

Escritura urbana: programação e projeto.
Writing urban: programming and project

Rogério Camara. Universidade de Brasília¹

Resumo:

Neste artigo analisa-se a cidade como um processo constitutivo de linguagem. Procura-se identificar os seus níveis de controle e suas escrituras. Procura-se compreender momentos da história urbana, formas de pensar sua contextualidade e intenções projetuais.

Palavras-chave: cidade, linguagem, escritura, projeto.

Abstract:

In this paper the city is analysed as a constructive language process. One try to indentify its control levels and to understand the moments of the urban history, the ways of thinking its contextuality and its project purpose.

Key words: city, language, writing, project

“Não se projeta nunca *para* mas sempre *contra* alguém ou alguma coisa.”
(ARGAN, 2000, p. 53)

A linguagem urbana é múltipla e complexa, ela integra uma diversidade de sistemas. Toda ordem exige o estabelecimento de seus elementos constitutivos através dos quais se ordena uma linguagem produzida de signos que articulam a dinâmica de estruturas contextualizadas. Tais linguagens representam maneiras específicas de organização, das quais não se deduz uma ordem projetual absoluta, imutável. As variáveis sígnicas não são totalmente passíveis de processamento e escapam ao controle e a legitimidade. Seus usos, sua dinâmica, expandem e redirecionam o sentido objetual do ambiente urbano. Implicam na transformação do significado da cidade. O urbanismo como ciência procura organizar um sistema que visa determinadas resultantes. Considerando-se o tema proposto para esta mesa — a serviço ou contra a máquina funcional? — discute-se aqui a necessidade de projeto e de controle em espaços urbanos e os enfrentamentos provocados pelos diversos agenciamentos.

A cidade se constitui por suas atividades de trocas e de relações (produção, recepção). Ela se caracteriza como um registro material de sua própria história, expresso nos vestígios de sua existência.

¹ Doutor em comunicação e professor do departamento de design da Universidade de Brasília.

As primeiras cidades surgiram no momento em que o homem se sedentariza, se fixa num ponto e delimita seu território criando uma estrutura racional e abstrata. O homem fabrica, constrói uma nova natureza e quer, com a perenidade de seus materiais, garantir o domínio de uma propriedade e fazê-la durar. Com a presença dos monumentos gerações sucessivas recordam acontecimentos e fixam contratos com os deuses e com os seus mortos.

Na sociedade primitiva as mudanças eram lentas e as formas derivavam da estrutura social, praticamente sem mediação, o que deixaria de existir com as grandes transformações estruturais ao longo do tempo e mudanças de valor e complexidade. A forma, a cada tempo, ganha funções múltiplas, novos atributos. Os significados de um tempo se interceptam com os do presente, numa rede de significados móveis. Os traçados da cidade contêm experiências daqueles que a construíram o que “requer a leitura do passado dos signos, percorrer a história das relações do homem com o mundo a fim de apreender as nuances das mediações produzidas e ser possível produzir uma inteligibilidade do mundo” (Ferrara, 2002, p.38).

A cidade renascentista enquadrava-se na lógica do mundo mecânico, da perspectiva, constituindo um discurso homogêneo e ininterrupto: cada elemento correspondendo a um universo coerente que ansiava garantir ao homem o domínio da natureza. De certo modo, os projetos urbanísticos modernos seguiam uma lógica não muito distante do pensamento renascentista, considerando-se o antropocentrismo do Modulor. Pensava-se a cidade industrial à escala humana. A forma da cidade deveria corresponder precisamente a sua função. O projeto deveria eliminar todas as contradições. Pela projeção desejada a forma fluiria num espaço de continuidades, o espaço da civilização e o espaço da natureza, o ambiente interior e exterior se interpenetram e se atravessam. O traço sobre o papel, a projeção do arquiteto, não responde integralmente à dinâmica do espaço habitado e seus fluxos. A formação das grandes metrópoles rompe com a possibilidade de uma cadeia pretensamente bem atada. O desenvolvimento industrial, necessitado de grande contingente de mão de obra, resultaria numa grande explosão urbana, colocando como referente as massas. Este era um dos embates do modernismo, o ideal de uma sintaxe relacional ordenadora do caos em espaços urbanos de forças e de ocorrências descontínuas. O todo já não é apreensível, resta apenas como uma abstração. A velocidade da máquina, a multidão, a rápida convergência de imagens modificariam a relação com o espaço. Não se tratava mais de um mundo inteligível num mapa bem delineado, pela perspectiva linear ou pela seqüência regulada do tempo. Os gestos bruscos, a substituição rápida dos estímulos, a simultaneidade de experiências, o conflito entre coleção e integração, ordem e contra-ordem, proporcionavam um ambiente abarrotado e caótico. O nexos sintático da tradição clássica perderia seu eixo estrutural exposto à fragmentação e a dialética das imagens urbanas, que exigiriam ações simultâneas sobre o símbolo e a técnica e uma nova gramática que ultrapassasse o sistema mecânico de organização do espaço.

Houve na metrópole moderna um súbito crescimento do corpo informacional e de experiências sensoriais. Informações de difícil apreensão, difusas e desorganizadas que sugerem grande riqueza informativa, mas de difícil apreensão. A palavra

escrita, a partir do século XIX, já não se restringiria mais ao fluxo narrativo linear do livro. Ela se faria presente nas ruas, fragmentada e iconizada em cartazes, letreiros, em livres associações desprovidas de uma narrativa lógico-discursiva. Texto urbano que se constitui de uma diversidade de elementos (visuais, sonoros, olfativos, táteis e cinestésicos), proporcionando um permanente bombardeio de estímulos multisensoriais. Neste ambiente há a articulação de linguagens heterogêneas imbricadas umas às outras, num complexo de significações. Jonathan Crary afirma que os estímulos surgidos na modernidade tornariam a atenção o elemento vital, ainda que pouco provável, pois “a atenção sempre conteve em si as condições para sua própria desintegração” desse modo “a atenção e a distração não eram dois estados essencialmente diferentes, mas existiam num único continuum” (In: Charney; Schwartz, 2001, p. 87). A atenção envolvia um processo dinâmico e estaria sujeita a intensidades variáveis de acordo com os estímulos dados por um conjunto indeterminado de elementos. Tais estudos indicaram que a experiência perceptiva era instável e mesmo dispersiva. “A atenção parecia estar relacionada à fixidez perceptiva e à apreensão da presença, mas estava, ao contrário, relacionada à duração e ao fluxo, nos quais objetos e sensação tinham uma experiência mutante, provisória, e era isso em última instância que obliterava seus objetos” (Ibid, p. 88).

*

A cidade surgida do excedente da produção agrícola e conseqüentemente da necessidade de organização social e de gestão da produção coletiva, acabaria por gerar todo tipo de excedente. O território de organização social perderia seu padrão funcional. Já no século XIX descreve-se os habitantes de East End em Londres como aqueles que levavam “uma vida selvagem, sujeita a vicissitudes de extrema dureza e excesso ocasional” (Booth, apud, Hall, 1995, p. 31). A cidade muitas vezes descrita como um imã já não era mais capaz de exibir um padrão — ou uma forma — que articulasse e contivesse satisfatoriamente todos os elementos que atraía para si. O planejamento urbano do século XX teria origem na reação da classe média ao submundo urbano. A crescente complexidade dos problemas abriria espaço para formulações radicais de um novo urbanismo que, pela premissa, consideravam as cidades, já existentes, inadequadas pra a nova configuração industrial-urbana. Le Corbusier seria o nome central. Seu *Plan Voisin* de 1925, se realizado, envolveria a derrubada de boa parte de Paris. O plano ideal era uma cidade absolutamente geométrica, construída sobre um terreno limpo, onde cada unidade funcionasse como uma máquina seja ela de morar ou de produzir.

As postulações construtivas sobre o problema pretendiam a designação precisa do objeto e sua dinâmica, a partir da projeção e do agenciamento do espaço. Investiu-se sobre a racionalização do uso de elementos purificados e em estado primário de modo a funcionar como geratrizes, visando maior controle estatístico de suas resultantes. A construção objetiva do espaço obedecia princípios de uniformidade e concisão. O método consistia em subdividir a superfície em unidades-padrão para que se pudesse variar as diversas áreas com precisão, em termos de organização e relatividade. A redução/teorização do esquema objetivava o controle da totalidade do sistema e a simplicidade resultante. Buscava-se o

dimensionamento harmonioso do espaço construído como num quadro, no qual todos os elementos deveriam estar incorporados no projeto para que se identificasse sem ambiguidade as funções abrigadas pela arquitetura. As cidades projetadas sob a perspectiva industrial enfatizaram a cadeia sequencial e a otimização do espaço pela eficácia e economia de tempo. Define-se cada coisa em seu lugar, num universo harmonioso e inteligível. Com isso pretendia-se conter o signo informacional multiforme, redundante, perecível, ou seja, toda poluição visual que pudesse ser gerada anarquicamente e superposta à arquitetura.

A concepção racionalista do modernismo visava a função hegemônica da produção industrial e, a partir desta, determinar seu desenvolvimento. A cidade era pensada “não mais como um lugar onde se mora, mas como uma máquina que deve realizar uma função”(Argan, 1993, p.230). Tratava-se de objetivar a construção do espaço, determinando sua subdivisão e sua progressão, e nele o homem se veria empenhado na produção.

Como projeto urbano propunha-se a relação dialética dos diversos conteúdos de uma cidade, organizando o sistema de modo a chegar numa resultante. Entretanto, a resultante “não é um quadro estatístico nem a representação sintética de uma situação social de fato; é um programa, um plano, um projeto tendo em vista a mudança de uma situação de fato reconhecida como insatisfatória. Trata-se, porém, de saber o que e com que fim se programa, se planeja, se projeta”(Ibid., p. 212). O projeto, deste modo, oscila entre uma pretensa hegemonia, de natureza ideológica, e a contínua transformação e deslizamentos dos sistemas de signos.

Almejava-se o controle do excesso de estímulos da vida industrial/urbana através da fundamentação e harmonização da realidade cotidiana com todas as suas concentrações de valores. O racionalismo formal, por querer redesenhar o mundo segundo seus próprios preceitos, foi frequentemente levado a uma estética cartesiana, de concepção tecnocrática e programadora da identidade cultural. Observa-se, no entanto, que este racionalismo, maquinizador da vida, não veio assegurar o bem-estar. O industrialismo não transformou a sociedade classista numa sociedade horizontal, sem classes e nem logrou em privilegiar funções sociais. Sobre o ideal urbanístico do construtivismo escreveu Argan:

“A cidade industrial da urbanística construtivista era como um tabuleiro de damas no qual as pessoas se moviam segundo itinerários obrigatórios e tempos pré-calculados, uma cidade cuja estrutura era como um quadro de Mondrian. Porém o mesmo Mondrian, em seu último período norte-americano, se deu conta de que era utópica”(Ibid, p. 262).

O impacto sofrido por Mondrian frente à mega-cidade de Nova York fez ruir o fio preto, o perfeito equilíbrio das escalas para comunicar um mundo inteiramente de cores, prismático. Já não era um mundo de fachadas, janelas ou ambientes cuidadosamente modulados, mas visto do alto do Empire States ou de grandes Boulevares com sua arquitetura/signo (prédios/letreiros). Não se trata de um espaço ritmado, mas do ritmo trazido para o interior da linha pelas cores, multiplicando as vibrações no interior do quadro e decompondo o espaço. A (pré)concepção da estrutura (urbana) é abandonada, sendo esta, então, entendida como um sistema dinâmico (in)definido pelas relações dialéticas. Neste momento

Mondrian passa a usar fitas adesivas, pedaços de papel ou pincela os pequenos retângulos sem regularidade e acabamento. Com isso compõe indefinidamente os pequenos retângulos que eventualmente se sobrepõem formando zonas nucleares e evidenciando os deslocamentos em perspectiva dos contrastes cromáticos. Abandonando a unidade estrutural a pintura de Mondrian ganha caráter operatório que, por definir, permanece inacabada.

Os funcionalistas pretendiam apreender a realidade pela totalidade, sendo as partes, especificidades funcionais, entendidas somente através do todo. Procurava-se designar às formas o seu papel funcional. Não foi por acaso que Malevich foi deixado de lado pelos construtivistas. O intento da arte construtiva, ou mais especificamente da arte concreta, foi o domínio de toda aproximação fenomenológica para transformá-las em resultantes experimentais objetivas. Enquanto Malevich voltou-se a uma atitude exploratória do espectador sobre o objeto, por considerar que nas ações experimentais de fruição sujeito/objeto o objeto ganha significação. O artista definiu o Suprematismo como “a supremacia do sentimento puro na arte” (In: Chipp, 1988, p. 345), sendo que “a sensação é sempre não-objetiva” e assim, diz Malevich, “qualquer tentativa de se reconhecer a utilidade de um objeto é utopia” (Ibid, p. 350). Para o artista a pré-concepção de um objeto utilitário é inviável, por conduzir a confinação do sentimento. Para Malevich a existência do signo depende do uso, da ação, da leitura do espectador — este confere expressividade e significação aos detalhes. Os deslocamentos táteis se fazem pela integração sensorial do corpo/signo. Em atitude radical a pintura de Malevich elimina a representação do objeto propondo como experiência a “pura ausência de objetos” levando, assim, a sua pintura ao grau zero, o Quadrado branco sobre fundo branco, expressão do ilimitado e do absoluto.

O branco é, ao mesmo tempo, o vazio e o pleno, a pura aparência, o momento mais intenso do espectro. O branco é opaco (Wittgenstein, 1996, 17, p. 19), não se deixa atravessar. Malevich rompe com a paisagem, diante do universo de velocidades, extremamente visível e diferenciado, saturado de elementos midiáticos. Por um lado, a visibilidade extrema, o excesso de contrastes leva à cegueira e acaba por conduzir ao refugio nos lugares evidentes, no que já está precisamente definido e conceituado, deixando-se escapar a sutil luminescência das coisas e suas infinitas variáveis. Por outro, essa sutil diferença, o branco sobre o branco, contém qualquer possibilidade de experiência para a qual, na maioria das vezes, se é míope. A floresta suscita, ao homem urbano, a visão de uma misteriosa mancha verde, vaga e contínua, dada a incapacidade de distinguir suas infinitas texturas. Kevin Lynch (1997) demonstra como povos que vivem em paisagens “indiferenciadas” são capazes de perceber e conferir significado aos detalhes significativos. “Os aleutas não têm nomes nativos para os grandes elementos verticais de sua paisagem: cordilheiras, picos, vulcões, e demais coisas do gênero. Contudo, até a menor das características horizontais por onde corre a água — riacho, regato ou tanque — tinha seu próprio nome” (Ibid, p. 150). Os povos nômades consideram vitais os elementos de deslocamento. Em meio à paisagem gelada de brancos, “sem rastros”, desenvolveram uma cartografia própria. Guiam-se, por exemplo, pelas tênues variantes de coloração das nuvens que indicam, pela reflexão, a presença de terra ou de água, possibilitando-lhes saber o que se encontra abaixo da linha do horizonte. As cidades, por sua vez, são tradicionalmente pensadas em termos de

fronteiras, com estruturas cuidadosamente lapidadas para que, através delas, prismem as cores de vida. Revelam, porém, um universo de conhecimentos para além do que lhes foi destinado, ultra e intra cromático, acima e abaixo do campo visível, escondido num canto qualquer daquilo que existe e que não se deixa imprimir sob forma de um mapa.

*

Diante da ausência do destino entra em crise a própria idéia de projeto (este entendido como antecipação). Segundo Argan esta crise “manifesta-se como uma divergência crescente entre programação e projeto”, sendo a programação a “preordenação calculada e quase mecânica” que “tende não mais a preceder o projeto, mas a substituí-lo como procura de soluções dialéticas para as contradições que se vão determinando sucessivamente na sociedade” e, o projeto “um processo integrado numa concepção do desenvolvimento da sociedade como devir histórico”. A crise de um esquema de vida projetada seria, para Argan, a própria crise da cultura, na qual o homem dimensiona sua existência e, segundo ele a programação retiraria “dos indivíduos toda escolha e decisão, conferindo-as ao poder. E, como tende à repressão até mesmo violenta de qualquer contradição ao seu sistema, nega à sociedade toda forma de existência histórica” (Argan, 1993, p. 251).

A crise do projeto moderno deveu-se à imposição de uma identidade cultural e à excessiva padronização do objeto. Nas cidades ditas artificiais, aquelas criadas por planejadores, a produção de espaço não ocorre de maneira socializada, ou seja, não deriva do trabalho individualizado. Este seria o caráter essencial da forma de vida do homem, a criação do espaço geográfico em processo, em ação, por acumulações de experiências, ainda que os pequenos grupos de ação não se apercebam do grande complexo do sistema. Esse caráter progressivo e dinâmico da relação do homem com o ambiente, em que vai se incorporando diferentes feições em diferentes momentos históricos é que fazem a cidade adquirirem textura de vida. Esta textura seria característica das cidades denominadas por Christopher Alexander como naturais. Seriam estas as cidades que nasceram ‘espontaneamente’, resultado de uma série de heranças, durante anos e anos, e, por isso, muito mais complexas, pois seriam mais culturalizadas, mais humanizadas e, também, mais artificializadas, visto que as formas culturais serão sempre artificiais, pois são formas impostas à natureza. (Santos, 1997b, p. 89). A constatação de tais fatos levaria os urbanistas, juntamente com teóricos de diversas áreas, a mudarem radicalmente a estratégia de ação a partir dos anos 60 e 70. Ao invés do espaço homogêneo dos modernos, passou-se a propor a reabilitação dos bairros, a valorização do contexto, sem demolições e sem violentar os moradores ou a memória da cidade.

A cidade antes pensada pela racionalização do espaço (subdivisão, expansão, distribuição), passa a ser proposta, nos anos setenta, como um sistema de serviços e de informação. O arquiteto Robert Venturi já identificaria em Las Vegas uma arquitetura de signos a que ele se referia como anti-espacial, uma arquitetura de comunicação e não de espaço. O próprio edifício já é o anúncio. A publicidade está em toda parte, circulante e conectada entre si. Estabelecia-se a lógica de mercado,

na qual realidade e representação deixam de ser categorias estanques. Nos anos sessenta a promessa de liberdade abrigaria as minorias e a diversidade, desabrochando em movimentos como as revoluções sexual e feminina, o pop, o rock etc. Tomou-se como mote a individualidade, contraditória aos projetos comuns.

Hoje, a revolução da informação atinge diretamente as configurações geométricas e estilhaça a cadeia linear, introduzindo a lógica da simultaneidade, no qual tudo é percebido ao mesmo tempo, num processo sem princípio nem fim. As imagens visuais e auditivas que se dissipam num mínimo gesto, criando a precipitação do tempo, dos mundos virtuais e provocando uma saturação da percepção no limite do intolerável. As formas deixam de ter um papel exclusivamente funcional e ganham função de marketing. “(...) nascem já prenhes de simbolismo, de representatividade, de uma intencionalidade destinadas a impor a ideia de um conteúdo e de um valor que, em realidade, elas não têm. Seu significado é deformado pela sua aparência” (Santos, 1997a, p. 41).

As medidas de ordem — econômica, políticas, militares, etc. — são transformadas pelo paradigma informacional. Os fluxos financeiros flutuantes se confundem com os fluxos de bens, imagens e pessoas no mercado, que são apropriados e consumidos através das mídias. A distância se reduz em função do acesso imediato e instantâneo. O campo deixa de ser distinguido por unidades espaciais, e passa a ser compreendido pela capacidade de integrar os sistemas dinâmicos de articulação — pelos movimentos e suas direções. As novas formas de consumo globalizado ocorrem à revelia da localidade, articulado pelos meios de comunicação. O consumo a domicílio e o crescimento das comunidades virtuais, que se movem independente de uma rede rodoviária, têm como consequência o esvaziamento dos espaços públicos e a degradação dos territórios urbanos, hoje considerados lentos, inseguros e catastróficos.

Entretanto, o desenvolvimento de fontes informacionais em rede, não torna indiferente viver na cidade ou no campo. As cidades ainda mantêm-se como força atrativa (e dissipativa) de diversos valores. Os mapeamentos simbólicos urbanos produzem os contornos de diferenciação. Processa as construções simbólicas do imaginário popular. É sobretudo nas grandes metrópoles, que se põe em circulação as novas modalidades de consumo, com alguma particularidade regional que o mercado sempre procura. A cultura mundial integrada desenvolve tanto hibridização como a homogeneização.

Os grandes pólos passam a ser resultantes não só do desenvolvimento econômico, mas também dos valores que eles sedimentam. A cidade se caracteriza não mais como um núcleo duro de produção, mas pelo valor de uso. Ela deve ser imagética, promotora do evento espetacular da cultura. Trata-se do *cultural turn* de que fala Otilia Arantes (2000), na qual a cultura torna-se parte decisiva da política, da economia, enfim, da imagem da cidade. Investe-se na mega exposição, a promoção de eventos internacionais e midiáticos, a implantação do Guggenheim, os grandes projetos arquitetônicos que se tornem imagem no mundo. A cultura virou a vedete, como previu nos anos sessenta Guy Debord. Imputa-se ao homem a liberdade total

do gozo de sua particularidade e identidade, para a contrapartida da reprodução material do mundo globalizado. Celebra-se a "ideologia da diversidade", estetiza-se o heterogêneo, o exótico. Nesse universo o homem decodifica e é codificado, lê e é lido, passa a ser (auto)observável. O 'homem comum' pode ser um mero 'vivenciador' e não agente. Mas também pode se auto-explodir no meio de uma multidão e levá-la com ele. Os signos aos milhares, os mil alvos diferentes, os homens, chegando-se até aquele mais insignificante para capturá-lo com uma câmera, planificá-lo, e em cadeia nacional multiplicá-lo ao infinito para depois se dizer, ele é o retrato do brasileiro comum. Transforma-se o particular, o indivíduo em mercadoria. Não é um mundo desprovido de razão. A medida de ordem é transformar um conjunto de mensagens entrópicas, continuamente processadas, em informação. De preferência, processar mensagens improváveis, inesperadas, para que pela surpresa, produzam informação.

Referências:

- ARANTES, Otilia, VAINER, Carlos, MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.
- CHIPP H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa R (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 81-114.
- FERRARA, Lucrecia d'Alessio. *Design em espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.
- HALL, Peter. *Cidades do Amanhã*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1997a.
- _____. *Metamorfoses do espaço espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1997b.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70, 1996.