

A cidade, quando experimentada na interseção entre estética e política.

Rita Velloso

Resumo:

A experiência causada por um objeto urbano 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 urbana, 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 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, em cujo centro esteve Guy Debord. 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, meu trabalho 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.

1 INTRODUÇÃO

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.

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, estudo os textos de Henri Lefebvre e Guy Debord 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.

Não se trata em absoluto de 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 frequência 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 empiria

rigorosa (Zarte Empirie); 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 *Medium de reflexão: arquitetura urbana*

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)¹. 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”².

¹ “Die taktile Rezet des circunstanpetion erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit 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).

² “[...] architecture is defined by the actions it witnesses as much as by the enclosure of it walls.” (TSCHUMI, B. *Advertisements for Architecture*. s.d.)

Investigo 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 ocasionalidade³ concernente às obras arquitetônicas. Processos, imperfeições e ocupação de 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 cotidiano⁴.

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

³ 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 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).

⁴ “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)

decifrados, ali se apresenta a base da realidade social”⁵. 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 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

⁵ 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).

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; descontinuidades, mas não fins. Intervalos, mas sem atos nem acontecimentos propriamente ditos” (LEFEBVRE, 1972, p.19, tradução minha).

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.

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*⁶, é bem conhecido. O texto

⁶ 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

que se segue é evidentemente uma resposta àquela declaração de princípios da arquitetura moderna:

[...] 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

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.

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.

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.

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)⁷, o caráter de fetiche da mercadoria. Marx mostrou, no capítulo d’*O Capital* sobre o caráter-fetiche 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 significação, até o presente desconhecida, da embriaguez para a percepção, da ficção para o pensamento?⁸

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 Situacionista⁹ e Henri Lefebvre¹⁰, 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.

⁷ “De acordo com o famoso capítulo na primeira parte de *O Capital*, de Marx”, registrou Scholem, em pé de página.

⁸ “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).

⁹ 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.

¹⁰ Sobre a influência do pensamento marxiano no conceito de vida cotidiana de Lefebvre, Cf. WOLLEN, 1989, p.130.

Nos manuscritos de 1844, a cidade não é objeto de análise; contudo, a vida na cidade é o quadro das transformações cuja operação Marx descreve¹¹. 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).

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 vida 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 sociais¹². 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 moderna causou um novo gênero de existência social, resultado da organização técnica do consumo (DEBORD, 1997).

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

¹¹ 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)

¹² “[...] 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).

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.

4. Henri Lefebvre: praxis urbana *versus* 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”¹³. 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

¹³ “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.

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).

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 determinar a configuração daquele. O espaço resultante dessa dupla demanda (instituições e forças produtivas), em sua configuração urbana, é, segundo Lefebvre, contradição concreta¹⁴. 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

¹⁴ “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)

valor de uso, o que se desenrola na arquitetura urbana, definindo-a como uma particular produção do espaço¹⁵.

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” (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

¹⁵ “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)

mesmos. Para tal atividade, há o correlato de uma prática urbana, desde sempre pautada pela apropriação.

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 Corbusier¹⁶. 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 funções¹⁷.

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 zoneamento¹⁸, 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

¹⁶ “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).

¹⁷ “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. Haussmann 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).

¹⁸ 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.

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”.

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.¹⁹

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)²⁰ de seus habitantes, e é aí que deve 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

¹⁹ 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.

²⁰ 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 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.

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).

5. 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 *department 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.

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 tranquilizadora 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 “*feérie* 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 moderna²¹.

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,

²¹ Para Benjamin, fantasmagoria (no *Trabalho das Passagens*) e alegoria (no *Drama Barroco*) são categorias correlatas. Ambas trafegam no encantamento, no sobrenatural e na morte.

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.

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)²².

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

²² 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.

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.

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.²³

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.²⁴

A imagem dialética, elemento que sintetiza o momento produtivo da sua crítica à cidade – é uma metáfora de cunho antifenomenológico. Benjamin afasta-se da

²³ 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.

²⁴ GAGNEBIN, J.M. *Por que todo um mundo nos detalhes do cotidiano?* Revista da USP, p.47.

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)*.²⁵

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 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,

²⁵ A imagem é dialética paralisada, inconclusa. Sobre a tradução de Standstill, cf SELIGMANN, 1997, p.228, nota 7.

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 forma-mercadoria. 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.

6. 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*²⁶. É um livro composto de duzentas e vinte e uma teses, distribuídas em nove capítulos,

²⁶ 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

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 Letrista 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 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

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.

transformação social como a massa do proletariado, que deveria, ela própria, criar a totalidade das situações sociais em que vivia (WOLLEN, 1989).

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 conjunto²⁷ e pelos “hipermercados construídos em áreas afastadas, sustentados por estacionamentos, essas fábricas de distribuição”²⁸. 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.

Espetáculo, 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 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.

²⁷ “[...] 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).

²⁸ 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.

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).

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.²⁹

²⁹ Jappe (1999) mostra que, quanto a ser partidário do passado, Debord “mudou de opinião”.

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 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-fetichismo 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 exclusivamente 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.