 2004a [1844, Edição original alemã].

\_\_\_\_\_. Parte Primeira: Mercadoria e Dinheiro. In: \_\_\_\_\_. *O capital: Crítica da economia política*. 22 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004b. Livro 1, p.55-106.

MCDONOUGH, T. *Guy Debord and the situationist international: texts and documents*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

MENDINI, Alessandro. Colloquio com John Hejduk. *Domus*, Milano: Editoriale Domus, n.644, p.2-3, nov. 1983.

MENNINGHAUS, Winfried. *Walter Benjamin's Theory of Myth*. Translated by Gary Smith. In: SMITH, Gary (ed.). *On Benjamin*. Cambridge: MIT Press, 1988. p.292-328.

MERCIER, Louis Sebastián. *Tableau*. Paris, 1781-1788. Disponível em: <<http://archive.org/details/tableaudeparis01mercgoog>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

- MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- MERRIFIELD, A. *Guy Debord*. London: Reaktion Books, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Henri Lefebvre: a critical introduction*. New York: Routledge, 2006.
- MÉZIÈRES, Nicolas Le Camus de. *The Genius of Architecture or The analogy of that art with our sensations*. Transl. by David Britt. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992.
- MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. *Arquitectura Moderna*. Madrid: Aguilar, 1979. 486 p.
- MIGNOT, Claude. *Architecture of the 19<sup>th</sup> Century*. NYC: Benedikt Taschen, 1994.
- MILLER, Richard. *Bohemia: the protoculture then and now*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008. 376 p.
- MISSAC, Pierre. *Walter Benjamin's Passages*. Translated by Shierry W. Nichol森. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995.
- MITCHELL, Edward. The Nature theatre of John Hejduk. In: HAYS, Michael (Ed.). *Hejduk's Chronotope*. Berkeley: Princeton University Press/CCA, 1996. p.53-64.
- MONDRIAN, Piet. *Broadway Boogie Woogie, 1942-1943*. Oil on canvas. 50 x 50 in. (127 x 127 cm). The Museum of Modern Art, New York.
- MONTE-MÓR, Roberto Luís. Por uma política urbana. In: PAULA, João Antônio de (org.). *Adeus ao Desenvolvimento*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 275-289.
- MORACHIELLO, P.; TEYSSOT, G. *Le Macchine Imperfette: Architettura, Programma, Istituzioni, nel XIX Secolo*. Roma: Officina Edizioni, 1980.
- MORAES, Eliane. *O corpo impossível*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- MUNTAÑOLA, J. *La Arquitectura como lugar: aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1973.
- NAIGLE, Rainer. *Theatre, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.
- NEUERER, G. *Untitled (experience of place)*. London: Koenig Books, 2002.
- NEUMEYER, Eva Maria. The Landscape garden as a symbol in Rousseau, Goethe, Flaubert. *Journal of the history Ideas*, v.8, n. 2, apr. 1947, p.187-217.
- NORDQUIST, J. *Henri Lefebvre and the Philosophies Group: a bibliography*. Santa Cruz, CA: Reference and Research Services, 2001.

OCKMAN, Joan. *Architecture Culture 1943-1968*. New York: Rizzoli, 1994.

\_\_\_\_\_. Architecture as a Passion Play. *Casabella: rivista internazionale di architettura e urbanistica*, Milano, n. 649, ott. 1997.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: Estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier, Heine (1830-1848)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *O velho mundo desce aos infernos: Auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1988].

OTTERMAN, Stephen. *The Panorama: History of a mass medium*. New York: Zone Books, 1997.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *The Spectator. O teatro das luzes. Diálogo e imprensa no século XVIII*. São Paulo: Hucitec, 1993.

PANZA, P. *Piranesi Architetto*. Milano: Angelo Guerini, 1998.

PARINI, Jay. *Benjamin's Crossing: A Novel*. New York: Henry Holt, 1997.

PARSHALL, L. Motion and Emotion in C.C.L. Hirschfield's theory of garden art. In: CONAN, M. (Ed.). *Landscape Design and the experience of motion*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research library and collection, Dumbarton Oaks Colloquium on the history of Landscape Architecture, 2003. v.24.

PELLETIER, Louise; PEREZ-GOMEZ, Alberto. *Architectural Representation and Perspectival Hinge*. Cambridge: MIT Press, 1997.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architecture and Crisis of Modern Science*. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.

\_\_\_\_\_. The renovation of the body. John Hejduk and the cultural relevance of theoretical projects. *AA Files*, London: Architectural Association Publications, n.13, autumn 1986, p.26-29.

\_\_\_\_\_. Prefacio. In: HOLL, Steven. *El croquis*. Madrid: El Croquis Editorial 1999, p.20.

PERROT, Michelle (Org.). *História da Vida Privada: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v.4.

PEVSNER, Nikolaus *Os Pioneiros do Design Moderno*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1960.

PIAGET, J. Perceptual and cognitive (or operational) structures in the development of the concept of space in the child. In: INTERNATIONAL CONGRESS OF PSYCHOLOGY, 14, 1964, Philadelphia, PA. *Proceedings of the XIV International Congress of Psychology*. Philadelphia, PA: International University Press, 1964. p. 1-43.

PIÑÓN, H. *Arquitectura de las neovanguardas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989.

PLOTINO, *Enéadas*, V, 8, 1. Disponível em: <<http://classics.mit.edu/Plotinus/enneads.html>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

PRESSLER, G. K. *Benjamin, Brasil*. A recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005. Um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira. São Paulo: Annablume, 2006.

QUATREMÈRE DE QUINCY. Type. In: DICTIONNAIRE Historique de l'Architecture. Paris, 1832.

RAITH, F.-B. Everyday architecture. In what style we build? *Daidalos*, Berlin: Diagrammania, v.75, may 2000, p.7-17.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. 328 p.

REISS, J. H. *From margin to center: the spaces of installation art*. Cambridge, MA: Massachusetts institute of Technology, 1999.

RICHARD, L. *A vida cotidiana da República de Weimar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RICHARDS, Thomas. *The commodity culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.

RICHTER, Gerhard (Ed.). *Benjamin's Ghosts: Interventions in Contemporary Literary and Cultural Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.

RIO, João do [Paulo Barreto]. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

ROCHE, Daniel. *O Povo de Paris: Ensaio sobre a cultura popular no século XVIII*. São Paulo: EDUSP, 2004.

ROHDEN, V. (Org.). *200 anos da Crítica da Faculdade de Julgar de Kant*. Porto Alegre: UFRS, 1992.

\_\_\_\_\_. Aparências estéticas não enganam. Sobre a relação entre juízo de gosto e conhecimento em Kant. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p.54-89.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão cativa: as ilusões da consciência, de Platão a Freud*. São Paulo: Brasiliense. 1985. 320 p.

\_\_\_\_\_. A cidade Iluminista. In: SCHIAVO, Cléia; ZETTEL, Jayme (Coords.). *Memória, cidade e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997, p.1-14.



RYKVERT, J. *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1974.

\_\_\_\_\_. *Los primeros Modernos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1980.

SADLER, Simon. *The Situacionist City*. Cambridge: MIT Press, 1998.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. *Chroniques parisiennes*. Paris, 1843-1845 e 1876. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/14692>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

SAISSELIN, Rémy G. Architecture and Language: The sensacionalism of Le Camus de Mézières. *The british journal of aesthetics*, London: Oxford University Press, vol. XV, no. 3, été 1975, p. 239-253.

SALDARRIAGA, A. *La Arquitectura como experiencia*. Disponível em: <<http://www.villegaseditores.com/loslibros/9588160243>>. Acesso em: 09 mai. 2003.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Cidades-capitais do século XIX: Racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos*. São Paulo: Edusp, 2001.

SARTRE, J. P. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdigão. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1997.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. Trad. Hildergard Fielst. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 645p.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1981.

SCHORSKE, Carl E. Rebelión en Viena. Del ensanche de Wagner a las villas de Loos. *A&V Monografias, Viena Pálida*, n. 15, 1988.

SCHUYLER, David. Toward a redefinition of urban form and culture. In: \_\_\_\_\_. *The New Urban Landscape: The Redefinition of City Form in Nineteenth-Century America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, 256 p.

SCHWARTZ, Vanessa R. Walter Benjamin for Historians. *American Historical Review*, Dec. 2001, p.1721-1743.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/intradição: mimesis, tradução, energia e a tradição da *Ut pictura poesis*. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998. p.32.

\_\_\_\_\_. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 249 p.

SENNET, Richard. *O declínio do Homem Público: As Tirantias da Intimidade*. Tradução Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 [ed. ing. 1974].

\_\_\_\_\_. *La Conscience de l'oeil: Urbanisme et société*. 2. ed. Paris: Les Éditions de La Passion, 2000.

SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.3.

\_\_\_\_\_. Orfeu Extático na metrópole. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 390p.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, the Third Earl of. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. 1737, v.1. Disponível em: <[http://oll.libertyfund.org/?option=com\\_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=811&chapter=194804&layout=html&Itemid=27](http://oll.libertyfund.org/?option=com_staticxt&staticfile=show.php%3Ftitle=811&chapter=194804&layout=html&Itemid=27)>. Acesso em: 10 jul. 2012.

SHIELDS, Rob. *Henri Lefebvre: Philosopher of Everyday Life*. Ottawa, 2002. Disponível em: <<http://www.ualberta.ca/~rshields/f/lefedl.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

SHIFF, R. Handing shocks: On the representation of experience in Walter Benjamin's analogies. *Oxford Art Journal*, v.15, n.2, 1992, p.88-103.

SMITH, Gary (Ed.). *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

\_\_\_\_\_. *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire de Esthétique*. Paris: Quadrige/PUF, 1999. p. 310-311.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004 (1997).

STAROBINSKY, J. The natural and the literary history of bodily sensation. In: FEHER, M. (Ed.). *Fragments for a history of the Human Body – Part II*. New York: Zone Books, 1989. v.2. p.350-405.

STEENBERGEN, C; REH, W. *Arquitectura y paisaje: La proyección de los grandes jardines europeos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2001.

STEINER, U. The true politician: Walter Benjamin's concept of the political. *New German Critique*, v. Special Issue on Walter Benjamin, 83, 2001, p.43-88.

SUMMERS, David. Why did Kant call taste a common sense? In: MATTICK, P. *Eighteenth-Century aesthetics and the reconstruction of art*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1993, p. 120-151.

SUSSMAN, E. *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: the Situationist International (1957-1972)*. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

SZAMBIEN, Werner. *Simetria, Gusto y Caracter: Teoria y Terminologia de la Arquitectura en la época clásica (1550-1800)*. Madrid: Akal, 1993. [Sobretudo capítulo 9, "Hacia una estética de la percepción", pp.234 et seq.]

TAFURI, Manfredo. In: *Teorias de La Proyección Arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1974.

TAFURI, Manfredo. *Teorias e História da arquitetura*. Lisboa/ São Paulo: Editorial Presença/ Martins Fontes, 1979.

\_\_\_\_\_. *La Esfera y El Labirinto*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980a.

\_\_\_\_\_. Le Macchine Imperfette: Città e Territorio nell'Ottocento. In: MORACHIello, Paolo; TEYSSOT, Georges. *Le Macchine Imperfette: Architettura, Programma, Istituzioni, nel XIX Secolo*. Roma: Officina Edizioni, 1980b, p. 15-25.

\_\_\_\_\_. *Projeto e utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

TAMINIAUX, Jacques. *The tracian maid and the professional thinker: Arendt and Heidegger*. New York: SUNY Press, State University of New York, 2001.

TEYSSOT, Georges. *Le Macchine Imperfette: Architettura, Programma, Istituzioni, nel XIX Secolo*. Roma: Officina Edizioni, 1980.

\_\_\_\_\_. Boredom and bedroom: The suppression of the habitual. In: DILLER, Elizabeth; SCOFIDIO, Ricardo. *Flesh: Architectural Probes*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1995.

THRIFT, N. Inhuman Geographies. Landscape of speed, light and power. In: GRAHAM, S. (Ed.). *Cybercities reader*. London: Routledge, 2004, p.30-93. [Urban series readers]

TILL, Jeremy; WIGGLESWORTH, Sarah. *Architectural Design Profile 134: The everyday architecture*. Architectural Design, London: Academy Editions, v. 68, sep.-oct. 1998.

TÖNNIES, Ferdinand. *Gemeinschaft und gesellschaft*. Leipzig: Fues's Verlag, 1887.

TORRES, F. Merzbau: A obra da vida de Kurt Schwitters. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 63, jul. 2002, p. 119-130.

TOWSEND, A. Life in the realtime city: mobile telephones and urban metabolism. *Journal of Urban Technology*, London: Routledge, v.7, 2000, p.85-109.

TREBISCH, M. Preface to Lefebvre's Critique of Everyday Life. In: LEFEBVRE, H. *Critique of Everyday Life*. New York: Verso, 1991.

TSCHUMI, B. Advertisements for architecture. In: \_\_\_\_\_; BARBERINI, N. *The Manhattan transcripts*. London: Academy Editions, 1994.

\_\_\_\_\_. *The state of architecture at the beginning of the 21<sup>st</sup> Century*. New York: The Monacelli Press, Columbia books of architecture, 2003.

VALLIER, D. *Arte Abstrata*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

VAN ECK, Caroline. Par le Style on atteint un sublime: the meaning of the term 'style' in French architectural theory of the late eighteenth century. In: VAN ECK; MCALLISTER;

VAN DE VAAL. *The question of Style in philosophy and the arts*. Cambridge: MIT press, 1995, p.90-101.

\_\_\_\_\_; MCALLISTER; VAN DE VAAL. *The question of Style in philosophy and the arts*. Cambridge: MIT press, 1995.

VAN ZUYLEN, Gabrielle. *Paradise on Earth: The gardens of western Europe*. New York: Harry N. Abrams, 1995. 175 p.

VANEIGEM, Raoul. *Revolution of Everyday Life*. 2 ed. revised. London: Rebel Press, 1983. 216p.

\_\_\_\_\_. *A arte de Viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad Editora, 2002.

VESELY, D. *Architecture in the age of divided representation: The question of creativity in the shadow of production*. Cambridge, MA: MIT Press. 2004.

VIDLER, Anthony. Los escenarios de la calle: transformaciones del ideal y de la realidad. In: ANDERSON, Stanford (Ed.). *Calles: Problemas de estructura y diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1981, p.37-124.

\_\_\_\_\_. *Claude-Nicolas Ledoux: Architectural and social reform at the end of the Ancient Régime*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990a.

\_\_\_\_\_. The Languages of Character. In: LEDOUX, Claude-Nicolas. *Architectural and social reform at the end of the Ancien Régime*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990b. p.19-75

\_\_\_\_\_. Urban Typologies: Institutions of Public Order. In: LEDOUX, Claude-Nicolas. *Architectural and social reform at the end of the Ancien Régime*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990c, p.135-254

\_\_\_\_\_. Vagabond Architecture: reveries of a journeyman architect. *Lotus International*, Milan: Editoriale Lotus, n.68, 1991, p.88-101.

\_\_\_\_\_. *The Architectural Uncanny: Essays on modern unhomely*. Cambridge: MIT Press, 1992.

\_\_\_\_\_. Robots in house: Surveillanec and the domestic Land-Scape. *Daidalos*, Berlin: Diagrammania, v. Architecture goes landscape, n.73, oct. 1999, p.78-87.

\_\_\_\_\_. Photourbanism: planning the city form above and from below. In: Bridge, G. (Ed.). *A companion to the city*. London: Blackwell, 2000, p.35-45.

\_\_\_\_\_. Bodies in space/Subjects in the city. In: BRIDGE, G. (Ed.). *The Blackwell City Reader*. Oxford: Blackwell, 2002a, p.46-52.

\_\_\_\_\_. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002b. 300 p.

\_\_\_\_\_. Screened Identities. In: TSCHUMI, B. (Ed.). *The state of architecture at the beginning of the 21<sup>st</sup> Century*. New York: The Monacelli Press, Columbia books of architecture, 2003, p. 108-109.

VIÉNET, R. Enrages and situationists in the occupation movement: Paris, may, 1968. New York: Autonomedia, 1993. 158 p.

WAGNER, R. The Art-work of the Future. In: GAIGER, Jason; HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Eds.). *Art in Theory 1815-1900*. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1998, p. 471-478.

WARD, Janet. *Weimar surfaces: Urban visual culture in 1920s Germany*. Berkeley: University of California Press, 2001. 358 p.

WATSON, Peter. *The Modern Mind: An Intellectual History of the 20th Century*. London: Harper Collins/Perennial. 2002. 864p.

WEIGEL, Sigrid. *Body-and-Image: Re-Reading Walter Benjamin*. London: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. From Messianism to Materialism: The Later Aesthetics of Walter Benjamin. *New German Critique*, 22, Winter 1981. p.81-108.

WEXLER, Alan. *GG Portfolio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1998.

WHATELY, Thomas. *Observations on modern gardening*. London, 1765. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books/about/Observations\\_on\\_Modern\\_Gardening.html?id=HooCAAAAYAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.com.br/books/about/Observations_on_Modern_Gardening.html?id=HooCAAAAYAAJ&redir_esc=y)>. Acesso em: 10 jul. 2012.

WILLIAMS, Raymond. Arte e sociedade. Uma tradição do século XIX. In:\_\_\_\_\_. *Cultura e Sociedade: De Coleridge a Orwell*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

WILMS, J. *Paris: Capital of Europe. From the Revolution to the Belle Epoque*. New York / London: Holmes & Meier, 1997.

WOLIN, Richard. *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. New York: Columbia University Press, 1982.

WOLLEN, Peter. A bitter victory: the art and politics of the situationist international. In: SUSSMAN, Elizabeth (Ed.). *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: the situationist international 1957-1972*. Boston: ICA, 1989.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraccion y naturaleza*. Traducción Mariana Frenk. México: FCE, 1953.

XAVIER, L. Prefácio. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 1995. v.1. p.10.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.