

REFLEXÕES SOBRE A PÓS-MODERNIDADE: O EXEMPLO DA ARQUITETURA

Renato Ortiz

O leitor que tiver a paciência de passear pela bibliografia sobre pós-modernidade poderá facilmente constatar que o debate sobre o tema é bastante confuso. O próprio termo "pós" é ambíguo e dá margem a dúvidas. Ele sugere uma ruptura radical entre um "antes" e um "depois", sendo a modernidade percebida como algo pertencente ao passado. Existe ainda uma polarização política em torno de posições, que em princípio se caracterizariam como sendo "progressistas" ou "conservadoras", o que traz um elemento de complicação para a discussão. No caso da América Latina, pergunta-se ainda se realmente tal controvérsia teria sentido. Não se trataria de uma outra "moda" intelectual? Como falar em pós-modernidade, se não conhecemos plenamente a própria modernidade? No Brasil, há um outro dado: o debate vem sendo travado mais na mídia do que nos meios intelectuais, o que torna as coisas mais embaralhadas.

Meu ponto de vista é que deveríamos torná-lo seriamente. Na verdade, a pós-modernidade é uma das expressões (e eu insistirei que se trata de uma entre outras) de um rearranjo dos processos sociais e societários "pós-industriais". Evidentemente, não tenho a intenção, no escopo deste artigo, de discutir se essa "condição pós-moderna" é fruto de uma terceira etapa do capitalismo, como pensa Fredric Jameson, ou se ela se encaixa melhor nas transformações de um capitalismo flexível que se inicia nos anos 70, como propõem Scott Lash e John Urry. (1) Mas retomo desses autores um argumento que me parece fundamental. As mudanças por que passam as sociedades industrializadas neste momento são reais, e se estendem não somente aos países centrais, elas atingem o sistema internacional como um todo. Essa modernidade-mundo, para utilizar uma expressão de Jean Chesnaux, é distinta das modernidades do século XIX e do início do XX, o que significa que as relações entre o homem e o mundo, e entre os homens entre si, se encontram em processo de mutação. Provavelmente o contratempo da discussão reflete este momento de transição que conhecemos.

Neste sentido, meu interesse pela cultura, e particularmente pela arquitetura, é estratégico. A arte encerra não apenas disponibilidades estéticas, mas também um aspecto cognoscitivo que traduz de maneira ideal as relações sociais. Ela pode ser apreendida como um sintoma das transformações mais amplas que envolvem a sociedade. Não é casual que a polêmica sobre a pós-modernidade tenha se iniciado justamente no seu âmbito.(2) A sensibilidade artística traduzia, já desde os anos 60, as inquietações em relação a descompassos ainda imperceptíveis no plano macro da sociedade.

A arquitetura pós-moderna

Charles Jenks tem uma opinião precisa sobre a "morte" da arquitetura moderna: o falecimento teria ocorrido em Saint Louis, Missouri, no dia 15 de julho de 1972, às 15h e 32m. Neste instante, o conjunto habitacional Pruitt-Igoe, símbolo da aplicação dos princípios modernistas à construção de massa, foi abaixo. Uma carga de dinamite destruía o sonho de uma arquitetura voltada para o desenvolvimento e o progresso social. O evento escolhido por Jenks é significativo. O edifício em questão representava na verdade um espaço construído a partir do ideário modernista, procurando reproduzir em seu interior um sistema de "ruas no ar", sendo composto por corredores anônimos, e peças

que favoreciam a completa ausência de privacidade. De uma certa forma, poderíamos dizer que a racionalidade da rua havia penetrado o interior das vidas privadas.

É contra essa irracionalidade que a arquitetura se insurge, pois o movimento moderno, "como a escola racional, a saúde racional e o desenho racional dos ternos femininos têm o defeito de uma época que se reinventa totalmente em termos racionais".(3) A crítica incide, portanto, sobre a irracionalidade da modernização do mundo em que vivemos. A senda unilinear do progresso não traz necessariamente a realização do homem, mas a uniformização dos costumes e dos estilos. Por isso, Jenks dirá que a arquitetura moderna é univalente, utilizando poucos recursos materiais e abusando da geometria do ângulo reto: "Caracteristicamente, este estilo reduzido era justificado como sendo racional e universal; a caixa de metal e vidro tornou-se a forma mais simples e usada na arquitetura e significa em todos os lugares do mundo edifício de escritórios". (4) A padronização do "estilo internacional" representaria assim uma adequação das formas arquitetônicas ao industrialismo das sociedades de massa, possuindo a arquitetura uma dimensão integradora do homem a uma sociedade desumanizada.

Os pós-modernos rejeitam o compromisso que o modernismo retinha com o desenvolvimento social; em termos estéticos isto implica a recusa do primado da universalização das formas, em detrimento de seus contextos. Diante da padronização da sociedade industrialista, eles valorizam as diferenças. Contrariamente, imagina-se o projeto da casa como "máquina de morar", sem se conseguir integrar o homem nas residências e nos locais de trabalho. As primeiras idéias de Robert Venturi pretendiam combater a monotonia dessa arquitetura univalente, buscando revalorizar a complexidade dos múltiplos contextos sociais.(5)

A contraposição do universal ao local leva os pós-modernos a reabilitar os traços da história. A preocupação de Aldo Rossi com a memória coletiva ilustra bem esse aspecto.(6) Retomando as teses de Halbwachs, ele considera a cidade como uma memória dos povos, ligando os fatos aos lugares. A história estaria assim incrustada na materialidade dos monumentos, das ruas, dos edifícios pertencentes a uma comunidade; a arquitetura se enraizaria no meio ambiente envolvente. Por isso, o gesto inicial de fundação do movimento pós-moderno na Bienal de Veneza (1980) faz diretamente apelo à história. O documento de apresentação do movimento ao público, intitulado *Strada novíssima*, teve como subtítulo *A presença do passado*. Nele lemos em letras garrafais: "É de novo possível aprendermos com a tradição e vincularmos nosso trabalho à finura e à beleza do passado".

O argumento contrasta com o do modernismo, que, em nome de um futuro a ser construído, fazia *tabula rasa* de tudo que lhe era anterior. A arquitetura moderna, na luta para se impor como legítima, havia decretado o fim da arte tradicional. Com isso, a análise funcionalista eliminou a gramática das arquiteturas locais, depositando sua esperança apenas na utilização dos novos materiais tecnológicos. Em nome do devir, o passado é recalcado. Por isso, Paolo Portoghesi afirma que a arquitetura pós-moderna baseia-se no "reconhecimento da validade parcial e relativa de todos os sistemas convencionais, desde que se aceite que pertencemos a uma rede policêntrica de experiências, todas merecendo serem ouvidas".(7)

No entanto, a proposta apresentada não é um mero exercício estético. Ela se fundamenta numa visão de mundo, filosofia que interpreta e integra transformações das sociedades industrializadas. Lyotard é saudado como o primeiro grande filósofo da pós-modernidade porque formula uma "teoria das diferenças", que adquire um valor explicativo para um grupo de artistas que tateia à procura da legitimação ideológica de seu próprio movimento. Dentro desse contexto, a discussão adquire uma coloração política. A crítica de portoghesi é clara: o movimento modernista "foi uma tentativa de construir, de maneira linear, uma relação entre arquitetura e progresso, de modo que seria possível distinguir, em todos os tempos, entre o bem e o mal, decretando-se anexações e expulsões como num partido político".(8)

O modernismo se revelaria assim como um esforço "totalitário" para impor uma única verdade. Ele prescreveria um programa inflexível das formas e das vivências, sendo o progresso e o desenvolvimento identificados à felicidade humana. O ecletismo pós-moderno tem por finalidade se rebelar contra esse estado de coisas e quer ser uma resposta à "tirania do novo" a qualquer custo, uma valorização do pluralismo da vida diante da coerção das ideologias. O pós-moderno seria, assim, uma forma de imaginação democrática.

Essa filosofia de vida não se reduz, porém, a uma perspectiva política. Os artistas tentam vinculá-la à própria

"condição pós-moderna". Para eles, as mudanças da ordem mundial nos últimos anos não apenas favorecem como exigem modificações profundas na esfera da consciência. Tudo se passa como se os modernistas não tivessem percebido que o mundo atual difere daquele inaugurado pela revolução industrial - predomínio das fábricas, da produção centralizada, de uma cultura de massa. Transformações vitais da sociedade contemporânea são deixadas de lado, como por exemplo o advento da revolução da informática. Os pós-modernos procuram vincular sua proposta estética à emergência de um novo contexto social, no qual ocorre um movimento de descentralização da produção, do consumo, do poder e das relações sociais (idéia associada à existência de um capitalismo desorganizado). A autoridade centralizada cede lugar ao pluralismo descentralizado. Se antes a cultura de massa padronizava seus produtos para atingir indiscriminadamente a todos, hoje ela se encontraria em outra fase: a da segmentação da produção. Os indivíduos teriam agora a oportunidade de realizar suas individualidades no interior desses mercados diversificados. Por isso Jenks dirá: "Com a aldeia global e a revitalização de tantos neo-estilos competitivos, a reivindicação de cada olhar torna-se cada vez mais a fé naquilo que desejaria ser a verdade. Atingimos um ponto paradoxal com a quebra do consenso, com o fim dos estilos nacionais ou da ideologia modernista, onde qualquer estilo pode ser e é revivido. Variedade de humor e conveniência da escolha são valores novos que substituem a ortodoxia do estilo e da consistência".(9) Ao panorama monolítico do *international style*, adequado a uma etapa histórica determinada, substitui-se uma plêiade de estilos, configuração da diversidade vigente. Nesse sentido, o modernismo não é somente uma visão enrijecida de mundo, ele é obsoleto; o pós-moderno pretende superá-lo, na medida em que se coloca como sendo "mais moderno", isto é, mais integrado aos novos tempos.

Até o momento, limitei-me a uma breve apresentação das propostas e do ideário pós-moderno. Como reagir diante delas? Unia alternativa seria aceitá-las, validando um certo neoliberalismo dos estilos. Esta não é minha intenção. Outro caminho é o indicado por Habermas, que, ao refutar os termos do debate, preserva o projeto de uma modernidade incompleta. Os pós-modernos seriam os porta-vozes de uma pseudovanguarda, de uma estética inconseqüente. Daí a recuperação das idéias de Frank Lloyd Wright, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier.(10) A opção é problemática, uma vez que incentiva um certo conformismo modernista, esquecendo-se de revelar que a utopia moderna se encontra, desde seu nascimento, vinculada à instrumentalidade das sociedades capitalistas.

Não creio que seja satisfatório contrapor modernidade versus pós-modernidade, como se estivéssemos diante da necessidade de uma escolha impreterível. Seria, no caso, traduzir uma polarização política no plano do pensamento e da crítica. Por isso, quero afirmar que o movimento pós-moderno é uma expressão e um ajustamento aos tempos atuais. Enquanto expressão, ele aponta para um conjunto de questões relevantes para a compreensão do mundo contemporâneo. Como ajustamento, ele integra acriticamente, sem contradições, os impasses das sociedades industrializadas. Um paralelo com os precursores da arquitetura moderna pode ser feito. O racionalismo e o funcionalismo tinham que romper com os estilos passados, gótico e clássico, se quisessem criar uma linguagem nova. Ao questionarem as formas e os materiais utilizados até então, eles pretendiam inventar outra estética.

Porém, esse processo de criação e de ruptura encobre um outro, o da adequação da arte à modernização da sociedade. Tony Garnier pode ser considerado como um dos primeiros urbanistas realmente modernos, mas isto não nos deve fazer esquecer que seu projeto de cidade industrial se fundamentava no princípio funcional da racionalidade capitalista. Há algo semelhante com o pós-modernismo. Ele é crítico com o passado da modernidade, mas conformista com os desafios do presente.

Uma afirmação que se tornou corriqueira na literatura sobre a pós-modernidade é que arte e cultura popular constituem hoje um mesmo domínio. As fronteiras já não existiriam mais, misturam-se obras de arte e indústria cultural em seus mínimos detalhes. Os pós-modernos saúdam esse fato em nome da democracia cultural, do fim do "elitismo"; arte de elite e cultura popular teriam por fim se encontrado. Um exemplo é o esforço de Robert Venturi em recuperar os aspectos *kitsch* de Las Vegas, integrando as formas de uma arquitetura "banal", "ordinária" aos cânones acadêmicos.(11)

Os críticos partilham o mesmo ponto de vista, embora invertam a polaridade do julgamento de valor. A pós-modernidade, para eles, seria uma negação da autonomia da arte, um processo de indiferenciação no interior do qual "qualquer coisa é arte, já não sendo mais possível a inovação".(12) Uma visão radical e contundente é a defendida por Baudrillard, quando se refere à emergência de uma "transestética".(13) No mundo de indiferença em que vivemos, a arte conservaria apenas sua função antropológica de ritual, perdendo toda e qualquer especificidade. Estaríamos,

portanto, de volta ao estágio dos povos primitivos, em que a solidariedade mítica impede qualquer afirmação da individualidade artística.

Mas as coisas se passariam mesmo assim? Evidentemente, é necessário reconhecer que a oposição excludente entre arte e cultura (popular ou de mercado) que existia no final do século XIX não tem mais razão de ser. Como já havia observado Walter Benjamin, o estatuto da arte na era de sua reprodutibilidade técnica é outro. As inovações surrealistas encontram-se hoje incorporadas à técnica da publicidade, e a arte pop integra um conjunto de elementos e de recursos oriundos da indústria cultural. Não há dúvidas de que ocorre uma aproximação e uma interpenetração de fronteiras. Mas isso indicaria uma superposição dos espaços?

Retomo uma observação de Peter Burger para encaminhar minha reflexão. Ele diz a respeito das latas de sopa Campbell pintadas por Andy Warhol, que todos sabemos são idênticas às da marca Campbell: "Temos aí uma mera duplicação, com todos os direitos do original. O sujeito cancelou sua habilidade em se expressar na obra de arte. Mas é justamente através desse gesto de auto-supressão que ele ganha a aura que de longe supera o brilho de um ego artístico que vive desse poder. No centro da instituição de arte, permanece um sujeito que prova ser muito mais resistente do que o anúncio de sua própria morte".(14)

Penso que poderíamos dizer o mesmo da arquitetura. Para se lançar como movimento artístico, os pós-modernos escolheram criteriosamente o cenário de seu inconformismo: a bienal de Veneza. É no interior do *locus* consagrado pela tradição que eles inserem sua rebeldia. Não há, pois, marcas de ruptura, mas de continuidade com a "instituição arte"; se utilizássemos um conceito elaborado por Burger, diríamos que o pós-modernismo não constitui a rigor uma vanguarda".(15) Ele preserva, no seio da instituição, as fronteiras do mundo da arte. Creio que é nessa linha de argumentação que podemos interpretar as tentativas que se fazem para resgatar a idéia de uma semiologia das formas.

A crítica ao modernismo visa claramente ao excesso de sua funcionalidade, isto é, em termos estéticos, aos limites impostos pela adequação da forma à função. Paolo Portoghesi é explícito a esse respeito quando compara a arquitetura às outras artes: para ele, a conquista da forma "traz a arquitetura para uma área de liberdade lingüística que outras disciplinas artísticas já haviam conquistado, ou que nunca perderam completamente".(16) A antiga discussão sobre a autonomia da arte é reativada. Os arquitetos aparentemente negam-se a submeter suas experiências às exigências alheias àquelas definidas pelo universo artístico. Daí a afirmação recorrente de que o pós-modernismo não é apenas função, mas cenário, ficção, enfim, um território que de alguma maneira escaparia à coerção das demandas externas. A ênfase na idéia de uma "arquitetura simbólica" tem em boa medida a intenção de superar a contradição entre arte e utilidade.(17) As formas presentes e passadas são percebidas como um léxico do qual o arquiteto se apropriaria para satisfazer um imperativo de ordem estética. Sob esse ângulo, a semiologia surge como uma ciência privilegiada. Ela liberaria a linguagem das formas de sua instrumentalidade prática. Penso que até mesmo a crítica do uso político da arquitetura, que os pós-modernos fazem ao modernismo, pode ser compreendida dentro dessa ótica. Como a literatura no século XIX, eles buscam um terreno autóctone, independente das pressões ideológicas. O princípio da "arte pela arte" encontraria, assim, no campo da arquitetura, uma manifestação tardia de sua concretização.

A definição que Jenks fornece do pós-modernismo é esclarecedora. Ele o considera como "a combinação de técnicas modernas com alguma coisa a mais (usualmente edifícios tradicionais), a fim de que a arquitetura se comunique com o público e com uma *minoría interessada*, usualmente outros arquitetos". Sublinho, por enquanto, um dos polos da definição, para chamar a atenção para a forma como a individualidade pós-moderna é definida no interior do campo da arquitetura (uso o conceito de Bourdieu). Enquanto proposição, ela adquire sentido quando contraposta ao modernismo, interagindo com outras alternativas existentes. O universo da arquitetura é complexo e vem marcado pela manifestação de diversas tendências. Segue-se daí a necessidade de se determinar uma estratégia de distinção em relação a uma possível confusão de papéis. Os pós-modernos querem se diferenciar de seus concorrentes, do "último modernismo", do "pós-modernismo cismático" e do "regionalismo crítico". Por isso, eles reivindicam uma modalidade estética que os caracterize de maneira inequívoca. No embate concorrencial que os envolve, eles certamente não deixarão de fazer uso das instâncias de consagração regulamentadas pela história de sua disciplina: as exposições e as revistas de arquitetura.

Diante das múltiplas inclinações artísticas que coabitam nesse campo de tensões, afirmar que a arte e a cultura

popular seriam domínios indiferenciados é arriscar-se demasiadamente. O depoimento de Denise Scott Brown ilustra bem esse ponto. Sua análise da relação entre cultura erudita e cultura popular é sintomática. Diz ela: "O interesse pela cultura popular decorre do fato que ela é capaz de influenciar e vivificar a alta cultura. Estou certa de que existe uma relação entre elas. Se quisermos atingir unia espécie de arquitetura, diferente da arquitetura de renovação urbana, que cremos não ser pertinente, é preciso aceitar essa arquitetura no nível em que as decisões são tomadas. Considerar a cultura popular e interpretá-la à luz da alta cultura é o único meio de transformar a atitude das pessoas que julgam os concursos e daquelas que encomendam os contratos aos arquitetos".(18) Por trás do discurso comercial, interessado, reafirma-se a autonomia da esfera da arte; o que se propõe é uma aproximação, mas não uma coincidência dos espaços. O *kitsch* ressemantizado não significa indiferença, mas elemento de distinção no interior de um universo que o rejeitava anteriormente.

No entanto, a separação entre estética e função é ilusória. Poderíamos lembrar aqui o argumento de Hegel, mostrando que a arquitetura encontra limites precisos na densidade material que a predetermina (trata-se para ele da mais pobre das artes).(19) Mas creio que isso não é necessário. Os arquitetos sabem que não há uma distância radical entre projeto e realização. As obras preenchem um papel definido pela demanda externa. Um escritório não é uma casa, uma biblioteca não é um teatro. A função é constituída socialmente, independentemente da vontade estética; é no quadro dessa exigência que o arquiteto exerce, ou não, sua criatividade.

Por isso, as portas para a funcionalidade não podem ser inteiramente fechadas. Habilmente, os pós-modernos irão recuperá-las quando falam de uma arquitetura "comunicativa" - o segundo elemento da definição de Jenks acima mencionada. O pós-moderno se apresenta assim como uma dupla codificação. Ele teria um pé na cultura "elitista", outro na cultura "popular". Sua linguagem comporia uma estratégia de comunicação em relação ao público mais amplo. Evidentemente, essa ambigüidade não é vista como contradição, mas, creio, neste momento os problemas emergem. A definição proposta por Paolo Portoghesi é interessante: "O pós-modernismo em arquitetura pode ser lido como a reemergência de arquétipos ou como a reintegração de convenções arquitetônicas; portanto, como a premissa para a criação de uma arquitetura comunicativa, uma arquitetura da imagem para uma civilização da iniagem".(20) Acriticamente, a inclinação artística deve se adaptar ao espírito de uma sociedade publicitária. Nesse ponto Habermas tem razão: para se exprimir, a grafia dos símbolos escolhe um campo distinto da linguagem formal. A autonomia laboriosamente esculpida na crítica ao modernismo cede lugar ao acomodamento oportuno.

Diferenças ou distinções?

Penso que um ponto forte da postura pós-modernista é a ênfase dada à noção de diferença. Poderíamos imaginar que ela corresponde apenas a uma tática ideológica, a um ocultamento da realidade. Isto seria uma resposta cômoda, mas infelizmente pouco convincente: a problemática em questão não se reduz à falsa consciência. Por isso, toda uma corrente norte-americana irá associá-la aos movimentos de minoria: por exemplo, o feminismo, que encontra junto aos questionamentos pós-modernos um impulso positivo, uma valorização do discurso do outro.(21) Ihab Hassan dirá que essa "obsessão epistemológica pelos fragmentos, pelas fraturas, corresponde a um compromisso ideológico com as minorias no plano político, sexual e lingüístico. Pensar bem e sentir bem, de acordo com essa *épistème* do *unmaking*, é rechaçar a tirania das totalidades; a totalização, em qualquer empresa humana, é potencialmente totalitária".(22) Assim, a parte não deve se submeter ao todo. O argumento lembra T. W. Adorno, quando radicalmente denunciava os mecanismos totalitários da sociedade industrial na sua ânsia em reduzir os indivíduos à lógica do imperativo iluminista.

Porém, seria o enunciado das diferenças suficiente? O mundo, tal como imaginam os pós-modernos, é realmente plural, democrático? Os indivíduos possuem de fato um poder sobre "as mensagens que os atravessam", como idealiza François Lyotard em *A condição pós-moderna*?(23) O próprio Lyotard começa a duvidar disso em seus escritos posteriores. Numa autocrítica às suas posições anteriores, ele afirma: "Que a diferença seja destinada a fazer sentido enquanto oposição dentro do sistema, para falar como estruturalista, é uma coisa; outra é que ela seja prometida ao sistema-devir".(24) Uma nova linha de argumentação é introduzida. A existência em si das diferenças diz pouco. Elas só adquirem sentido quando articuladas ao sistema que as envolve. É preciso qualificar o processo de diferenciação, imergi-lo nas situações concretas da história. O raciocínio pós-moderno pretendia passar uma visão idílica do mundo contemporâneo, fazendo-nos crer que a mera afirmação das partes em contraposição ao todo era sinônimo de democracia. Certo, não podemos deixar de reconhecer as especificidades, mas devemos acrescentar que

elas se manifestam num espaço permeado por conflitos e hierarquias.

Isto nos permite recolocar a questão da hegemonia: a capacidade de organizar hierarquicamente as diferenças. Não há contradição em afirmar-se simultaneamente a parte e o todo. Como observa Fredric Jameson, "um sistema que constitutivamente produz diferenças permanece um sistema"; este é por sinal o argumento central das teses de Luhmann.(25) A meu ver, há um equívoco em relação à polêmica sobre "o fim dos grandes relatos", como pretendia Lyotard em suas teses anteriores. Primeiro, esse tipo de assertiva, a rigor, não é uma novidade para o debate. A temática do "fim das ideologias" já havia sido trabalhada por autores como Daniel Bell e Herbert Marcuse. Segundo, mesmo se aceitássemos esse ponto de vista, dele não decorre a positividade das diferenças, a conquista do individual como antagônico ao geral. A noção de sistema integra a crítica diferencialista, neutralizando-a. Um sistema, para funcionar, não necessita de nenhum grande relato. Ele é um grande relato. Como apontava Marcuse, a ideologia nas sociedades pós-industriais não corresponde mais à "visão de mundo", a uma "falsa consciência", a uma *Weltanschauung*. Ela é *praxis* e se incorpora à materialidade dos objetos e da vida. Performance, racionalidade, funcionalidade não são valores, mas mecanismos que prescrevem o desenvolvimento do sistema.

Quando os pós-modernos valorizam os sinais antropológicos de cada grupo societário, procurando decifrar suas estéticas particulares, é importante indagar: qual o significado disso? A recuperação que Venturi faz do "mau gosto" da classe média americana não é ingênua. Como aponta David Harvey, sua tática é explorar, de maneira populista, uma potencialidade do mercado. A uma classe média protegida por espaços fechados, *shopping-centers*, praças e bairros de moradia corresponde um gosto que não é neutro. Através de sua manifestação, essa mesma classe média se diferencia legitimamente de uma estética e de um espaço característico das classes subalternas. Ele aspira ainda, por meio da crítica ao elitismo, a participar do *locus* consagrado da estética acadêmica. A diferença torna-se distinção, no sentido que Bourdieu atribui ao conceito. O capital cultural de classe permite, dessa forma, estabelecer uma hierarquização de gostos e de disponibilidades estéticas.

Na verdade, sob esse ângulo, as arquiteturas moderna e pós-moderna se tocam. Do ponto de vista social, não há nenhum contraste entre um prédio de Mies van der Rohe para a Seagram (N.York, 1958) e outro de Philip Johnson e John Burgee para AT&T (N.York, 1982). Ambos simbolizam o poder das grandes firmas empresariais. Eles distinguem, no emaranhado da paisagem urbana, a superioridade daqueles que detêm as posições dominantes na sociedade. Há uma única diferença talvez. Os pós-modernos, como pretendem estar mais afinados com os tempos históricos, têm mais chance de se apropriar desse rendoso mercado de construções, apresentando aos clientes uma novidade no leque de distinções. No âmago de uma sociedade que gira através da efemeridade das coisas, eles se revestem de uma atualidade, de um valor *in*, que expulsa a obsolescência *out* das concepções anteriores.

Mas as diferenças não significam unicamente desigualdades entre classes e grupos no interior de uma sociedade determinada. A proposta pós-moderna ignora que a modernidade-mundo é construída também de forma hierárquica. Evidentemente, o sistema mundial preserva a unicidade diferencial das nações, mas integrando-as a um conjunto que possui regras e mecanismos próprios. O local não é mera expressão de sua particularidade, ele se encontra conectado a uma rede assimétrica de forças que o atravessam e o submetem. A revolução informática e comunicacional que os pós-modernos invocam como substrato material para suas perspectivas está longe de exprimir qualquer tipo de ideal democrático. A idéia de "aldeia global" é nesse sentido imprecisa. Ela sugere que o mundo é uma "comunidade" isenta de contradições. A transnacionalização da cultura caminha em outra direção: o desnivelamento das nações implica a presença de conteúdos e de formas hegemônicas.

Certamente, as unidades desse sistema mundial entram agora em contacto mais intensa e rapidamente do que antes; porém, o ato comunicativo é predeterminado pelas posições que os elementos ocupam no interior da malha que os transcende. Alguns arquitetos do Terceiro Mundo começam a compreender esse fato e procuram afastar-se das idealizações otimistas. É o caso do regionalismo crítico na América Latina. Sem abandonar a idéia de uma civilização universal, seus defensores buscam retraduzir a arquitetura de acordo com a linguagem e as particularidades locais. Eles têm, no entanto, consciência de que o campo internacional vem demarcado de maneira inequívoca. Por isso, Antonio Toca propõe como projeto "a necessidade de lutar por uma arquitetura específica e particular, que se insira no conflito global entre uma cultura hegemônica (que tende a constituir-se como única) e as culturas específicas de cada região".(26) A pretensa neutralidade das tendências internacionais é questionada no nível do desenho arquitetônico.

Memória: espaço e tempo

O modernismo em arquitetura realmente via o passado sob o signo da suspeição. À força de buscar a expressividade dos novos materiais, tolhia a imaginação, aberta apenas para um futuro nem sempre promissor. Herdeiro da modernidade, ele se construía e se refazia incessantemente, acelerando muitas vezes no vazio, na direção de sua própria superação. Ao recuperar a tradição, os pós-modernos reinvestem de sentido formas que, diante da proeminência e da sofreguidão do ângulo reto, haviam sido relegadas a um segundo plano. Pirâmides, colunas gregas, frontispícios neoclássicos adquirem assim direito de cidadania nas sociedades industrializadas. Mas fica a dúvida: qual o significado dessa recuperação? Trata-se da valorização de uma memória coletiva, como se pretende?

Quando Halbwachs cunha o conceito de memória coletiva, ele procura mostrar que as lembranças se encontram intimamente ligadas à existência dos grupos particulares. O ato mnemônico requer a partilha e a participação daqueles que solidariamente se comunicam uns com os outros. A lembrança é possível porque os grupos existem. O esquecimento resulta do seu desmembramento. Mas, para ser vivenciada, a memória necessita de uma referência territorial: ela se atualiza no seio de um espaço comum, conferindo peso às lembranças. Uma igreja não é simplesmente um local de reunião dos fiéis. Seu lugar e sua forma a distinguem de outros estabelecimentos vizinhos; em seu interior, o espaço se subdivide, separando a celebração dos rituais da assistência, ruptura que reforça o antagonismo entre o sagrado e o profano. A memória católica, para se cristalizar, escolhe o espaço construído e delimitado pela tradição. O mesmo acontece com as cidades. Suas pedras fazem parte dos eventos vividos pelos diversos agrupamentos que a constituem. As ruas, os monumentos, os edifícios materializam a narrativa das lembranças. A memória coletiva enraíza os indivíduos no solo que os circunda; enquanto tradição, ela lhes assegura uma estabilidade. O passado é preservado em nichos, impedindo que uma história longínqua se perca nas brumas do tempo.

À primeira vista, a tentativa pós-moderna articula-se a uma recuperação da memória local. Retomar a tradição, recusar o universalismo iluminista (no sentido de Adorno) não é justamente realçar a presença das particularidades? Todavia, para quem se debruça sobre a questão, olhando-a de mais perto, as contradições afloram. O ecletismo pós-moderno pressupõe um tipo de raciocínio que o afasta do tradicionalismo. Os próprios artistas encarregam-se de esclarecer os eventuais mal-entendidos. "O passado do qual reclamamos a presença não é uma idade de ouro a ser recuperada. Não é a Grécia como infância do mundo, da qual falava Marx, atribuindo-lhe a universalidade, permanência e exemplaridade de certos aspectos da tradição européia. O passado com a sua presença, que hoje pode contribuir para fazermos ser os filhos de nosso tempo, é no nosso campo o passado do mundo. Ele é o sistema global das experiências conectadas e conectáveis pela sociedade". (27) Não se trata, pois, de uma visão nostálgica. O clássico não é recuperado enquanto tal, mas enquanto forma produzida em algum tempo e lugar.

Dizer, porem, que o passado é um sistema significa atribuir-lhe uma intemporalidade. Retirados do contexto original, uma cornija egípcia ou um panteão ao ar livre podem coabitar ao lado de arcos clássicos ou góticos. A memória da qual falam os pós-modernos é estrutural, e se compõe de invariantes. Pirâmides, catedrais góticas, palhoças, colunas (helênicas ou jônicas), formas abobadais, teto japonês etc são elementos de um conjunto lógico atemporal. Ele constituiria, por assim dizer, o legado da humanidade, englobando quantitativamente todas as formas conhecidas, ontem e hoje. O presente se alinha ao passado, as arquiteturas nacionais se articulam no interior deste megaconjunto, domínio de todas as formas. Resta ao arquiteto relacionar-se ecleticamente com essa disponibilidade estética quase infinita. Segundo suas necessidades, ele escolheria os termos adequados para compor seu projeto particular. Da mesma forma que o *bricoleur*, ele age seletivamente para responder a cada problema que enfrenta na prática.

Ocorre, entretanto, uma diferença determinante entre essa memória pós-moderna e aquela a que se referia Halbwachs. O espaço, figura central na definição da memória coletiva, se esvanece. Ele se desterritorializa. As formas constitutivas dessa memória cibernética são elementos vazios, sem qualquer densidade particular. Uma pirâmide nada tem a ver com a vida dos povos egípcios; um templo grego é algo distante de sua época. O mesmo princípio vale para o presente. Uma forma asiática, para integrar o universo branco da semiologia pós-moderna, deve ser depurada de seu peso cultural. A história, que havia sido o fulcro da crítica em relação ao modernismo, se esvai no formalismo. O espaço reivindicado pelos pós-modernos nada tem de local, e eu diria, inclusive, de universal; ele é simplesmente um traço adaptável a seus diferentes usos. Nesse ponto, há uma diferença marcante entre a tendência pós-moderna em

arquitetura e o regionalismo crítico. Este último propõe mediatizar o impacto da civilização universal com elementos derivados da particularidade de cada lugar. O espaço local é assim carregado de historicidade. Ao movimento de desterritorialização global procura-se contrapor a "forma-lugar" como resistência ao caminhar da modernidade planetária. Por isso, certos regionalistas críticos como Kenneth Frampton tendem a sublinhar mais os aspectos tectônicos das construções do que propriamente seu impacto visual. O cenário pós-moderno cede lugar à "rugosidade" da textura material. Uma arquitetura "tátil" é privilegiada em relação ao sentido da visão, enfatizado pela sociedade de imagens. (28)

No entanto, apesar de nos situarmos diante de respostas diversas sobre como utilizar o espaço, creio que o debate sobre a pós-modernidade tem a virtude de exprimir um processo de desterritorialização mais amplo, que envolve as sociedades como um todo. A manifestação de um *world system*, de uma cultura mundial, implica o desenraizamento das formas e dos homens. O espaço, que surgia ainda como uma fronteira de resistência à mobilidade total, definindo os indivíduos em relação ao solo, a suas cidades, a seus países, transubstancia-se em elemento abstrato, podendo ser manipulado por uma consciência, sem qualquer enraizamento cultural. O movimento de circulação que a modernidade continha em si mesmo é levado pela pós-modernidade ao paroxismo. Num mundo que se internacionaliza, o local só consegue expressar o anonimato do espaço, seu vazio formal.

Mas esse movimento de desparticularização não é restrito. Ele incide sobre a noção de tempo. Podemos apreender esse ponto retomando a aproximação que fizemos entre ecletismo e *bricolage*, acrescentando agora um outro elemento, o sincretismo. Do ponto de vista da lógica combinatória utilizada nesses processos, a analogia parece-me pertinente (diz-se comumente que o pensamento pós-moderno é sincrético). Mas fora esse aspecto, as diferenças são consideráveis. O sincretismo pressupõe a presença de uma memória coletiva, de um mito partilhado por um grupo de pessoas. Ele é uma *bricolage* que resulta do contacto de duas tradições. Todavia, existe uma tradição dominante, que escolhe e ordena os elementos de uma tradição subdominante. Um exemplo é o sincretismo de Iansã com Santa Bárbara, no quadro da cultura afro-brasileira. (29) Existe nesse caso uma dupla operação: o sistema comanda a escolha e depois ordena, em seu interior, o elemento elegido. Iansã não pode ser aproximada a qualquer santo católico. Uma limitação se impõe: a escolha deve recair sobre uma santa. Por outro lado, ela tem que privilegiar uma divindade que presente, mesmo de maneira bastante vaga, os atributos do orixá da tempestade. Ora, sabemos que na hagiografia católica, Santa Bárbara foi condenada à morte na época da perseguição dos cristãos pelos romanos. Seu próprio pai foi quem a executou, mas imediatamente depois foi surpreendido por uma tempestade e morreu atingido por um raio.

Assim, a tradição dominante (a memória coletiva africana) seleciona, entre todas as santas possíveis, aquela que melhor corresponderia a Iansã. Entretanto, não se deve pensar que Santa Bárbara seja Iansã, pois nem todas as suas características são pertinentes ao conjunto que a escolheu. Santa Bárbara só é Iansã, na medida em que é uma santa católica cuja história encerra traços de chuva, trovão e raio. O sincretismo fundamenta-se sobre uma tradição que preserva sua coerência; dito em linguagem lógico-formal, o conjunto memória coletiva aumenta em extensão, ao integrar elementos que lhes eram estranhos; mas sua pertinência permanece a mesma.

O quadro é outro com os pós-modernos. Na ausência de uma memória dominante, a escolha eclética se faz unicamente voltada para o pragmatismo que a exige. Não há regra possível para sincretizar os traços no conjunto das formas disponíveis. Cada operação é singular e termina na sua particularidade. A diferença torna-se fragmentação. (30) Daí um novo tipo de relacionamento com o tempo. Como não há correlação entre as seqüências de escolha, cada ato eclético esgota-se no momento da seleção. A pós-modernidade, tal como é vista pelos seus proponentes, se consome no presente de cada partícula. Por isso, Jameson dirá que ela é esquizofrênica, isto é, cada experiência é um isolado, algo desconectado do todo. Decorre dessa perpétua condenação ao presente uma impossibilidade de se conceber o pretérito e o porvir. Nas sociedades primitivas, o futuro não podia ser imaginado, a não ser como projeção do presente; entretanto, o tempo mítico não era descontínuo; por ser idealizado como um momento idílico, ele se prolongaria até os dias atuais. Sua imanência se legitima pela existência de uma época áurea, remota, continuamente recuperada pelo trabalho mnemônico. A memória pós-moderna não é nem mítica, nem utópica, ela paralisa-se na sua instantaneidade.

Símbolo e signo

Os arquitetos pós-modernos reiteradamente realçam o caráter comunicativo de suas obras. Criticando o modernismo, eles dirão, por exemplo, que "houve um tempo em que na arquitetura a forma era enfatizada no lugar do

símbolo, quando os processos industriais eram considerados determinantes essenciais das formas para qualquer tipo de edifício, em qualquer lugar".(31) O caráter formal predominaria sobre o elemento simbólico, restringindo a interação entre os homens. Charles Jenks é explícito nesse sentido: "O modernismo falhou como construtor de casas em massa e edifícios nas cidades, em parte porque não conseguiu se comunicar com seus habitantes, com seus usuários... O duplo código, essencial na definição do pós-modernismo, tem sido usado como uma estratégia de comunicação em vários níveis".(32) Sublinha-se, portanto, a dimensão da comunicação; é através dela que o arquiteto dialoga com o público. O que faltava ao modernismo é recuperado, procurando-se equacionar a questão dos sentidos, do isolamento das pessoas. Um prédio, um estabelecimento, deve trazer com ele uma "mensagem", algo a ser compreendido por aqueles que os contemplam. Como essa galeria em Stuttgart, cujo azul e vermelho do corrimão das escadas combinaria, ou melhor, se comunicaria com o público, se tivesse as cores vivas usadas pela juventude que a frequenta.

No entanto, o que devemos entender por arquitetura-símbolo? A resposta, os pós-modernos a encontram no passado; é no tempo pretérito que eles buscam inspiração. Essa perspectiva fica clara quando um autor como Jenks abre seu livro *Arquitetura simbólica*; logo no primeiro capítulo ele nos propõe duas fábulas.(33) A primeira conta a lenda de um ditador que tinha abolido todas as manifestações culturais, religiosas, científicas e políticas. O povo desse reino infeliz perdeu a herança de uma língua em comum e só podia viver no fechamento de sua privacidade. Para compensar essas atribulações, o ditador decidiu incentivar algo para além dessa incomunicabilidade. Ele ordenou a edificação de vários estabelecimentos, belos e admiráveis, mas cuja intenção se reduzia à confirmação do poder, de sua eficiência. Mesmo sem maiores esclarecimentos, o leitor já pode perceber que a descrição se aplica ao modernismo, no qual a dominância da forma esvazia o conteúdo dos significados.

A segunda fábula é mais generosa. Jenks nos convida a imaginar um mundo no qual o sentido conferido às coisas é partilhado por todos, integrando o público e o privado. Diz ele: "Os líderes e os habitantes desse mundo levavam uma vida simpática porque tudo o que faziam, por mais insignificante que fosse, era parte de uma história mais ampla".(34) Ligadas umas às outras, as pessoas dessa terra imaginária (*Significatus*), como as crianças, acordavam todos os dias descobrindo novas relações entre os objetos, desvendando os segredos dos símbolos incrustados na espacialidade do mundo.

Para povoar esse espaço utópico, Jenks recorre às culturas antigas. Sua digressão sobre as pirâmides egípcias tem a meu ver um valor paradigmático. Para ele, elas representam uma arquitetura total, de significação "densa" (retomo uma expressão de Gertz). Suas formas imponentes, majestosas, expressariam a estabilidade de uma época, simbolizando a presença de Ra, o deus-sol, junto ao reino dos homens. Como escadas, elas ajudam as divindades a descerem dos píncaros do céu, misturando a altura das nuvens à horizontalidade profana. Erigidas ao lado do Nilo e cercadas pelo deserto, elas reafirmam a continuidade da vida diante da aridez que as circunda. Arquitetura, religião, poder, autoridade, filiação são faces interligadas ao cosmos, unindo as entidades espirituais ao mundano, o sagrado à vida cotidiana. Arquitetura que requer um esforço de interpretação incessante, convidando aquele que a aprecia a agir como um detetive em busca das pistas e dos recantos ocultos.

Mas a interpretação proposta se choca com a seqüência restante do livro. Para contracenar com a grandiosidade do passado, Jenks nos oferece apenas o lugar modesto da casa que projetou para sua família. Todos os capítulos que seguem compõem uma tentativa inócua de decifrar as possíveis leituras de seu espaço privado. Há nisso uma exagerada dose de narcisismo, mas o raciocínio apresentado abre horizonte para uma reflexão interessante. Um primeiro traço: a casa possui um nome próprio. Ela se chama *Garagia rotunda* e minuciosamente o autor nos explica o porquê dessa escolha. Cada aposento, cada peça material, cada desenho tem um sentido particular e as páginas do livro se alongam procurando traduzi-lo para o leitor. Ficamos assim sabendo a intencionalidade que se aninha por trás das pinturas das paredes, das figuras clássicas que adornam a moradia, ora impondo-se explicitamente ao olhar, ora disfarçando-se através de mil artifícios. Os quartos são também individualizados, pintados com as cores preferidas de seus habitantes e até mesmo a modulação do mobiliário tenta traduzir a individualidade de cada um.

Qual a razão de tantos detalhes, o motivo dessa obsessão por tudo que emana do indivíduo? Creio que Jenks se equivocou de fábula. Na verdade, ele situa-se no interior da primeira que nos contou, a que tanto o amedronta. O simbolismo das pirâmides pressupunha um substrato anterior, uma organicidade que soldava as diferentes partes da sociedade. Havia uma memória coletiva que envolvia os diversos níveis sociais. Religião, magia, estado, trabalho não eram esferas autônomas, donas de uma racionalidade própria. As divindades interagiam com os homens, na medida em

que todos se encontravam perpassados pela trama do cosmos religioso. As pirâmides simbolizam a totalidade de uma civilização inteira, em todos os planos; os segredos que elas guardam são as múltiplas mediações que entrelaçam os distintos momentos da vida social.

A condição das sociedades atuais é distinta. A modernidade rompe com os laços de solidariedade e não mais consegue integrar os homens no âmago de um todo orgânico (não é esse o dilema de Durkheim?). O que é próprio das formações capitalistas modernas é que elas se estruturam em esferas racionais independentes que falham em se comunicar entre si. A presença dos detalhes, a hipertrofia do eu, que adere à materialidade da casa que .lenks nos descreve, pode ser lida de outra maneira. Ela manifesta não a força, mas a agonia da individualidade, revelando os pedaços de uma sociedade fragmentada, na qual os universos atomizados já não mais se reconhecem. A busca superlativa pelo indivíduo, pela sua idiossincrasia, revela a incapacidade comunicativa de uma sociedade que rompeu com os "grandes relatos" - ciência, política, religião. Cada símbolo é um gesto desesperado no esforço vão de se fazer ouvir.

Os arquitetos sabem dos percalços que existem em se conceber um tipo de arquitetura confinada às residências individuais. Ela lhes daria poucas oportu nidades para veicular idéias coletivas; por isso a no ção de símbolo deve abranger uma dimensão pública, o lado propriamente comunicativo que a definição do duplo código encerra. O que significa, porém, uma arquitetura expressiva no seio de uma sociedade que perdeu a capacidade de interação? A proposta de Robert Venturi exemplifica como essa contradição é trabalhada, mesmo sem ser superada. Seu estudo sobre Las Vegas procura demonstrar como o espaço urbano, que se encontraria fragmentado em partes descontínuas, descobre um modo de interligação por meio dos sinais que transpassam o horizonte da cidade. Sua análise é sugestiva: "Mover-se através da paisagem (urbana) ê mover-se sobre a vastidão de uma textura extensa, a megatextura de uma paisagem comercial. O estacionamento é o *parterre* dessa paisagem de asfalto. O padrão das linhas de estacionamento nos dá a direção da mesma forma que o padrão de calçamento, curvas e canteiros nos orienta no *tapis vert* de Versailles; grades de postes de iluminação, substituídas por obeliscos, fileiras de vasos, estátuas são pontos de identidade e de continuidade nesse vasto espaço. Mas são os sinais da estrada, por meio de suas formas esculturais, suas silhuetas picturais, sua posição particular no espaço, suas formas moduladas, seu significado gráfico, que identificam e unem esta megatextura. Eles estabelecem uma conexão verbal e simbólica com o espaço, comunicando á distância, em poucos segundos, uma complexidade de sentidos. O símbolo domina o espaço". (35)

Numa civilização na qual a mobilidade é essencial, é necessário que existam balizas, um código de orientação. Como afirma Venturi: "O sinal para o motel Monticello - uma silhueta de um enorme menino - é visível da estada, antes do próprio motel";(36) diante do emaranhado de edifícios, os símbolos indicam o caminho, eles antecedem o volume arquitetônico. Como um aeroporto ou uma grande estação ferroviária, a cidade seria análoga a um texto semiológico, recortado por indicações e painéis, comunicando ao usuário um conjunto de informações que lhes permite enveredar nesse labirinto inextricável.

Penso que a insistência dos pós-modernos em falar-nos desse gênero de arquitetura reflete justamente as necessidades de uma sociedade de comunicação. Parece que nesse mundo dominado pela informação a arte deve cumprir um novo papel. De maneira idêntica a outras instâncias sociais, ela busca transmitir algum tipo de idéia. É essa preponderância da mensagem que leva a arquitetura a se aproximar da publicidade. Ou como comenta Venturi: "Para o arquiteto ou o desenhista urbano, a comparação de Las Vegas com outros mundos ou zonas de prazeres - por exemplo, Marienbad, Alhambra, Xanadu, Disneylândia - sugere que o essencial para uma imagem arquitetônica dessas zonas é a leveza, a qualidade de ser um oásis dentro de um contexto hostil, um simbolismo pesado e a habilidade de mergulhar o visitante em um novo papel. Por três dias, ele pode imaginar-se um centurião no Caesars Palace, um *ranger* no Frontier ou um ricoço no Riviera, ao invés de ser um vendedor em Des Moines, Iowa, ou um arquiteto em Haddon-field, New Jersey". A passagem é inequívoca. A arquitetura adquire uma função de persuasão e não só de orientação, seduzindo o passante; ela integra os desejos à sociedade de consumo. No entanto, os pós-modernos parecem não perceber que, à medida que as formas arquitetônicas se acomodam à sociedade informacional, cada vez mais elas se afastam da riqueza semântica que nos era prometida. Afinal, o que é um símbolo? Hegel já nos ensinava que, na sua essência, ele é equívoco. O simbolizado nunca se encontra inteiramente no suporte que o anuncia. Algo sempre escapa, sugerindo uma ambigüidade, um sentido misterioso às coisas. As pirâmides egípcias, um marco da arquitetura simbólica, revelam e escondem um segredo, da mesma forma que o significado do cristianismo ultrapassa a cruz que o simboliza. O símbolo fala para além do que é dito. Na verdade o que nos é proposto é um acomodamento

ao império do signo. Sinais que interpelam o usuário com seus conteúdos unívocos pertencem ao domínio da utilidade e existem enquanto instrumentos para veicular determinadas mensagens. Toda gratuidade e imprecisão é banida, pois a informação requer uma decodificação realista. Longe de escapar da racionalidade social, o pós-modernismo a confirma por outra via, e eu acrescentaria: mais profundamente. Com Venturi, a própria materialidade dos edifícios é redefinida, ou como ele nos diz, caracterizando sua concepção de simbolismo: "Eu sou bastante simples; refiro-me à própria forma do prédio, por exemplo um edifício ao lado da estrada, em forma de *hamburger*, onde se vende *hamburger*, misturando os meios de expressão da pintura, escultura e arquitetura. Ou ainda, o simbolismo que pode se encontrar sobre o edifício, na forma de um signo. A iconografia arquitetônica de hoje está ligada à arte da publicidade, o que é um outro estímulo".(37) Contrariamente à ideologia professada, paradoxalmente nos encontramos no mesmo pólo do criticado modernismo. Não é apenas a arquitetura que se funcionaliza, mas também a estética. Um prédio que vende *hamburger*, ao se revestir da forma *hamburger*, torna-se uma redundância que vivifica sua função mercantil. Não há mais ambigüidade, tudo é explicitado. O funcionalismo que antes existia em relação aos papéis sociais (morar, trabalhar, divertir etc.) abarca agora a esfera artística. O resultado é sua exacerbação à segunda potência, reforçando a integração dos homens a uma modernidade que se tornou "pós-".

Recebido para publicação em fevereiro de 1992.

NOTAS

1 - Cf. Jameson, Fredric, "Postmodernism and consumer society". In Foster, Hal. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Port Townsend (W), 1983; Ver também Lash, Scott e Urry, John. *The end of organized capitalism*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987. Uma obra que retoma e amplia esse ponto de vista é Harvey, David, *The condition of postmodernity*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989.

2 - Ver a esse respeito o belo artigo de Andreas Huyssens, "Mapeando o pós-moderno". In Holanda, Heloísa Buarque de (org.), *Pós-modernidade e política*, Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

3 - Charles Jenks, *The language of post-modern architecture*, London, Academy Editions, 1981, p.10.

4 - *Ibid*, p. 15.

5 - Ver Venturi, Robert, *Complexity and contradiction in architecture*, New York, Museum of Modern Art and Graham Foundation, 1966. Cabe sublinhar que Venturi, entre a data de publicação de seu livro e 1972, quando edita *Learning from Las Vegas*, muda substancialmente seu posicionamento. Como observa Huyssens, o pós-modernismo na década de 70 perde inteiramente a perspectiva crítica. Consultar Mahfuz, Edson. "Aprendendo com Venturi". *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, nº 37, agosto/setembro 1991.

6 - Ver Rossi, Aldo, *A arquitetura da cidade*, Lisboa, Cosmos, 1977.

7 - Cf. Portochesi, Paolo, *Postmodernism*, New York, Rizzoli, 1983, p. 26.

8 - *Idem*, p.26.

9 - Jenks, Charles, *What is post-modernism?* London, Acadeiny Press, 1989, p.52.

10 - Ver Habermas, Jürgen, "Arquitetura moderna y posmoderna". In Habermas, J. *Ensayos Políticos*, Madrid, Península, 1988. Para uma crítica de suas posições, ver Arantes, Otilia. "A sobrevida da arquitetura moderna segundo Habermas". *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, nº 30, Junho/julho 1990.

11 - Ver Venturi, Robert *et alii*. *Learning from Las Vegas*, Massachusetts, MIT Press, 1972.

12 - Picó, Josep. "Introdução". In Picó, Josep (ed.), *Modeernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 35.

13 - Baudrillard, Jean. *A transparência do mal*, Campinas, Papyrus, 1991.

14 - Burger, Peter, "Aporias of modern aestletics". *New Left Review*, nº 184, novembro-dezembro 1990, p.49.

15 - O autor estabelece uma distinção entre modernismo e vanguarda. A vanguarda se caracterizaria somente quando a crítica não se estende apenas a outras correntes estéticas, mas visa à superação da instituição arte. Nesse sentido, o impressionismo não é urna vanguarda, mas o surrealismo o é.

Consultar Burger, Peter, *Teoria de las vanguardias*, Madrid, Ed.Península, 1989.

16 - Portoghesi, Paolo, *op.cit.* p.35.

17 - A idéia de "galpão decorado" de Venturi radicaliza essa perspectiva. Para uma sociedade onde o consumo é efemeridade, ele propõe a construção de edifícios simples e baratos, que possam, no entanto, ser decorados de acordo como o gosto dos clientes presentes e futuros. Com isso, um mesmo volume arquitetônico variaria sua estética, sua aparência, independentemente de sua função. O arquiteto funcionaria nesse caso como fachadista, não como projetista.

18 - Cf. depoimento de Scott Brown, Denise. In Cook, J.W. e Klotz, H. *Questions aux architectes*, Liège, 1975, p.430.

19 - Ver Hegel, F. *Esthétique*, Paris, PUF, 1970.

20 - Portoghesi, Paolo, *op.cit.*, p.11,

21 - Ver o artigo de Owens, Craig "The discourse of others: feminists and postmodernism". In Foster, Hal (ed.), *op.cit.*.

22 - Citado por Wellmer, Albrecht, "La dialéctica de modernidad y postmodernidad". In Picó, Josep (ed.), *op. cit.*, p.105.

23 - Lyotard, Jean-François. *O pós-moderno*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

24 - Cf. Lyotard, J.F.. *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p.12.

25 - Jameson, Fredric. "Marxism and postmodernism". *New Left Review*, n° 176, july-august 1989, p.34; Ver também Luhmann, Niklas, *Sociedad y sistema*, Barcelona, Paidós, 1990.

26 - Toca, Antonio. "Do desconcerto à certeza: teses para uma arquitetura regional". *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, n° 17, julho, 1988.

27 - Portoghesi, Paolo, *op.cit.*, p.26.

28 - Ver Frampton, Kenneth, "Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance". In Foster, Hal (ed.), *op. cit.*

29 - Retorno aqui minha argumentação desenvolvida em: Ortiz, Renato, "Do sincretismo à síntese". In Ortiz. Renato, *A consciência fragmentada*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

30 - Não deixa de ser irônico perceber que a ausência completa de qualquer organicidade na escolha das formas arquitetônicas assusta inclusive alguns pós-modernos. Jenks, pressentindo o perigo de unia configuração caótica, sublinha várias vezes a necessidade da existência de regras para o ecletismo; mas, submerso pelo seu raciocínio, é incapaz de enunciá-las. Ver *What is post-modernism?*

31 - Venturi, R. e Brown, D. S., "Diversity, relevance and representation in historicism". In Venturi, R. e Brown, D. S., *A view from the Campidoglio*, New York, Harper and Row, 1984, p.108.

32 - Jenks, Charles, *What is post-modernism?*, p.19.

33 - Jenks, Charles, *Toward a symbolic architecture*, London, Academy Editions, 1985.

34 - *Idem*, p.21.

35 - Cf. Venturi, Robert *et alii*, *op.cit.*, p.13.

36 - *Idem*, p.8

37 - Cf. Venturi, Robert, "Entrevista". In Cook, J.W. e Klotz, H. *Questions aux architectes*, p. 427-428.

BIBLIOGRAFIA

ALDEGHERI, C. e SABINI, M. (orgs.) (1983), *Immagini del post-moderno*. Veneza, Ed. Cluva.

- ARANTES, Oflia (1988), "Arquitetura simulada". In *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. (1990), "A sobrevida da arquitetura moderna segundo Habermas". *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, n° 30, ano 6, junho/julho.
- BURGER, Peter (1989), *Teoria de las vanguardias*. Madri, Península.
- _____. (1990), "Aporias of modern aesthetics". *New Left Review*, n° 184, nov./dez.
- _____. (1981), "Avant-garde and contemporary aesthetics: a reply to Jürgen Habermas". *New German Critique*, n° 22, inverno.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.) (1991), *Pósmodernidade e política*. Rio de Janeiro, Rocco.
- COOK, J.W. e KLOTZ, H. (1975), *Questions aux architectes*. Liège.
- FOSTER, Hal (org.) (1983), *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend (Vd.), Bay Press.
- GIDDENS, Anthony (1981), "Modernism and postmodernism". *New German Critique*, n° 22, inverno.
- HABERMAS, Jürgen (1988), "Arquitectura moderna y posmoderna; la modernidad: un proyecto inacabado". In HABERMAS, Jürgen. *Ensayos políticos*. Madri, Península.
- _____. (1981), "Modernism versus portmodernism". *New German Critique*, n° 22, inverno.
- HARVEY, David (1989), *The condition of postmodernity*. Oxford, Blackwells.
- HASSAN, Ihab (1985), "The culture of postmodernism". *Theory Culture and Society*, n° 2.
- HELLER, Agnes e FEHER, Ferenc (1989), *Políticas de la postmodernidad*. Madri, Península.
- HUYSENS, Andreas (1981), "The search for tradition: avant-garde and postmodernism". *The New German Critique*, n° 22, inverno.
- JAMESON, Fredric (1984), "Postmodernism or the cultural logic of capitalism". *The New Left Review*, n° 146, julho/agosto.
- _____. (1989), "Marxism and postmodernism". *The New Left Review*, n° 176, julho/agosto.
- JENKS, Charles (1981), *The language of post-modern architecture*. Londres, Academy Editions,.
- _____. (1985), *Toward a symbolic architecture*. Londres, Academy Editions.
- _____. (1982), *Arquitectura tardomoderna*. Barcelona, G. Gilli.
- _____. (1989), *What is post-modernism?* Londres, Academny Editions.
- _____. (1985), *Architecture today*. Nova Iorque, Harry N. Abrams Inc..
- LYOTARD, Jean-François (1986), *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris, Galillée.
- _____. (1988), *L'inhumain*. Paris, Galillée.
- _____. (1986), *O pós-moderno*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- MAHFUZ, Edson (1991), "Aprendendo com Venturi". *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, n° 37, agosto/ setembro.
- MURPHY, John (1988), "Incidence du postrmodernism sur l'avenir des sciences sociales". *Diogenè*, n° 143, julho/setembro.
- ORTIZ-OSÉS, A. (org) (1990), *En torno de la posmodernidad*. Barcelona, Ed. Anthropos.
- PICO, Josep (org.) (1988), *Modernidad y postmodernidad*. Madri, Alianza Editorial.
- PORTOGHESI, Paolo (1983), *Postmodernism*. Nova Iorque, Rizzoli.

RORTY, Richard (1985), "*Habermas and Lyotard on postmodernity*". In BERNSTEIN, Richard (org.). *Habermas and modernity*. Cambridge, MIT Press.

SUBIRATS, Eduardo (1987), *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo, Nobel.

TOCA, Antonio (1988), "Do desconcerto à certeza: teses para uma arquitetura regional". *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, n° 17, junho.

VATTIMO, Gianni (1987), *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa, Presença.

VENTURI, Robert (1972), *Learning from Las Vegas*. Cambridge, MIT Press.

_____ e BROWN, D.S. (1984), *A view from the Campidoglio*. Nova Iorque, Harper and Row.

WOLIN, Richard (1984/ 1985), "Modernism versus postmodernism". *Telos*, n° 62, inverno.

ZYLBERBERG, Jacques (org.) (1986), *Masses et postmodernité*. Paris, Méridiens Klincksieck.