

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

**CONTRIBUIÇÕES DA ARQUITETURA
PARA A “INDÚSTRIA CULTURAL”
DE THEODOR ADORNO E MAX HORKHEIMER**

Ana Paola da Silva Alves

Belo Horizonte
2006

Ana Paola da Silva Alves

**CONTRIBUIÇÕES DA ARQUITETURA
PARA A “INDÚSTRIA CULTURAL”
DE THEODOR ADORNO E MAX HORKHEIMER**

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Rodrigo Antonio de Paiva Duarte

Belo Horizonte
2006

Ficha Catalográfica

Alves, Ana Paola da Silva

Contribuições da Arquitetura para a “Indústria Cultural” de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, 2006.

152 p

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2006

Bibliografia

1. Adorno, Theodor Wiesengrund, 1903-1969 – Filosofia e interpretação.
2. Estética. 3. Arquitetura. 4. Indústria Cultural. Título: Contribuições da Arquitetura para a “Indústria Cultural” de Theodor Adorno e Max Horkheimer.

CDD: 193

Índices para catálogo sistemático:

Adorno: Filosofia alemã 193

Dissertação defendida e aprovada em _____ de _____ de 2006, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte (Orientador) - UFMG

Prof. Dra. Silke Kapp - UFMG

Prof. Dra. Imaculada Maria Guimarães Kangussu - UFOP

Dedicatória

Para o Marcelo.

Para o meu Pai.

Para a Lilany.

Agradecimentos

Ao Professor Rodrigo Duarte, pela orientação.

À Silke Kapp, pelos comentários e observações.

Ao Departamento de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG, pela sua eficiência.

Ao Marcelo, pelo companheirismo e dedicação.

À Lilany, por ter acreditado que essa realização era possível.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

SUMÁRIO

Resumo	7
<i>Abstract</i>	8
Introdução	9
I – Estabelecimento da Indústria Cultural	16
1.1 – Prelúdios da racionalização	17
1.2 – Racionalidade instrumental	28
1.3 – Administração da sociedade	35
1.4 – Homogeneização da cultura	42
1.5 – Aspectos estéticos	46
1.6 – Caráter de sedução	52
1.7 – Esquematismo usurpado	56
II – Racionalização da Arquitetura	61
2.1 – Instauração do projeto	63
2.2 – Processo de standardização	72
2.3 – Cidade planificada	80
2.4 – Estética funcionalista	89
III – Instrumentalização da Arquitetura	97
3.1 – Civilização maquinista	99
3.2 – Cotidiano administrado	107
3.3 – Fetichismo da satisfação	115
3.4 – Espaços controlados	126
3.5 – Publicidade tridimensional	134
Conclusão	140
Referências Bibliográficas	146

RESUMO

Essa dissertação investiga as relações que se estabelecem entre a Arquitetura e a “Indústria Cultural”, analisada por Theodor Adorno e Max Horkheimer, na década de 1940, e que se encontra em pleno vigor ainda nos dias atuais. Para tanto, o estudo desenvolve um aprofundamento de algumas das principais idéias que envolvem o conceito de indústria cultural e a chamada “sociedade administrada”, tais como a homogeneização, a apropriação das instâncias artísticas, o fetichismo e a usurpação da capacidade de julgamento dos indivíduos. Partindo-se do argumento dos autores, que vincula o surgimento dessa indústria a um modelo de racionalidade instrumental, atrelado a uma organização sistemática e que impõe aos homens um padrão de vida baseado em finalidades práticas e econômicas, analisa-se também de que maneira o processo de racionalização, pelo qual passou a sociedade ocidental, incidiu na Arquitetura e modificou totalmente os processos da sua concepção, tornando-os bastante afins com a própria dinâmica da indústria cultural. Em última instância esse trabalho verifica as coincidências entre as ideologias capitalistas e arquitetônicas, que consiste na instrumentalização da arquitetura, ou seja, na sua utilização visando atingir objetivos econômicos, garantir o controle dos sujeitos dentro da sociedade, além da manutenção do *status quo*.

ABSTRACT

This dissertation investigates the established relations between Architecture and "The Culture Industry", analysed by Theodor Adorno and Max Horkheimer in the 1940s which still with its full vigour nowadays. This is done by developing an in-depth study of some of the main ideas that involve the concept of culture industry and the so-called "administered society", such as standardization, the appropriation of artistic instances, fetishism and the usurpation of the capacity of individuals' judgment. From the author's argument which links the emergence of this industry with a model of instrumental rationality, harnessed to a systematic organization which imposes a standard of living to men based on practical and economic purposes, it is also analysed how rationalization process, whereby the western society went through, happened in Architecture and totally modified the processes of its conception, becoming quite in tune with the proper dynamics of the culture industry. In last instance this paper verifies the coincidences between the capitalist and architectural ideologies, which consist of the instrumentalization of architecture, that is to say, in its use aiming to reach economic objectives, to guarantee the control of the citizens inside the society, besides the maintenance of the status quo.

INTRODUÇÃO

Essa dissertação é uma tentativa de compreensão de como a Arquitetura, tal como se realiza nos dias atuais, tornou-se uma espécie de mercadoria que, à semelhança com outros produtos, tende a estabelecer modelos de vida, padrões de comportamento e de gosto aos indivíduos e reafirmar a ideologia do consumo da sociedade capitalista. Para tanto, a hipótese que será analisada é que essa inserção da arquitetura – que originalmente não se vinculava ao consumo –, na dinâmica do mercado econômico, fez parte de uma mudança na sua concepção que teve início no Renascimento e que se inseriu dentro do processo de racionalização que englobou a sociedade ocidental como um todo e que Adorno e Horkheimer denominaram “Esclarecimento”.

Esse modelo de racionalidade que, segundo Adorno e Horkheimer teve sua origem no próprio mito antigo e se relacionou ao medo dos homens diante das forças ameaçadoras da natureza, tendeu a se estabelecer como um tipo de dominação intelectual da natureza, vinculada, sobretudo, ao desenvolvimento técnico e científico, iniciado no Renascimento, intensificado a partir do século XVII e cujo ápice se deu no contexto da Revolução Industrial. Com a ascensão da burguesia e o estabelecimento do capitalismo, o desenvolvimento racional da sociedade passou a se restringir a um tipo de racionalidade instrumental, atrelada a uma ordenação sistemática e que impôs aos homens um modelo de vida baseado em finalidades práticas. Graças a esse modelo, tudo o que diz respeito ao mundo se inseriu dentro da possibilidade de previsão e de reprodução, ligados a objetivos específicos e, de modo geral, vinculados ao setor produtivo. A possibilidade do “novo” passou a se restringir desse modo, ao previamente planejado, promovendo o empobrecimento das experiências humanas, na medida em que as inseriu no esquema da calculabilidade.

Esse modelo de racionalidade incidiu diretamente na própria formação cultural da sociedade, convertendo-a em instrumento de controle social e também de geração de lucros, apesar da sua postura aparentemente democrática e liberal. Inserida no contexto das finalidades econômicas, a cultura passou a ser fabricada, aos moldes industriais, com o objetivo planejado de manutenção dos indivíduos dentro de um estado de ignorância e alienação que pudesse contribuir para a legitimação do sistema econômico vigente e também para a sua perpetuação de maneira inalterada. Sob esse aspecto, a chamada “indústria cultural”, analisada por Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*, teria sido um fator decisivo para que o comportamento das pessoas e também as relações sociais passassem a ser uniformizados e determinados pelas leis da produção e do consumo.

Dispondo de uma espantosa força produtiva, que inclui avançados recursos técnicos, a indústria cultural fabrica inúmeros produtos dirigidos aos consumidores, cujas características formais – que podem ser comparadas às obras de vanguarda – lhes valem o título de mercadorias originais e arrojadas, de modo que o próprio culto às novidades tecnológicas, aliado a uma poderosa estratégia publicitária, passam a se constituir como fatores fundamentais para a adesão das massas a essas mercadorias. Além disso, tendo em vista a necessidade de movimentação do mercado, a indústria cultural planeja os seus produtos já prevendo de antemão a sua própria substituição por produtos mais inovadores, de modo que ela induz os consumidores a sempre se lançar em busca das suas novidades. Porém, por trás do aparente avanço e da ilusão de pluralidade dos seus construtos, o procedimento utilizado pela indústria cultural é baseado na estereotipia, responsável por estabelecer a própria homogeneização da cultura.

Para alcançar os seus objetivos, a indústria cultural realiza ainda a estratégia de desqualificar os indivíduos, no que tange às suas características singulares, direcionando as suas mercadorias para grupos de consumidores, definidos através de dados estatísticos e

inseridos numa classificação sócio-econômica, de modo que ela possa disponibilizar produtos adequados, acompanhados de padrões de comportamentos específicos, para cada “tipo” definido por suas pesquisas. Desse modo, a indústria cultural contribui ainda para a própria estratificação social, principalmente quando se atenta para um tipo de fetichismo que ela realiza e que se alicerça na substituição do valor de uso pelo valor de troca, fazendo com que os seus produtos se vinculem ao *status* social.

Ressaltando mais enfaticamente o aspecto ideológico dessa indústria, a própria fabricação e disponibilização de mercadorias estereotipadas e que já contêm conceitos, valores e modos de vida determinados, torna possível apresentar aos consumidores uma “realidade” pronta, ou seja, uma ordenação do mundo pré-estabelecida e que faz com que os indivíduos acreditem ser esta a maneira adequada e única de se lidar com o próprio mundo sensível. Essa característica, que Adorno e Horkheimer denominaram “expropriação do esquematismo” tem inserido os homens num contexto em que os seus próprios julgamentos, que deveriam ser fruto do momento subjetivo de cada um, tornam-se dispensáveis, visto que a indústria cultural substituiu a reflexão individual pelos seus próprios modelos e categorizações. Nesse sentido, a indústria cultural permanece, como afirmaram Adorno e Horkheimer, como um importante instrumento que se utiliza da manipulação das consciências individuais para a própria manutenção do *status quo*. Esses serão os temas analisados no primeiro capítulo dessa dissertação, ou seja, uma compreensão do contexto de surgimento da indústria cultural, bem como um aprofundamento nas idéias que envolvem o seu próprio conceito.

No caso da Arquitetura, assim como as demais categorias artísticas e a cultura ocidental como um todo, ela também se viu inserida no processo de racionalidade típico da consciência moderna. Sendo responsável pela conformação dos espaços que sustentam as experiências humanas, ela se caracteriza não somente por ser um tipo de manifestação

artística – que responde a demandas especificamente estéticas –, mas sobretudo, por dever atender a uma série de finalidades práticas dentro da sociedade. Nesse sentido, iniciando as análises a partir do Renascimento, quando o rompimento com as tradições clássicas começou a se delinear, apontaremos como o desenvolvimento de novas técnicas e de uma nova mentalidade deu início ao processo de racionalização da sua produção, através da definição de momentos diferenciados, tais como a fase de *projeto* e de *construção*. Essa distinção será ainda mais reforçada no contexto da Revolução Industrial, quando o aprimoramento das técnicas de desenho promoveu o rompimento definitivo com o modo de produção característico do período medieval. Soma-se a isso a própria desintegração da “totalidade” arquitetônica que resultou na sua divisão em esferas especializadas, de modo que os arquitetos tenderam a se dedicar a questões meramente artísticas, enquanto que as questões práticas, funcionais e técnicas ficaram a cargo de engenheiros e cientistas, sendo comumente resolvidas através da aplicação de procedimentos científicos.

Com o desenvolvimento da Arquitetura Moderna, a fragmentação da arquitetura aumentou ainda mais, embora não mais se tratando da divisão que se estabelecia entre os aspectos estéticos e funcionais, tendo em vista o esforço dos arquitetos modernos em re-unificar essas duas vertentes da arquitetura. Aliando o conceito de forma ao de funcionalidade, as regras a serem seguidas na produção da arquitetura – e também dos objetos utilitários – passaram a ser tanto a lógica industrial quanto a total economia dos meios. O desenvolvimento de um novo método construtivo que consistiu numa espécie de “ossatura estrutural” possibilitou não só a realização de edifícios cada vez mais altos, mas principalmente, a standardização e a reprodução em série da arquitetura, que passou a se constituir através da síntese dos seus elementos, fabricados separadamente.

Para atender à grande demanda proveniente do crescimento excessivo das cidades, com o necessário custo reduzido, a fabricação em série de moradias contou tanto com o novo

sistema estrutural quanto com critérios que definiram qual deveria ser o mínimo espaço habitável. Desse modo, as necessidades individuais passaram a ser desconsideradas na medida em que um padrão de conforto (mínimo) foi estabelecido sob os parâmetros de uma racionalização (máxima) dos espaços. O conceito de racionalidade se estendeu ainda para a concepção da cidade funcional moderna. Utilizando-se principalmente da possibilidade de reprodução em série da arquitetura, a planificação urbana estabeleceu uma setorização geral para todo o território urbano que novamente se baseou nos parâmetros do funcionalismo.

O emprego das novas técnicas e materiais industriais ocasionou também modificação total dos princípios estéticos vigentes, fazendo com que o novo conceito de beleza se baseasse na lei do funcionamento industrial – clareza estrutural e emprego coerente dos novos materiais. A chamada *estética funcionalista* ocasionou assim a produção de uma arquitetura formalmente adequada aos desenvolvimentos tecnológicos característicos dos novos tempos da “Era da Máquina”. Além disso, como parte da “limpeza estético-moral”, proposta por todos os movimentos de vanguarda, a “Nova Arquitetura” também se constituiu através da recusa completa à utilização de ornamentos nas edificações. Esse será o assunto de análise do segundo capítulo dessa dissertação, ou seja, os resultados da incidência da racionalização sobre a arquitetura e que se dará dentro de uma perspectiva histórica.

Embora a nova concepção de arquitetura tenha de fato contribuído para suprir necessidades concretas do momento em que ela se desenvolveu, ela também consistiu numa alternativa que se adequou totalmente à racionalidade característica da consciência moderna e ao desenvolvimento do modo de produção burguês. Visando empreender um projeto totalizador, baseado não apenas numa realidade construtiva, mas, principalmente num conceito de vida, ela desenvolveu toda uma ideologia progressista vinculada aos princípios do capital industrial. Nesse sentido, as cidades estabelecidas sob a perspectiva do funcionalismo acabaram produzindo uma rigidez separatista, que enquadrou os modos de vida dos

indivíduos e transformou a próprio território urbano em mero suporte para as pessoas habitarem e se locomoverem para o trabalho e para os locais de lazer.

Apesar do programa social e político que se encontrava nas origens do movimento arquitetônico moderno, após a Segunda Guerra Mundial, graças à especulação imobiliária, as idéias dos arquitetos europeus foram incorporadas à sociedade de consumo e condensadas na noção de estilo – uma característica típica da indústria cultural. Transformada em mero formalismo, a arquitetura passou a ser reproduzida em série e de maneira padronizada como as demais mercadorias culturais, contribuindo, sob vários aspectos, para a difusão da ideologia capitalista. Essa nova modalidade de arquitetura, não mais proveniente de uma pesquisa estética e funcional, como era o caso do modernismo original, mas em função de regras do mercado, tendeu a gerar espaços segregadores, restritivos e opressores, cuja concepção já determina de antemão como deverá ser a sua apropriação pelos usuários, não apenas nas habitações, mas também nos espaços de trabalho e de lazer e até mesmo nos espaços públicos, agora também convertidos em espaços controlados.

Soma-se a isso o surgimento da chamada arquitetura *pós-moderna* que, ao mesmo tempo em que rompeu com os preceitos da arquitetura moderna e os substituiu pelo conceito de diversidade estética e cultural, estreitou ainda mais os vínculos entre a produção arquitetônica e a sociedade de consumo. Embora sustentada por um discurso de revalorização das culturas locais, a arquitetura contemporânea tem se caracterizado pela sua despreocupação com questões éticas, realizando-se comumente através de um ecletismo descompromissado, da utilização do pastiche histórico e da alta tecnologia, convertidos em esteticismo e utilizados para promover a *fetichização* do objeto arquitetônico. Seja através da construção de cenários, seja assumindo o lugar de suporte da vasta simbologia que sustenta a lógica do consumo, a produção arquitetônica, agora inserida na dinâmica da *indústria cultural global*, cuja manipulação ideológica das massas assume o caráter transnacional, tem apresentado uma

posição estratégica, na medida em que é capaz de fornecer modelos de comportamento, padrões estéticos, modos de vida “adequados” e vendáveis ao mundo todo. Sendo assim, o tema de análise do último capítulo dessa dissertação será a inserção da arquitetura nos meandros da indústria cultural, que agora passa a cumprir todas aquelas exigências da indústria cultural que foram apresentadas no primeiro capítulo.

CAPÍTULO 1 – ESTABELECIMENTO DA INDÚSTRIA CULTURAL

Em certo sentido, a instauração da indústria cultural pode ser apontada como sendo resultado da expansão da racionalidade instrumental para todas as esferas da vida e que trouxe como consequência a instrumentalização da própria cultura, ou seja, através do surgimento de um modelo artificial de cultura, que deixou de ser determinado pelos indivíduos, passando a ser fabricado em função de interesses econômicos e políticos. Sob esse aspecto, para se compreender o contexto de formação dessa indústria, faz-se necessário analisar o processo de racionalização pelo qual passou a sociedade ocidental, bem como a própria instrumentalização da razão. As análises que se seguem tentam, assim, investigar, a partir da trajetória traçada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, de que maneira esse processo de racionalização teria se instaurado na sociedade; em que contexto ocorreu o distanciamento da *razão* das suas potencialidades críticas e libertadoras, tendo ela se restringido a uma racionalidade instrumental; quais as consequências que a expansão desse modelo instrumental teria trazido para a cultura, sendo que uma delas teria sido o próprio surgimento da indústria cultural; e em última instância, com quais mecanismos costuma operar essa indústria e quais os reflexos que esses procedimentos trazem para os indivíduos dentro da sociedade.

1.1— Prelúdios da racionalização

Toda modernização se crê obrigada a desnaturalizar seus objetos. A evacuação das essências da ciência pós-galileana não é diferente em seus fins da operação que desfaz no mundo moderno os vínculos mágicos entre o indivíduo e o cosmos, excetuando que no primeiro caso é feito um lugar para o avanço da formalidade matemática, enquanto que no segundo ele é feito para a conversão gradual do ser ao útil.

Tecnologia e Regressão
T. Pavel

Na obra *Dialética do Esclarecimento*, os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer afirmaram que “no sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.19), o que torna possível apontar um certo paralelismo entre o processo de *racionalização* e o processo de *dominação da natureza* na sociedade ocidental que têm sido empreendidos pelos homens desde os primórdios da civilização. Segundo os autores, as origens dessa dominação podem ser identificadas ainda no mito antigo, cujo objetivo era realizar um tipo de controle sobre a natureza e, assim, proteger os homens das suas forças ameaçadoras. Valendo-se do procedimento mimético, através do qual o sacerdote utilizava em seus rituais sagrados vários gestos, cantos, imagens e outras formas de “imitação” para simbolizar os fenômenos naturais, os homens visavam aproximar-se da natureza e exercer alguma influência sobre suas manifestações. Em virtude disso, em certo sentido, Adorno e Horkheimer concebem que a magia já apresentava alguma vinculação a fins, muito embora isso ocorresse através da mimese, que preserva uma espécie

de afinidade entre a natureza e os homens, e não através do distanciamento do sujeito em relação ao objeto, como promoveria mais tarde a ciência moderna.

Nas palavras de Adorno e Horkheimer, “o programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.19), o que fez com que ao longo do processo civilizatório tenha ocorrido a substituição da mimese – que proporcionava aos homens algum grau de comunicação com a natureza – por um modelo de racionalidade conceitual que desencantou e desmistificou a natureza por meio da sua dominação intelectual.

Para a civilização, a vida no estado natural puro, a vida animal e vegetativa, constituía o perigo absoluto. Um após outro, os comportamentos miméticos, mítico e metafísico foram considerados como eras superadas, de tal sorte que a idéia de recair neles estava associada ao pavor de que o eu revertesse à mera natureza (...) (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.42).

Embora seja possível identificar já nas cosmologias pré-socráticas um início desse processo de racionalização, realizada através da despersonalização das forças da natureza e da definição dos princípios de constituição do universo – água, terra, fogo e ar –, não se pode apontar ainda a ocorrência da separação do espírito em relação à natureza, com o intuito de dominação.

No âmbito da modernidade, é possível destacar a questão do desenvolvimento científico como sendo fundamental nessa discussão, uma vez que através dele instaurou-se a possibilidade de dominação *técnica* da natureza pelo homem, o que deu início ao afastamento entre as esferas do pensamento e da vida. Na obra *A Condição Humana*, Hannah Arendt identifica a invenção do telescópio, realizada por Galileu Galilei, como sendo um importante evento que, juntamente com a Descoberta da América e com a Reforma Protestante, teria contribuído para a caracterização da “era moderna”, estando ligado ao grande número de descobertas científicas iniciadas nesse período e também às origens da alienação dos homens (ARENDR, 1981, p.260).

Abalando todas as crenças da cosmologia tradicional, Galileu não somente confirmou especulações da teoria copernicana, mas avançou, inaugurando um mundo novo baseado numa nova maneira de abordar os fenômenos da natureza. Segundo Arendt, o telescópio não apenas possibilitou “o primeiro passo experimental do homem na direção da descoberta do universo”, mas também deu início à “eterna” vinculação entre os desenvolvimentos científico e técnico (ARENDR, 1981, p.262). As observações de Galileu, provenientes da utilização do telescópio e aliadas aos estudos da física-matemática, deram abertura a uma série de novas concepções no campo científico e filosófico.

Nas palavras de Horkheimer e Adorno, “a técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.20). Galileu considerava a experimentação como sendo fundamental para se alcançar o conhecimento correto, além do que, para ele, todos os fatos deveriam ser apresentados de maneira demonstrativa. Defendia ainda, não apenas que toda experiência devia ser dirigida e controlada, mas também que nenhum traço da subjetividade do pesquisador aparecesse na pesquisa. Tais prescrições já apontam a técnica de dominação da natureza externa e interna presente na pesquisa científica.

A nova ciência moderna promoveu a ruptura com a visão de mundo cristão-medieval, sendo que além de substituir as idéias de finitude e de ordenação hierárquica do mundo, pela concepção de um universo aberto, indefinido e infinito, também extinguiu a dicotomia entre o Céu – mundo superior – e a Terra – mundo inferior –, estabelecendo a unificação de todo o universo. A partir disso, passou a se conceber a mesma regra construtiva agindo tanto na terra quanto no céu, ou seja, a natureza de todos os objetos físicos passou a ser considerada como sendo a mesma e tais objetos passaram a ser tratados de modo idêntico, sendo submetidos à lei da universalidade. O tratamento de universalidade seria possível graças à utilização da matemática que, segundo Galileu, era a “língua do universo”, constituindo o instrumento

indispensável para se conhecer a natureza, por se tratar de um método rigoroso, por propiciar um saber seguro e por apresentar leis que não podiam ser negadas sem contradição. (ROVIGHI, 1999, p.33-61). Porém, distintamente da visão dos antigos que se empenhavam em conhecer a essência dos eventos e de suas qualidades, essa nova modalidade de conhecimento da natureza deveria abrir mão de especular sobre tais essências e se ater apenas à aparência dos corpos, ou seja, aos seus aspectos mensuráveis tais como lugar, movimento, grandeza, etc., pois era a única coisa possível de se conhecer e que podia ser expressa em termos matemáticos. Em certo sentido, Galileu antecipou aquilo que, segundo Horkheimer e Adorno, Kant iria estabelecer na *Crítica da Razão Pura*, um século mais tarde, a saber, que “não há nenhum ser no mundo que a ciência não possa penetrar, mas o que pode ser penetrado pela ciência não é o ser” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.38). De acordo com Arendt,

a moderna concepção astrofísica do mundo, que teve início com Galileu, e a dúvida que lançou quanto à capacidade dos sentidos de perceberem a realidade deixou-nos um universo de cujas qualidades conhecemos apenas o modo como afetam nossos instrumentos de medição (ARENDR, 1981, p.273).

O estudo da natureza limitado à possibilidade de aplicação das proposições matemáticas acabou por “substituir” o mundo da experiência cotidiana, com todas as suas qualidades, pelo universo científico baseado na quantificação. Uma vez que não era possível desvendar o “ser” por trás das coisas, permanecendo o seu sentido incompreensível e oculto, a matemática passou a funcionar como uma espécie de instrumento capaz de conceber a natureza objetivamente. Inúmeras foram as críticas realizadas por Adorno e Horkheimer a essa submissão da natureza à linguagem numérica e segundo os quais, graças a essa matematização da natureza, “os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.21). Além disso, “a alienação do mundo determinou o curso e a evolução da sociedade moderna” (ARENDR, 1981, p.277), uma vez que a instauração de um saber com pretensões universais tornou necessária a capacidade de alienação do homem em relação ao imediato. Apenas por

meio de certa abstração e generalização da experiência sensível era possível conceber as coisas sob o ponto de vista da universalidade pretendida pela racionalidade conceitual. Como observaram Adorno e Horkheimer,

o mito converte-se em esclarecimento e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento se comporta com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este os conhece na medida em que pode manipulá-los. O homem da ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.24).

Em relação àquele contexto histórico-cultural, era possível identificar um grande abalo sofrido pelas unidades política, religiosa e espiritual européias. Não apenas os dogmas religiosos haviam sido questionados pelo recente desenvolvimento científico, mas também todo o prestígio da Igreja e do Estado estava estremecido devido às guerras religiosas e à reforma protestante. Os sentimentos de dúvida e incerteza se abateram sobre os homens que viram o seu antigo mundo se desmoronar. Com a perda do lugar privilegiado na ordem universal, os seres humanos passaram a ocupar um lugar desconhecido dentro da nova imensidão. Soma-se a isso a constatação de que os sentidos não eram tão confiáveis quanto se concebia, fato que determinou a busca de um novo caminho para se fundar o conhecimento.

Uma vez constatadas a derrocada da antiga visão do mundo e a impossibilidade de recuperação do sistema medieval, tornou-se necessário erigir uma nova concepção de realidade – que pudesse ser habitada pelo novo homem moderno – com bases mais firmes e alicerçadas em certezas racionais, conforme exigia a mentalidade da época. Nessa empreitada, no plano das razões teóricas, a filosofia desenvolvida por René Descartes foi de fundamental importância. Considerado o fundador da filosofia moderna, ele realizou no campo filosófico revolução semelhante àquela promovida por Galileu no âmbito da ciência, sendo responsável por instituir uma nova concepção de razão, uma nova idéia de homem e por inaugurar um ideal de vida que abriu definitivamente a possibilidade de dominação da natureza pelo homem.

Concebendo o conhecimento como uma tarefa subjetiva e racional, Descartes considerava que todos os homens estavam aptos a encontrar o conhecimento verdadeiro por si próprios – uma vez que a razão é comum a todos os sujeitos –, bastando para isso fazer um bom uso da sua razão. O filósofo instaurou um caminho através do qual era possível ao pensamento alcançar as “verdades conceituais”. Através da fundação do *método*, ponto de partida para a construção de um saber seguro e da sua aplicação ao mundo – trabalho realizado nas *Meditações* –, Descartes estabeleceu uma cosmologia mecanicista a partir da qual a natureza passou a ser concebida segundo princípios de causalidade, semelhantemente a uma máquina, e cuja apreensão era passível de ser realizada pela razão, na forma de um procedimento matemático.¹ Ao traçar uma analogia entre o conhecimento e uma árvore, o filósofo afirmou que raízes metafísicas sustentavam o tronco da física (PESSANHA, 1999, p.17), fato que se explicita na evidência do *Cogito*, primeira certeza de existência e de onde se partiu para o estabelecimento racional do mundo físico.²

Descartes engendrou a construção progressiva do conhecimento, nos moldes das progressões matemáticas, utilizando para isso as regras definidas em seu método cartesiano³, que possibilitaram a realização de um conhecimento totalmente ordenado pela razão. Segundo Olgária Matos, a leitura racional da realidade pode ser estabelecida uma vez que o sujeito transforma a natureza numa entidade semelhante a ele, sendo possível, desse modo, apreender

¹ Devido ao caráter incontestável das suas demonstrações, a aritmética e a geometria – consideradas depositárias de idéias claras e distintas –, forneceram o modelo para que Descartes estabelecesse as regras do seu *método*. Sua intenção era não apenas descobrir o acordo que acreditava existir entre as leis da matemática e as da natureza, mas ainda, com o auxílio da matemática, *unificar todos os campos do saber* (DESCARTES, 1999).

² O caminho metódico percorrido por Descartes para fundamentar a nova ciência teve início com a dúvida – a partir da qual se estabeleceu a certeza da existência do “eu pensante”, isto é, da própria subjetividade –; passando em seguida para a demonstração da existência de Deus – estabelecendo o fundamento metafísico da verdade – que finalmente culminou no fundamento da existência do mundo exterior (DESCARTES, 1999).

³ O método cartesiano apresenta os seguintes preceitos:

1º- Só aceitar como verdadeiro aquilo que se apresente ao meu espírito com clareza e distinção;

2º- Repartir cada uma das dificuldades analisadas em tantas parcelas quantas forem possíveis e necessárias para melhor solucioná-las;

3º- Ordenar os pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer para, aos poucos, atingir conhecimentos mais complexos;

4º- Efetuar em toda parte relações metódicas tão complexas e revisões tão gerais para ter certeza de nada omitir. (DESCARTES, 1999, p.50).

naquela apenas a racionalidade que lhe é idêntica (MATOS, 1993, p.40). A atividade do homem torna-se assim fundamental para a construção da realidade, bem como para a instauração de um conhecimento seguro, unificado, com avanços sistemáticos e isento de contradições, uma vez que estes só se verificam possíveis diante da experimentação metódica.

Com o intuito de dominar a natureza, o esclarecimento reduz o mundo à unidade do pensamento e, graças a isso, as especificidades dos objetos passam a ser ignoradas. Uma vez que a capacidade intelectual do homem o coloca numa posição de superioridade em relação à natureza, garantindo-lhe o controle sobre ela através da sua matematização, Descartes prescreve aos homens a possibilidade de se tornarem senhores da natureza, utilizando-a para seus próprios fins, tais como “para a invenção de uma infinidade de artifícios que permitam usufruir, sem custo algum, os frutos da terra e todas as comodidades que nela se encontram (...)” (DESCARTES, 1999, p.86-87). O distanciamento do homem em relação à natureza – cisão entre sujeito e objeto – começa a se definir de maneira irreversível, não devendo mais haver uma relação de harmonia entre ambos, apenas de rivalidade. Nas palavras de Horkheimer e Adorno, “a distância em relação ao objeto, que é o pressuposto da abstração, está fundada na distância em relação à coisa, que o senhor conquista através do dominado” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.28). Segundo Martin Jay, essa seria a grande ruptura ocorrida no ocidente. A separação entre sujeito e objeto constituiria a dominação inicial do homem sobre a natureza em um estágio ainda bem anterior à ascensão do capitalismo (JAY, 1988, p.97).

A ética cartesiana também se vinculou a uma nova prática racional baseada nas regras do método e que definia a boa ação como sendo dependente do bom uso da razão. A distinção estabelecida entre corpo e alma, juntamente com a primazia do pensamento sobre o corpo – que, assim como os demais objetos do mundo físico, também passou a ser concebido como constituído de mera extensão –, desencadeou a possibilidade de dominação da natureza

interna. Não obstante à coexistência da *res cogitans* e da *res extensa* no sujeito cartesiano, tudo aquilo que se relacionava ao seu corpo deveria ser submetido ao rígido controle racional. Graças a isso, os homens deveriam ser concebidos como seres abstratos – assim como a natureza –, destituídos de sentimentos, paixões, memória e tudo mais que advinha dos sentidos, considerados por Descartes, fonte de enganos e distorções. Uma vez que não era possível estabelecer de maneira imediata um modelo de conduta totalmente orientada pela razão, Descartes definiu uma “moral provisória”, cujo caráter repressivo previa atitudes conformistas: “obedecer às leis e aos costumes de meu país”, “ser o mais firme e o mais decidido possível em minhas ações” e “procurar sempre antes vencer a mim próprio do que ao destino, e de antes modificar os meus desejos do que a ordem do mundo” (DESCARTES, 1999. p.53-56).

O pensamento de Francis Bacon também apresenta uma série de novos princípios que ajudam a ilustrar a mentalidade investigativa da época e a demonstrar os rumos iniciais da então precoce ciência moderna. Como concebia que apenas através da ciência era possível realizar uma apresentação racional do mundo, o filósofo se posicionava contrário a todos os fatores que atrapalhassem o progresso científico, sendo que o principal alvo de suas críticas era a escolástica, que constantemente bloqueava os desenvolvimentos da ciência. Nesse sentido, Bacon desenvolveu a famosa “teoria dos ídolos” – *idola tribus, idola theatri, idola fori, idola specus* – através da qual investigava as noções falsas e os preconceitos que bloqueavam o “acesso à verdade” (BACON, 1999, p.39-41).

Sua concepção de conhecimento se distinguia da concepção tradicional baseada na contemplação da natureza que, para ele, originava um tipo de saber estéril que não contribuía com resultados benéficos à sociedade.⁴ Segundo Adorno e Horkheimer,

⁴ Vale a pena ressaltar um ponto importante da crítica de Bacon ao saber tradicional, segundo o qual, o saber alcançado pela contemplação de uma ordem de coisas eternas e perfeitas está ligado ao prazer e à satisfação imediata, sendo que suas razões dizem respeito ao bem privado. Ao contrário disso, Bacon defende um saber que sirva à humanidade. Apesar de todo o utilitarismo que caracteriza o filósofo, ele não pretende utilizar o saber

para Bacon, como para Lutero, o estéril prazer que o conhecimento proporciona não passa de uma espécie de lascívia. O que importa não é aquela satisfação que, para os homens, se chama “verdade”, mas a *operation*, o procedimento eficaz. Pois não é nos “discursos plausíveis, capazes de proporcionar deleite, de inspirar respeito ou de impressionar de uma maneira qualquer, nem em quaisquer argumentos verossímeis, mas em obrar e trabalhar e na descoberta de particularidades antes desconhecidas, para melhor prover e auxiliar a vida”, que reside “o verdadeiro objetivo da ciência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.20).

Com uma proposta de reformar o conhecimento humano, Bacon defendia a experimentação e a observação⁵ como sendo o único meio de se saber algo verdadeiro e, além disso, apostava num tipo de conhecimento que tivesse utilidade, que pudesse render frutos. Porém, apesar da sua famosa máxima “saber é poder”, permanece uma tensão entre homem e natureza no interior da sua filosofia: se por um lado defendia a ação do homem na natureza de modo a lhe propiciar resultados práticos, por outro afirmava que “a natureza não se vence, se não quando se lhe obedece” (BACON, 1999, p.33), fazendo assim certa ressalva no que diz respeito à dominação da natureza pelo homem (DUARTE, 1993, p.33).

Bacon demonstra a influência ainda marcante da filosofia medieval no seu pensamento, uma vez que seu conceito de saber considerava a natureza em termos qualitativos, sendo possível e necessário descobrir a essência dos seus fenômenos. Além disso, pelo fato de não reconhecer a grande importância da matemática para a física, considerada por ele como sendo um ramo da metafísica, ele deixa transparecer que não estava muito sintonizado com as idéias de seus contemporâneos, tais como Galileu e Descartes, muito embora suas idéias tenham avançado na mesma direção.

Esses pressupostos que embasaram a concepção moderna de mundo não só influenciaram as formas de pensamento, mas também racionalizaram as relações entre os seres humanos e a natureza, resultando no afastamento entre ambos, tendo em vista certo “esquecimento” dos homens da sua própria condição de natureza. Inúmeras críticas foram

como um instrumento para o domínio de um homem sobre o outro, mas apenas propõe o domínio da natureza em prol do desenvolvimento científico e dos homens em geral (ANDRADE, 1999, p.11).

⁵ Os experimentos eram realizados a partir dos fatos obtidos nas condições de laboratório, estabelecidas pelo experimentador e as observações não eram apenas observações puras e simples dos fatos, mas observações direcionadas e geradoras de raciocínios.

dirigidas a essa racionalidade que transformou o procedimento matemático no ritual do pensamento (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.37) e que, embora tenha no pensamento cartesiano o seu grande momento, encontrou continuidade e reforço em pensamentos do século XVIII, como é o caso da filosofia iluminista – que defendeu o saber científico como o único saber possível, bem como difundiu a física newtoniana como sendo o guia a ser seguido – e nos pensamentos dos século XIX, como é o caso da filosofia positivista⁶. O modelo de raciocínio determinado por essas teorias não apenas definiu a correspondência entre a teoria e a prática – a identidade entre o universal e o particular –, mas também estabeleceu um domínio cognitivo da realidade que deveria avançar de acordo com leis lógicas. Porém, o que afirmavam Adorno e Horkheimer é que não ocorre uma adequação perfeita entre os conceitos e o mundo empírico, uma vez que os primeiros não conseguem abarcar toda a multiplicidade da vida, ficando excluído tudo aquilo que não se encaixa na “sólida conexão conceitual” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.81) e que acaba, desse modo, sofrendo conseqüências reais.

Os fatos, porém, pertencem à práxis. Eles caracterizam sempre o contato do sujeito individual com a natureza como objeto social: a experiência é sempre um agir e um sofrer reais. É verdade que, na física, a percepção pela qual a teoria se deixa testar se reduz em geral à centelha elétrica que relampeja na aparelhagem experimental. Sua ausência é, via de regra, sem conseqüência prática, ela destrói, apenas uma teoria ou, no máximo, a carreira do assistente responsável pelo experimento. As condições de laboratório, porém, são a exceção. O pensamento que não consegue harmonizar o sistema e a intuição desrespeita algo mais do que simples impressões visuais isoladas: ele entra em conflito com a prática real. Não apenas a ocorrência esperada deixa de ter lugar, mas também o inesperado acontece: a ponte cai, a sementeira definha, o remédio faz adoecer. A centelha que assina da maneira mais pregnante a falha do pensamento sistemático, o desrespeito da lógica, não é nenhuma percepção fugidia, mas a morte súbita. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.82).

Devido a essa incongruência existente entre aquilo que se pensa e a realidade concreta dos homens, todas as coisas, pessoas e demais eventos que apresentem contradições escapam

⁶ O positivismo do século XIX apontava o método científico como o único válido e a ciência como sendo o único saber possível; defendia uma postura dominadora do homem em relação à natureza, bem como a constituição descritiva do método científico, através do qual era possível mostrar as relações constantes entre os fatos expressos por leis, realizando previsões dos próprios fatos ou mostrando a gênese evolutiva dos fatos mais complexos a partir dos mais simples. Além disso, prescrevia que toda a vida humana, individual e coletiva devia ser guiada pelo método científico.

da lógica dessa concepção que, todavia, considera irracionais todas as ambigüidades, bem como tudo o que não se encaixa no esquema de previsibilidade.

De antemão, o esclarecimento só reconhece como ser e acontecer o que se deixa captar pela unidade. Seu ideal é o sistema do qual se pode deduzir toda e cada coisa. A lógica formal era a grande escola da unificação. Ela oferecia aos esclarecedores o esquema da calculabilidade do mundo. (...) Para o esclarecimento, aquilo que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão: o positivismo moderno remete-o para a literatura (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.23).

Nesse sentido, uma vez que “o sistema dever ser considerado em harmonia com a natureza” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.82), ao mesmo tempo em que é possível prever os fatos a partir do sistema, os fatos devem confirmar esse sistema. Através do formalismo lógico, estabelecido pelo raciocínio conceitual e dentro do qual a realidade deveria se enquadrar, se estabelece o vínculo irrestrito da razão com os fatos, isto é, com o imediatamente dado. Segundo Olgária Matos, a partir disso, “cada sentido corresponde a um significado preciso, a uma coisa ou sensação determinada. O pensamento só tem significado quando corresponde pontualmente a um objeto (coisa, fato, relação) e se resolve nele.” (MATOS, 1995, p.144). Nas palavras de Adorno e Horkheimer, “com essa mimese, na qual o pensamento se iguala ao mundo, o factual tornou-se agora (...) a única referência.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.38). Por outras palavras,

o factual tem a última palavra, o conhecimento restringe-se à sua repetição, o pensamento transforma-se em mera tautologia. Quanto mais a maquinaria do pensamento subjuga o que existe, tanto mais cegamente ela se contenta com essa reprodução. Desse modo, o esclarecimento regride à mitologia da qual jamais soube escapar (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.39).

Na medida em que esse modelo de pensamento estabelece a explicação de quaisquer acontecimentos enquanto passíveis de previsão e de repetição, devendo gerar sempre o mesmo resultado, torna-se possível identificar a sua semelhança com o mito que também se baseava na repetição, tendo em vista a crença na regularidade cíclica da natureza. Esse seria um dos maiores problemas detectados por Adorno e Horkheimer no esclarecimento e que seria responsável por ofuscar todo o potencial crítico da sociedade, a saber, a sua conversão

em instrumento de adaptação, resultando no “mítico respeito dos povos pelo dado, que eles no entanto estão continuamente a criar [e que] acaba por se tornar ele próprio um fato positivo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.52).

1.2— Racionalidade instrumental

A razão se torna racionalização – relação calculada entre meios e fins, razão técnica; esse cálculo define a racionalidade pela eficiência, eficiência esta que se exhibe pelo grau de domínio sobre a natureza e sobre os homens. Sendo o Iluminismo projeto de libertar os homens graças ao uso da razão, mas sendo tal libertação, uma forma de opressão (sobre a natureza e sobre os homens), o agente de libertação torna-se a própria opressão.

Os arcanos do inteiramente outro
Olgária Matos

A proposta do Iluminismo, no século XVIII, era promover uma revisão de todas as instituições tradicionais, submetendo-as ao crivo da razão. Seu projeto previa a emancipação da natureza em relação ao mito – ilusões e tradicionalismos religiosos e políticos –, isto é, o “desencantamento do mundo”, referido por Weber e proporcionado pelo conhecimento científico da natureza que, em última instância, levaria à construção de um mundo “iluminado”, composto por indivíduos autônomos e capazes de empreender ações orientadas pela racionalidade. A razão iluminista seria uma espécie de razão libertária que proporcionaria aos indivíduos a possibilidade de um saber contínuo e crescente, resultando no aprimoramento moral e na emancipação política da sociedade, que se encontrava atada aos privilégios políticos de ordem feudal. Tais considerações influenciaram os ideais das revoluções burguesas, responsáveis pela ruptura com os laços feudais e pela afirmação definitiva do capitalismo – com todas as suas conseqüências – na sociedade ocidental.

Porém, apesar da nobreza dos seus ideais, o iluminismo, em boa medida, acabou dando continuidade ao projeto de dominação iniciado no século XVII. Um exemplo disso

seria o fato de a concepção de *progresso* da civilização – uma importante idéia defendida pelos iluministas – ter se vinculado basicamente ao progresso dos meios, isto é, aos desenvolvimentos técnicos e científicos, com vistas a uma dominação da natureza mais contundente. Como apontaram Adorno e Horkheimer “o esclarecimento jamais foi imune à tentação de confundir a liberdade com a busca da autoconservação” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.51). Com o estabelecimento e avanço do sistema capitalista, a postura ativista do homem em relação ao mundo tornou-se cada vez mais acirrada: através do desenvolvimento técnico, os homens puderam manipular e transformar a natureza de acordo com seus interesses, o que na perspectiva do capitalismo significou o aumento da produção de bens, responsável pela sustentabilidade do sistema.

A crença indubitável na razão conceitual, aliada à perspectiva de que “tudo deve ser útil”, que segundo Olgária Matos, seria uma espécie de “cânone produzido pelo Iluminismo” (MATOS, 1995, p.139), tendeu a estender o procedimento científico às atividades humanas como um todo. A “contaminação” da esfera social da vida por esse modelo de racionalidade – que coincidiu em vários aspectos com os interesses do sistema capitalista –, resultou rapidamente em dominação, determinando a exclusão de toda a contradição que viesse a atravancar os alcances do progresso. Para Adorno e Horkheimer é possível identificar uma evolução do domínio da natureza para o domínio sobre os homens (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.49), sendo que o avanço da dominação técnica se reflete nas relações de hierarquia e de exploração que se manifestam no interior da sociedade.

A contínua racionalização da *práxis*, somada ao aumento crescente das demandas advindas da economia capitalista acabaram encontrando seu ápice na Revolução Industrial, cujo avançado estágio da mecanização, fez desse, um evento decisivo no processo de dominação técnica do meio natural e também da dominação sobre os homens. Nesse sentido, uma importante consequência da industrialização foi o rompimento com o modo de produção

artesanal – que já estava em andamento desde a Renascença –, bem como o estabelecimento da divisão social do trabalho que, em certo sentido, acabou dando continuidade à dicotomia cartesiana corpo/alma, na medida em que empreendeu, através da hierarquia entre as classes sociais, a separação entre trabalho intelectual e corporal. Além disso, possibilitou o aumento da produtividade, gerando uma maior quantidade de excedentes e, conseqüentemente, maior lucratividade. Representando um dos exemplos mais claros da dominação da natureza interna e da repressão dos instintos impostos pela sociedade burguesa, essas novas condições de trabalho se constituíram como uma grande força externa contra a qual os indivíduos nada podiam, permanecendo impotentes e devendo a ela se adaptar. Tendo em vista que no estágio anterior à divisão do trabalho, bem como ao processo de automação, os trabalhadores eram responsáveis tanto pela produção quanto pela comercialização dos seus produtos, não se restringindo apenas à venda da sua força de trabalho, é possível identificar, a partir dessa nova condição, a ocorrência do distanciamento entre os indivíduos e o resultado da sua própria produção, que fez com que os trabalhadores deixassem não somente de ter o controle sobre os objetos por eles produzidos, mas também de se perceber como parte essencial do processo produtivo. Segundo Adorno e Horkheimer, “(...) quanto mais o processo da autoconservação é assegurado pela divisão burguesa do trabalho, tanto mais ele força a auto-alienação dos indivíduos, que têm que se formar no corpo e na alma segundo a aparelhagem técnica” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.41).

Na medida em que o trabalhador se alienava de si mesmo, sentindo-se “fora de si” no desenvolvimento de funções repetitivas, mecânicas e aparentemente apartadas do todo final, o trabalho ia se convertendo numa atividade vazia de conteúdo. Tornando-se genérico e abstrato, o modo de produção passou a negligenciar os aspectos pessoais de cada trabalhador, transformando-os em meros apêndices da maquinaria, que poderiam ser facilmente substituídos – processo semelhante ao de “fungibilidade universal” instaurado pelo raciocínio

científico.⁷ Para tanto, bastava que alguém se dispusesse a vender a sua força de trabalho como mais uma mercadoria para realizar a mesma tarefa *em troca* do meio para a sua sobrevivência. Como analisaram Adorno e Horkheimer,

o preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive a relação de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.40).

De um modo geral, a excessiva especialização ocasionada pela divisão do trabalho impôs limites à diversidade de habilidades dos indivíduos, que passaram a desenvolver as suas potencialidades apenas de maneira parcial, ou seja, apenas o que fosse necessário para a solução de tarefas designadas. A possibilidade de autonomia do sujeito – almejada pelos iluministas e prometida pela classe burguesa – foi sendo gradativamente eliminada por essa sociedade na qual a dependência irrestrita dos homens à organização social, reduziu, em boa medida, “cada indivíduo à condição de mero funcionário da engrenagem econômica, política e administrativa” (ADORNO, 1995, p.30). Segundo Adorno, “os modos de comportamento adequados ao estágio mais avançado do desenvolvimento técnico não se limitam aos setores nos quais são propriamente exigidos” (ADORNO, 1992, p.172), sendo que essa mentalidade baseada no desempenho acabou extrapolando o âmbito profissional e ocasionando, desse modo, a adaptação do espírito ao útil num sentido bastante abrangente. Isso fez com que o próprio pensamento, enquanto momento reflexivo e desvinculado de fins, fosse sendo gradativamente suprimido, uma vez que ainda exigia certa disposição subjetiva do indivíduo, mas que, todavia, lhe era dificultada pela rigidez do processo produtivo. Nessa perspectiva, Adorno e Horkheimer analisam que “no trajeto da mitologia à logística, o pensamento perdeu

⁷ A ciência contrapôs o processo de *fungibilidade universal* ao processo de *substitutividade específica* que era característico da magia e que determinava que as substituições realizadas em um feitiço, levassem em conta algumas qualidades específicas, estabelecendo, assim, uma certa relação entre o símbolo e o seu objeto. A modificação estabelecida pela ciência fez com que, devido às generalizações características do seu raciocínio, indivíduos pertencentes à mesma espécie tornaram-se indistinguíveis, de modo que, um átomo de hidrogênio fosse considerado igual a qualquer outro. Segundo Adorno, “na ciência funcional as distinções são tão fluidas que tudo desaparece na matéria una (...)” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.25).

o elemento de reflexão sobre si mesmo, e hoje a maquinaria mutila os homens, mesmo quando os alimenta” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.48).

O progresso científico, uma vez convertido em desenvolvimento tecnológico, acabou por ocasionar, de uma vez por todas, a redução da natureza à matéria-prima manipulável pelo homem e utilizável na produção industrial em larga escala. A partir dessa investida extremamente violenta sobre a natureza, os homens não encontraram mais nenhuma barreira para a construção de uma natureza artificial, isto é, uma “segunda natureza”⁸, que deveria constituir a nova *práxis* humana, cada vez mais baseada numa racionalidade com tendências a se limitar ao aperfeiçoamento técnico e cujas afinidades com o sistema econômico tornavam-se crescentemente expressivas. Para Adorno e Horkheimer, o custo desse poder adquirido pelos homens sobre a natureza foi uma espécie de reação do ambiente natural, progressivamente dominado, contra os próprios homens. O resultado disso teria sido o surgimento de uma “realidade inteiramente despida de caracteres da natureza originária, mas que se apresenta enquanto realidade alienada” (DUARTE, 1993, p57), onde é possível verificar a ocorrência de experiências bastante desastrosas, tais como foram os regimes fascistas, nazistas e totalitários. Em outras palavras, com a possibilidade de domínio total da natureza, graças aos meios tecnológicos disponíveis a partir de então, toda a violência utilizada nesse processo de dominação passou a se refletir na própria *práxis* humana, como uma forma de reversão da brutalidade empreendida pelos homens.

Embora fosse possível extinguir a miséria e proporcionar conforto material a todos os indivíduos, tendo em vista o superdesenvolvimento alcançado pelas forças produtivas, as promessas de igualdade e de uma sociedade mais justa não se concretizaram, uma vez que as

⁸ O conceito de *segunda natureza* utilizado por Adorno e mencionado aqui advém da obra *A Teoria do Romance*, de Georg Lukács e é definido, a grosso modo, como sendo o mundo da convenção, onde se dão as relações sociais e que, todavia, se apresenta esvaziado de sentido: “Formam o mundo da convenção (...) mundo cujas leis rigorosas, tanto no plano do devir como no do ser, se impõem como uma necessária evidência ao sujeito conhecedor mas que, contudo, não oferece nenhum sentido ao sujeito em busca de um fim (...) constitui-se como um sistema de necessidades conhecidas mas cujo sentido se mantém estranho (...). Esse mundo é uma segunda natureza” (LUKÁCS, s.d., p.62).

relações de produção não apresentaram o mesmo êxito, permanecendo atadas a uma realidade de opressão. Nas palavras de Adorno, “a mesma sociedade que desenvolveu vertiginosamente as forças produtivas humanas mantém tais forças presas a relações de produção impostas, deformando os homens (...) segundo a medida dessas relações (ADORNO, 1967, p.16)⁹. Dentro de uma estrutura social organizada a partir do “poder de disposição sobre o trabalho dos outros” (ADORNO, 1998, p.12), foi se tornando cada vez mais difícil a conquista da liberdade. Esse seria um dos reflexos do caráter dialético do esclarecimento, analisado por Adorno e Horkheimer, que faz com que apesar de ser potencialmente capaz de proporcionar liberdade aos homens, tendo empreendido vários esforços nesse sentido, acabou resultando no seu oposto. Segundo os autores,

(...) a adaptação ao poder do progresso envolve o progresso do poder, levando sempre de novo àquelas formações recessivas que mostram que não é o malogro do progresso, mas exatamente o progresso bem-sucedido que é culpado de seu próprio oposto. A maldição do progresso é a irrefreável regressão (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.46).

Ressaltando o caráter antinômico do progresso, os autores afirmam que “todo progresso da civilização tem renovado, ao mesmo tempo, a dominação e a perspectiva de seu abrandamento” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.50). A potencialidade de emancipação estaria assim, contida na idéia de progresso, muito embora esta não tenha se concretizado na sociedade ocidental onde, nas palavras de Adorno, se desenvolveu somente “a realidade efetiva da opressão” (ADORNO, 1992, p.129). O vínculo estabelecido entre progresso e regressão pode ser constatado nas constantes recaídas da civilização numa nova espécie de barbárie, o que nos demonstra que o grande desenvolvimento material observado na sociedade, cujos níveis jamais foram alcançados em outros momentos, ocorreu simultaneamente ao aumento do poder de destruição por parte dos homens. Um exemplo disso são as guerras pelas quais a civilização tem passado e que têm encontrado na tecnologia

⁹ Para fins dessa dissertação, será utilizada a tradução de Silke Kapp, do texto “Funcionalismo Hoje”, de modo que as páginas que serão mencionadas, a partir de agora, seguem a formatação do manuscrito, não publicado.

sua maior aliada. Segundo Adorno, “em uma sociedade onde o desenvolvimento e o bloqueio de suas forças são conseqüências inexoráveis do mesmo princípio, cada progresso técnico significa ao mesmo tempo uma regressão” (ADORNO, 1998, p.82).

O traço regressivo adquirido pelo progresso encontra-se relacionado ao fato de ele ter sido reduzido ao progresso das habilidades e conhecimentos, ao invés de se configurar como progresso da humanidade (ADORNO, 1995, p.39). Uma das causas disso é que a racionalidade nos moldes científicos se desenvolveu no âmbito social de maneira prioritária, mesmo não sendo a única forma de racionalidade possível. Noutras palavras, o desenvolvimento racional da sociedade ocorreu apenas de maneira parcial, tendo sido recalcados aqueles aspectos da razão que não se encontravam vinculados a nenhum interesse imediato, tais como aqueles ligados à sensibilidade – *Sinnlichkeit* – que se viram “confinados” na *esfera estética* (MATOS, 1993, p.62), dimensão onde acabaram se refugiando todos os ideais de liberdade prometidos pela sociedade burguesa e que não se concretizaram no “mundo real”. Restringida à sua dimensão *instrumental*, estreitamente vinculada ao *princípio de troca*, a própria razão foi responsável por produzir o irracional, na medida em que desenvolveu apenas os seus aspectos controladores e negligenciou quase que totalmente o seu potencial emancipatório.

Como observou Heynen, distintamente de uma racionalidade crítica, a racionalidade instrumental consiste no pensamento reduzido a “propósitos de utilidade ou de mero cálculo” (HEYNEN, 1999, p.180, tradução nossa). Já no caso de uma racionalidade crítica, a própria finalidade pretendida deveria se submeter à razão. De acordo com a autora, “essas duas formas de racionalidade podem ser parecidas uma com a outra, mas elas também podem ser opostas, visto que a racionalidade instrumental pode dispor a atingir objetivos que, do ponto de vista do pensamento crítico racional, não são nada racionais” (HEYNEN, 1999, p.180, tradução nossa). Através da dissociação dos meios e fins, a racionalidade instrumental revelou

seu interesse apenas pela escolha dos *meios* mais apropriados para atingir determinado fim e essa finalidade acabou se convertendo, no âmbito da sociedade capitalista, em geração de mais tecnologia – relacionadas ao uso de técnicas cada vez mais modernas de controle –, revertendo-se assim, em maior produtividade e acumulação de riqueza por aqueles que detêm o controle sobre a produção.

1.3 – Administração da sociedade

A indústria só se interessa pelos homens como clientes e empregados e, de fato, reduziu a humanidade inteira, bem como cada um dos seus elementos, a essa fórmula exaustiva. (...) Enquanto empregados, eles são lembrados da organização racional e exortados a se inserir nela com bom-senso. Enquanto clientes, verão o cinema e a imprensa demonstrar-lhes, com base em acontecimentos da vida privada das pessoas, a liberdade de escolha, que lhes é o encanto do incompreendido. Objetos é que continuarão a ser em ambos os casos.

Dialética do Esclarecimento
Adorno e Horkheimer

A primazia alcançada pela esfera da produção influenciou a sociedade com um todo, transferindo para ela o caráter opressivo da sua mentalidade mercantilista e quantificadora. Organizada a partir daquilo que Marcuse definiu como sendo o “princípio de desempenho” (MARCUSE, 1999, p.58), a civilização ocidental não apenas estabeleceu o trabalho como prioridade, mas também definiu o consumo e o seu *modus operandi* como o modelo para o novo modo de vida. O padrão de raciocínio baseado na *troca* prolongou-se para todas as esferas da vida, atingindo até mesmo as relações entre os homens que foram se tornando cada vez mais coisificadas. Comprometidos com o acúmulo de capital e com a geração de lucros, todos os empreendimentos da sociedade acabaram representando *meios* para esse fim, o que se resultou na exploração dos indivíduos, também como simples meios. Com a redução dos valores a *valor de troca*, tudo passou a ter um preço correspondente, sendo passível de substituição. Aquilo que Adorno e Horkheimer classificaram como sendo a “frieza burguesa”

(ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.99), isto é, o desinteresse das pessoas umas pelas outras, cujas relações passaram ser regidas com base na indiferença, foi uma das conseqüências desse processo. De acordo com Adorno,

é quando o processo, que se inicia com a transformação da força de trabalho em mercadoria, permeia todos os homens – transformando em objetos e tornando a priori cada um dos seus impulsos como uma variante da relação de troca – que se torna possível à vida reproduzir-se segundo as relações de produção imperantes (ADORNO, 1992, p.201).

A construção de uma “totalidade social” configurada nos padrões da sociedade capitalista levou os homens a abdicarem da sua individualidade em prol de um modelo coletivo baseado no princípio da troca. O resultado da exclusão das particularidades do âmbito social foi o processo de *reificação da cultura*, semelhantemente ao que já havia acontecido no mundo natural, no âmbito do conhecimento. Para Adorno, a integração dos homens a essa “unidade coletiva” não ocorreu sem que houvesse coação, tratando-se pois, de uma totalidade excludente, que prescrevia aos seus membros o mandamento de com ela se identificar, reforçando assim, a atmosfera de opressão, uma vez que “quanto maior identidade impõe o espírito dominador, tanto mais injustiça sofre o não-idêntico” (ADORNO, 1995, p.40-45). De acordo com o autor, “sistemas políticos e de pensamento não desejam nada que não lhes assemelhe. Porém, quanto mais fortes ficam, quanto mais reduzem tudo o que existe a um denominador comum, tanto mais oprimem e se afastam do que existe (ADORNO, 1995, p.253).

Com anulação do sujeito dentro da sociedade, ocorrida em função da renúncia do individual em favor de uma totalidade genérica, foi se estabelecendo um modelo de cultura cada vez mais distanciado das necessidades concretas dos indivíduos e vinculado aos princípios econômicos. Nesse sentido, a cultura que noutros momentos havia se constituído como uma manifestação espontânea da condição humana, onde estavam refletidos os seus desejos mais arraigados, passou a se configurar de maneira independente, ou seja, negligenciando os homens e transformando-se assim numa cultura desumanizada.

A cultura que de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles viviam, e nisso lhes fazia honra. Essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens mais uma vez (ADORNO, 1986, p.94).

A ocorrência de modificações na própria estrutura do sistema econômico, teria sido um fator decisivo para a configuração do novo quadro cultural. A partir da passagem do capitalismo liberal para o chamado capitalismo monopolista, estabeleceu-se um tipo de sistema onde ocorria um rígido entrelaçamento do setor econômico com as demais esferas da sociedade – política, social, cultural, etc. Devido a isso, todos os setores da sociedade passaram a funcionar semelhantemente a uma engrenagem, realizando conjuntamente o controle de todos os movimentos sociais e individuais dentro da sociedade, dando origem ao *mundo administrado*. Marcuse foi um dos autores que analisou de modo bastante perspicaz a instauração desse processo:

Com a racionalização do mecanismo produtivo, com a multiplicação de funções, toda dominação assume a forma de administração. No seu auge, a concentração do poder econômico parece converter-se em anonimato; todos, mesmo os que se situam nas posições supremas parecem impotentes ante os movimentos e leis da própria engrenagem. O controle é normalmente administrado por escritórios em que os controlados são os empregadores e empregados. Os patrões já não desempenham uma função individual. Os chefes sádicos, os exploradores capitalistas, foram transformados em membros assalariados de uma burocracia, com quem os seus subordinados se encontram, como membros de outra burocracia (MARCUSE, 1999, p.98).

De maneira ainda mais acirrada, a sociedade administrada deu continuidade aos projetos de concentração de capital, já empreendidos pelo capitalismo na sua fase anterior. Apesar de apresentar um discurso liberal, o capitalismo monopolista passou a dificultar ainda mais a autonomia dos indivíduos dentro da sociedade, não apenas pelo controle do ciclo produtivo e social, de um modo geral, mas também pelo fato de que o estabelecimento de grandes monopólios culturais reduziu considerável a possibilidade de concorrência entre as empresas e também a liberdade de escolha dos consumidores na hora de adquirir seus produtos.

É nesse contexto que Adorno e Horkheimer apontam o surgimento da *indústria cultural*. Os filósofos preferiram cunhar o termo indústria cultural, quando empreenderam a análise da então denominada “cultura de massa”, para marcar a sua diferença em relação a uma cultura originada espontaneamente das massas. Segundo eles, esse modelo de cultura não seria nem cultura propriamente dita e muito menos teria sido produzida pelas massas. Tratando-se de uma vertente da atividade econômica, organizada nos padrões industriais, essa indústria da cultura apresentaria vínculo de dependência com os setores mais poderosos da grande indústria, tais como o eletro-eletrônico, o siderúrgico e o petroquímico (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.115).

Fornecendo uma versão industrializada da cultura, através da fabricação em série de mercadorias e da sua disponibilização para o público, sob o rótulo de “bens culturais”, a indústria cultural pode ser apontada como um dos mais importantes fenômenos originados na sociedade moderna e que teve como consequência a manutenção dos sistemas político e econômico. Além disso, embora não represente uma instância de repressão direta, essa indústria tem se constituído, desde o seu surgimento e de modo cada vez mais incisivo, como um poderoso instrumento de manipulação ideológico, responsável por promover a persuasão das massas através da manipulação das suas consciências.

Nesse contexto, o potencial revolucionário que Marx acreditava estar contido na sociedade, que poderia vir a romper com os seus aspectos opressores e promover a transformação social (MARX, 1997, p.27), acabou sendo neutralizado devido às estratégias do novo contexto, que reprimia progressivamente a possibilidade de autonomia dos indivíduos e os atava cada vez mais nas malhas do sistema. Graças ao seu poder totalizador, a sociedade administrada foi e ainda tem sido responsável não apenas por promover a massificação dos indivíduos, mas também por gerar uma espécie de aceitação das condições sociais vigentes. Tendo em vista que “o conceito marxista estipulou que somente aqueles que

estavam livres dos benefícios do capitalismo seriam possivelmente capazes de transformá-lo numa sociedade livre” (JAY, 1988, p.77), a própria disponibilização de inúmeros bens culturais para a população transformada em massa contribuiu para a contenção de revoltas dos indivíduos contra a conjuntura estabelecida.

Nesse contexto, uma importante característica da indústria cultural e do mundo administrado como um todo seria justamente a sua capacidade de absorver a diversidade, através da transformação de possíveis energias contrárias ao *status quo*, em mecanismos utilizáveis na sua preservação, fazendo com que “tudo o que não se conforma a ela seja automaticamente deturpado para ser uma exceção que confirma a regra” (HEYNEN, 1999, p.181, tradução nossa). Graças a essa capacidade de integrar eventos que a princípio não se apresentam em conformidade com os seus interesses, a indústria cultural seria responsável por instaurar um contexto social onde prevalecem atitudes conformistas.

Quem resiste só pode sobreviver interando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, ele passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo. A rebeldia realista torna-se a marca registrada de quem tem uma nova idéia a trazer à atitude industrial (...) o revoltado com eles se reconcilia (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.124).

Através da difusão de ideologias apresentando a falsa identidade entre o universal e o particular (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.114), a indústria cultural estabeleceu a fictícia coincidência entre os interesses da sociedade e dos indivíduos. Sob esse aspecto, além de promover a ilusão de que o indivíduo e o todo se encontravam reconciliados, encobrendo, muitas vezes, os antagonismos e as tensões existentes entre eles, ela também sabotou a possibilidade de conscientização das pessoas de que ela própria não seria nada além de um instrumento de controle.

Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional como o universal está fora de questão (...) o que domina é a pseudo-individualidade. O indivíduo reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.145).

O recurso utilizado para isso consiste num vasto repertório de mercadorias culturais direcionadas a todas as instâncias perceptivas dos consumidores. Através da fabricação de inúmeros produtos que são dirigidos ao aparato sensível dos indivíduos, ela sugere as suas percepções, influencia os seus desejos, muitas vezes alterando-os e os orientando a objetivos programados. Sob esse aspecto, pode-se afirmar que essa indústria não apenas difunde padrões de gosto, mas administra comportamentos, estabelece valores e juízos dentro da sociedade, de acordo com os seus interesses. Porém, é importante ressaltar que por trás da aparente democratização do acesso aos bens culturais e da ilusória dissolução dos antagonismos de classe, a sociedade continuou apresentando as mesmas relações de desigualdades e opressão já estabelecidas, uma vez que a igualdade dos indivíduos, reduzida, em boa medida, à sua integração ao consumo, onde aparentemente todos têm o mesmo direito de “poder dispor das coisas materiais” (ADORNO, 1992, p.162), nunca foi realmente extensiva a todos.

Construindo e fornecendo modelos de vida ao público a que se destina, a indústria cultural ocupou, na vida de muitos, o lugar outrora preenchido pela religião¹⁰, que sempre desempenhou um papel estruturante na sociedade tanto no sentido do estabelecimento de um vínculo coletivo quanto no fornecimento de algum sentido para as suas vidas. Tendo isso em vista, Adorno reconheceu que os próprios consumidores apreciavam os “serviços” prestados pela indústria cultural, não sendo, portanto, totalmente enganados por ela.

Não somente os homens caem no logro, como se diz, desde que isso lhes dê alguma satisfação por mais fugaz que seja, como também desejam essa impostura que eles próprios entrevêm; esforçam-se por fecharem os olhos e aprovam, numa espécie de auto desprezo, aquilo que lhes ocorre e do qual sabem que é fabricado. Sem o confessar, pressentem que suas vidas se lhes tornam intoleráveis tão logo não mais agarrem satisfações que, na realidade, não o são (ADORNO, 1986, p.96).

Os estudos realizados por Adorno e Horkheimer, na década de 1940, acerca do poderio da indústria cultural ainda se verificam bastante atuais, mesmo com todas as modificações

¹⁰ Vale ressaltar que hoje em dia até mesmo a religião já foi incorporada pela indústria cultural.

pelas quais passou o mundo ao longo dessas décadas. Na verdade, algumas das transformações ocorridas no quadro político e sócio-econômico mundiais tiveram reflexos diretos no comportamento dessa indústria, aumentando a sua eficácia. A crise econômica da década de 1970, que resultou no enfraquecimento da rigidez do fordismo, na modificação dos padrões culturais, na reestruturação dos processos de trabalho, de produção, de distribuição e de consumo, somadas à posterior extinção do chamado “socialismo real”, geraram um expressivo avanço do capitalismo, bem como da própria indústria cultural. Com a flexibilidade econômica do mundo global, expandiu-se não apenas o consumo dos bens culturais propriamente ditos – cuja obsolescência programada tornou-se ainda mais veloz –, mas, sobretudo, de “estilos de vida” e até mesmo de modelos culturais inteiros, que passaram a ser difundidos por todas as partes do mundo, em grandes fluxos transnacionais.

Através de inúmeras fusões, algumas empresas passaram a constituir monopólios culturais ainda maiores e melhor estruturados, passando a utilizar recursos diferenciados para atingir um mercado cada vez mais amplo. Podendo estar em todos os lugares ao mesmo tempo, graças à diversidade de meios utilizados, expandiu-se o poder de atuação da indústria cultural dentro do mercado mundial, trazendo como consequência uma uniformização cultural ainda mais abrangente, bem como relações de opressão ainda mais evidentes. Um exemplo disso pode ser identificado nas relações de trabalho que se tornaram ainda mais cindidas, fazendo com que muitos trabalhadores perdessem conquistas já adquiridas, no âmbito dos direitos trabalhistas.

Outra característica que pode ser apontada nesse novo contexto é que os antagonismos e conflitos existentes no interior da sociedade deixaram de ser dissimulados pela difusão de uma suposta harmonia social. Isso não significou, porém, o acesso dos indivíduos às reais condições de dominação inerentes à sociedade capitalista, visto que, como forma de neutralizar as revoltas e manifestações provenientes do aumento da crise social, a estratégia

passou a ser a sua *espetacularização*, ou seja, a super-exposição desses eventos nos variados meios de difusão, cujo alcance passou a ser mundial. Graças a isso, a indústria cultural continuou engendrando a falsa consciência, na medida em que promoveu o ofuscamento das contradições sócio-econômicas, dificultando assim, o desenvolvimento de uma consciência realmente crítica.

Ademais, todas as características que foram apontadas por Adorno e Horkheimer, e que serão discutidas a seguir, continuaram fortemente presentes na indústria cultural, cuja influência sobre os indivíduos, ao que tudo indica, tende a aumentar ainda mais na sua fase global.

1.4 – Homogeneização da cultura

(...) já não há espaço para o “indivíduo”, cujas exigências – onde eventualmente existirem – são ilusórias, ou seja, forçadas a se modelarem aos padrões gerais.

Fetichismo na música e regressão da audição
Adorno

De acordo com os autores da *Dialética do Esclarecimento*, os empresários que patrocinam a indústria cultural justificam a necessidade de métodos de reprodução que permitam a distribuição em larga escala de bens culturais padronizados, com o argumento de que tais mercadorias estariam destinadas a atender a necessidades iguais de um enorme número de pessoas. Além disso, eles asseguram estar oferecendo exatamente aquilo que o público deseja, fato que explicaria a sua fácil aceitação por parte dos consumidores. Entretanto, Adorno e Horkheimer rejeitam esse argumento, afirmando que a boa aceitação dos produtos culturais apenas evidencia o “circulo da manipulação e da necessidade retroativa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.114), que se ancora, sobretudo, no desenvolvimento técnico da sociedade, visto que a “racionalidade técnica é hoje a racionalidade da própria

dominação (...) é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.114).

O poder adquirido pela técnica na sociedade foi, sem dúvida, uma das bases da padronização e da reprodução em série das mercadorias culturais. A criação e o aprimoramento cada vez maior da aparelhagem técnica, tais como os meios de comunicação de massa, contribuíram para redução das pessoas, em boa medida, a receptores iguais e passivos. Porém, se na época de Adorno e Horkheimer, tais mecanismos ainda não haviam desenvolvido dispositivos de réplica (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.115), hoje em dia eles já permitem certa participação do público na sua programação, muito embora essas possibilidades de “interação” disponibilizadas ao público, também constituam estratégias de persuasão que propiciam apenas uma liberdade aparente. Segundo Martin Jay, Adorno via essas tecnologias – rádio, televisão e sobretudo o cinema – com muita desconfiança, tendo empreendido várias análises apontando para a possibilidade de elas serem apropriadas como meios de dominação (JAY, 1988, p.112) – o que de fato tem se confirmado a cada dia. Destinados, sobretudo, às horas de folga dos indivíduos, todos os conteúdos veiculados são minuciosamente organizados e distribuídos de maneira maciça, realizando uma manipulação generalizada das consciências dos indivíduos.

Graças aos procedimentos empregados pela indústria cultural, as necessidades humanas têm sido cada vez mais constrangidas em função dos interesses da oferta e do controle social (ADORNO, 1998, p.93), sendo que, através do planejamento tanto da produção quanto da distribuição dos seus produtos, tornou-se possível fomentar necessidades, despertando desejos e criando demandas contínuas. Estando atrelada aos imperativos do mercado e devendo garantir a sua constante movimentação, essa mesma indústria é também responsável pelo rápido declínio e substituição dos produtos cujo êxito anunciara anteriormente. Desse modo, a própria lógica produtiva na qual se estrutura a indústria cultural

é responsável pelo ritmo cada vez mais acelerado em que ocorre a obsolescência dos produtos culturais, bem como a alternância dos modismos e as sucessões de estilos. Para Adorno e Horkheimer, “a seu serviço estão o ritmo e a dinâmica. Nada deve ficar como era, tudo deve estar em constante movimento. Pois só a vitória universal do ritmo da reprodução mecânica é garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.126).

Embora forneça ao público uma ilusão de variedade, os produtos culturais não passam de variação sobre o mesmo tema, apresentando apenas uma *pseudo-individação*, na medida em que devem parecer sempre novos, embora devam permanecer os mesmos. Na concepção de Walter Benjamin, a “aura” de uma obra de arte estaria relacionada ao seu caráter de autenticidade e de singularidade (BENJAMIN, 1985, p.167); segundo Martin Jay, “a indústria cultural emprega uma pseudo-aura para dar àquilo que na realidade são mercadorias culturais completamente padronizadas, o efeito de individualidade. Esse pseudo-individualismo mascara o poder de troca” (JAY, 1998, p.112). Conforme observou Adorno, “a igualdade dos produtos oferecidos que todos devem aceitar, mascara-se no rigor de um estilo que se proclama universalmente obrigatório; a ficção da relação de oferta e procura perpetua-se nas nuances pseudo-individuais” (ADORNO, 1982, p.182).

As poucas distinções que podem ser observadas nesses produtos se resumem à substituição de detalhes que apenas encobrem a sua estrutura inalterada, servindo apenas “para perpetuar a ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.116). Sob esse aspecto, é possível ressaltar o caráter manipulador da indústria cultural, uma vez que a aparência de liberdade, dificulta consideravelmente uma reflexão acerca da sua ausência.

Tendo em vista que, “a unidade da coletividade consiste na negação de cada indivíduo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.27), contribui ainda para a homogeneização

o fato das mercadorias não serem planejadas visando atingir indivíduos providos de características singulares, mas sim, grupos de consumidores estabelecidos genericamente. Semelhantemente ao que realizou a ciência “abolindo” matematicamente as contingências da natureza, promovendo a sua reificação, para dominá-la através do cálculo estatístico, a indústria cultural também se vale da estatística para quantificar, classificar os seus consumidores através de dados que levam em conta, sobretudo, a classe sócio-econômica em que eles se inserem. A partir desse critério, os homens são classificados de acordo com estereótipos criados pela própria indústria cultural, que estabelece “tipos” com os quais as pessoas devem se identificar, juntamente com os esquemas de comportamentos adequados a cada categoria. As demandas e necessidades de cada grupo são então definidas com base nesses procedimentos.

Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu *level*, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. Reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais do que dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.116).

Tendo em vista que a igualdade estabelecida pelo gênero implicaria na separação insuperável dos elementos humanos, em virtude da identidade do gênero proibir a dos casos (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.136), esse produtos, fabricados de acordo com gráficos e tabelas, demonstram como são e o que desejam os consumidores, mas porém, sem se assemelhar a eles próprios (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.115). Dentro desse modelo de produção, não apenas os efeitos e os acasos podem ser previamente calculados, mas também os próprios consumidores, na medida em que passou a ser possível planejar e, conseqüentemente, prever as suas reações.

O acaso e o planejamento tornam-se idênticos (...) o próprio acaso é planejado; não no sentido de atingir tal ou qual indivíduo determinados mas no sentido, justamente, de fazer crer que ele impere. Ele serve de alibi dos planejadores e dá a aparência de que o tecido de transações e medida em que se transformou a vida deixam espaço para as relações espontâneas e diretas entre os homens (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.119).

Uma vez que tudo se tornou minuciosamente planejado, reduzindo a possibilidade de que algo seja realmente novo, verifica-se que “até mesmo as improvisações são em certo grau normalizadas, e sempre voltam a se repetir. O que aparece como sendo espontâneo foi estudado cuidadosamente, com precisão maquinal” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.119).

1.5 – Aspectos estéticos

A indústria cultura pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitio das mercadorias.

Dialética do Esclarecimento
Adorno e Horkheimer

Embora ao longo dos tempos a arte estivesse subordinada à tutela dos seus vários patronos, devendo os artistas lhes prestarem contas, ainda era possível ter assegurada a sua possibilidade de existência, fato que deixou de estar garantido com a substituição da figura do mecenas pelas relações impessoais do mercado. Se por um lado, a nova liberdade experimentada pelos artistas – sobretudo a partir da ruptura com os temas tradicionais – apresentou aspectos muito positivos, influenciando os novos rumos da arte, por outro lado, a chegada das obras de arte ao mercado, processo que se consolidou no século XIX, inaugurou uma atmosfera de grande incerteza sobre a continuidade da produção artística.

A vida dos artistas nunca estivera isenta de dificuldades e angústias, mas uma coisa pode ser dita a favor dos “bons tempos antigos”: nenhum artista necessitava perguntar-se por que viera ao mundo. Em alguns aspectos, seu trabalho estava tão bem definido quanto o de qualquer outra profissão (...) sua posição na vida estava mais ou menos assegurada. E foi justamente esse sentimento de segurança que os artistas perderam no século XIX (GOMBRICH, 1993, p.397).

A partir da instauração da indústria cultural, vinculada à “exploração econômica e ideológica da necessidade humana de cultura” (DUARTE, 2004, p.111), a situação da arte se

viu ainda mais agravada, em virtude dos objetivos de ambas serem bastante distintos. De fato, o próprio surgimento da arte moderna atesta a despreocupação da arte em agradar ao público, assim como o seu empenho em se desvincular de padrões que eram socialmente aceitos, inclusive dos valores éticos. Porém, embora a arte pretendesse tomar caminhos opostos à mercantilização da cultura, ela não conseguiu evitar nem que ela mesma acabasse sendo abarcada pela indústria cultural e nem que essa indústria utilizasse o seu repertório formal na fabricação de seus produtos.

Uma importante característica da indústria cultural é a tentativa de fundir duas expressões culturais legítimas da sociedade, ou seja, a “arte leve”, pertencente às classes mais humildes e que lhes garantia o divertimento nas horas de distanciamento do trabalho, com a própria arte autêntica ou “arte séria”. Graças a isso, por um lado a indústria cultural tende a envolver os seus produtos numa atmosfera de espontaneidade, característica de uma cultura popular, e por outro, ela tende a utilizar na fabricação desses produtos o mesmo rigor formal característico da arte elevada. Discordando dessa junção, Adorno e Horkheimer ressaltam que “o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração se reduzem mediante a sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.127).

Porém, mesmo lançando mão de elementos retirados dessas duas esferas da cultura, não é possível classificar as mercadorias culturais nem como arte leve – cuja constituição envolveria algum grau de ingenuidade – nem como arte séria – cuja constituição ultrapassaria o simples apuro formal e a inovação tecnológica. Na verdade, para Adorno e Horkheimer, devido ao seu entrelaçamento com fins lucrativos e à sua ideologia baseada em clichês, a indústria cultural contamina tanto a diversão quanto a Arte, de modo que aquilo que ela disponibiliza para o público torna-se apenas uma versão bastante empobrecida do que seria uma verdadeira cultura.

A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação de bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas servem, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.150).

Em relação aos aspectos formais desses construtos, eles utilizam tecnologias muito avançadas na sua fabricação, o que os insere numa atmosfera – mesmo que ilusória – de originalidade, arrojo e especificidade, podendo ser comparáveis às obras de arte de vanguarda. Sob esse aspecto Adorno lamenta que uma espantosa força produtiva seja desperdiçada por um grande número de especialistas na construção de produtos caracterizados por elementos fungíveis e que visam atingir, sobretudo, objetivos econômicos.

Porém, as semelhanças encontradas na constituição das obras de arte e dos produtos da indústria cultural se verificam apenas de modo aparente e superficial. As obras de arte autênticas são constituídas como objetos únicos, singulares, que funcionam como uma espécie de organismo, cujas partes são essenciais para a composição do todo, de modo que a extinção de qualquer uma dessas partes comprometeria a sua configuração final. No caso dos construtos produzidos pela indústria cultural, uma das suas características seria a previsibilidade, o que faz com que o “todo” seja estabelecido de antemão, independente das suas partes. Submetido a uma espécie de fórmula, a configuração do objeto não levaria em conta as relações que as partes têm – ou deveriam ter – entre si e com o todo, uma vez que a prioridade é sempre o efeito desejado, que é previamente estabelecido. Nesse sentido, não é raro perceber, diante de uma mercadoria, que determinado detalhe técnico apresenta maior relevância do que o próprio produto como um todo, sendo muitas vezes hipostasiado por se tratar da única novidade apresentada pelo produto.

O todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles (...) A chamada Idéia abrangente é um classificador que serve para estabelecer ordem, mas não conexão. O todo e os detalhes exibem os mesmo traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação. Sua harmonia garantida de antemão é um escárnio da harmonia conquistada pela grande obra burguesa (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.118).

O próprio caráter de montagem, típico da indústria cultural, contribui para que as partes não se constituam de modo essencial para o todo, possibilitando assim, que qualquer uma delas possa ser removida ou simplesmente substituída por outra. Graças a esse caráter de *fungibilidade universal*, “os detalhes tornam-se fungíveis”, sendo “clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.118). Dessa maneira, todos os elementos podem ser deslocados, recombinaos em composições diversas e sempre novas, mesmo que de uma maneira meramente superficial.

Apesar de existirem algumas semelhanças entre os aspectos formais das obras de arte e das mercadorias culturais, seus compromissos com o mundo são bastante distintos. Adorno considera que a maior distinção entre elas estaria relacionada à postura assumida por ambas na sociedade de troca (JAY, 1988, p.105). As obras de arte autênticas apresentam um compromisso com a verdade, o que implicaria na não camuflagem – e nem no ofuscamento por meio da espetacularização – das angústias e contradições contidas na sociedade, reflexos da ruptura dos homens entre si e com a natureza. Assumindo um caráter de negatividade, a arte “ilumina certos aspectos da realidade que não eram percebidos anteriormente” (HEYNEN, 1999. p.186, tradução nossa), proporcionando uma espécie de conhecimento da realidade, de uma maneira mais genuína. Segundo Verlaine Freitas, ao se recusarem a se inserir “nos quadros de uma sociedade imediata”, as obras de arte acabam “alcançando um conteúdo social de segunda potência” e, dessa maneira, elas “se afastam da sociedade para dela falar de modo mais crítico e verdadeiro” (FREITAS, 2003, p.26). Cada obra de arte, na sua essencial singularidade, seria capaz de apontar para uma possibilidade de reconciliação, bem como para o estabelecimento de uma sociedade melhor, na medida em que desperta reflexão – livre, porém, dos ditames programáticos do pensamento conceitual – nos sujeitos que a apreende, criando um momento de ruptura com o contexto social massificado. Em

contraposição, as mercadorias culturais, vinculadas aos interesses econômicos, estariam comprometidas apenas com um prazer imediato e isento de reflexão, proporcionando relaxamento àqueles que as experimenta.

Diante dessa distinção, é possível apontar vários recursos utilizados para neutralizar as potencialidades das expressões artísticas autênticas, impedindo-as de obliterar o contexto de alienação. Com a sua capacidade de absorver o diverso, revertendo-o para os seus propósitos, a indústria cultural promove o enfraquecimento dos aspectos radicais que as obras de arte inauguram, através da eliminação das suas tensões e do potencial crítico inerente à sua constituição. Realizando a uma espécie de desintegração da obra de arte, consegue-se que ela deixe de viabilizar uma legítima experiência estética e se integre ao âmbito da sociedade administrada. Segundo Merquior, quando isso acontece, “os fragmentos isolados proporcionam apenas deleite vulgar e diante deles, o prazer estético cede à baixa sensualidade do simples ‘agradável’” (MERQUIOR, 1969, p.56). Transformando a obra de arte num conjunto de elementos manipuláveis e fungíveis, a indústria cultural, visando sempre o efeito que lhe interessa, rompe com a estruturação da obra e a coloca a serviço do que Adorno denominou *sentido culinário*. Como analisou Merquior,

o culinário em arte representa a vitória do “gostoso” sobre a profundidade emotiva e a carga intelectual do verdadeiro processo estético. O culinário está intimamente vinculado à procura virtuosística de “efeitos”, à valorização dos aspectos puramente materiais da obra de arte. O vício do “truque” e o apetite por uma concepção gustativa da arte definem o seu campo (MERQUIOR, 1969, p.56).

De acordo com Adorno, na medida em que a obra de arte excita aparentemente o consumidor pelo seu caráter sensual, ela se apresenta de maneira alienada, transformando-se em mercadoria, uma vez que, “as verdadeiras obras de arte jamais estarão de acordo com o gosto” (ADORNO, 1992, p.199). Nessa perspectiva, Adorno ainda ressalta que “(...) à arte, o intrépido protesto contra o domínio dos fins sobre os homens, sucede injustiça quando ela é reduzida exatamente àquela práxis a que se opõe” (ADORNO, 1967, p.5).

Outras estratégias semelhantes também contribuem para tornar a arte “inofensiva” e inseri-la no contexto da sociedade administrada. A instituição e a ampliação dos “espaços corretos” para a apreciação e para a comercialização de obras de arte (museus, galeria, espaços culturais, etc.), têm se convertido, no atual contexto, na instauração de verdadeiros e espetaculares “*shopping centers* culturais” (GHIRARDO, 2002, p.99), vinculados mais ao consumo – inclusive da sua própria imagem – do que à arte propriamente dita. Nesses casos, verifica-se não apenas que a “distinção entre as instituições culturais e econômicas diluiu-se a ponto de não se mais reconhecível” (GHIRARDO, 2002, p.101), mas também que nem mesmo a “falta de finalidade” da arte permaneceu preservada, uma vez que ela passou a ter fins determinados por esse modelo de sociedade que fez do relaxamento e da diversão exigências essenciais.

O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega a sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto de novidade (...) Até mesmo sua liberdade, entendida como negação da finalidade social, tal como esta se impõe através do mercado, permanece essencialmente ligada ao pressuposto da economia de mercado (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.147).

Dentro desse quadro, os próprios artistas têm se transformado em *grifes* e se associado a grandes empresas, com o objetivo de conferir legitimidade aos seus produtos e agregar valor a eles e às suas marcas, construindo em torno deles uma imagem “positiva”, inovadora e, conseqüentemente, mais vendável. Sem deixar de reconhecer a importância de parcerias entre os artistas e os empresários, sem as quais muitas realizações artísticas e culturais estariam inviabilizadas, é preciso também apontar a manipulação das atividades culturais, que passam a ter um papel quase secundário dentro do processo de promoção, cujo próprio patrocínio adquire maior destaque, transformando essas parcerias em instrumentos de *marketing* das empresas envolvidas (KLEIN, 2003, p.55). Também nesse contexto, as observações de Adorno e Horkheimer se mostram atuais, tendo eles apontado, a respeito da submissão da arte aos interesses econômicos, que os artistas hoje em dia, “(...) chamam os chefes de estado [e

sobretudo os empresários] pelo nome” e submetem “cada um de seus impulsos artísticos ao juízo de seus padrões iletrados” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.125).

1.6 – Caráter de sedução

Diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se transformam em escravos dóceis; os que em algum setor se sujeitam a outros, nesse setor conseguem abdicar de sua vontade, deixando-se enganar totalmente.

O Fetichismo na música e regressão da audição
Adorno

O poderio alcançado pela indústria cultural certamente não teria ocorrido sem que houvesse a efetiva participação dos indivíduos, aderindo aos modelos culturais por ela disponibilizados. Mas, uma vez que tal adesão implica frequentemente na diminuição da autonomia, é preciso compreender em que contexto ela tem ocorrido.

Como analisou Adorno, em referência ao pensamento de Marx, na medida em que camuflam as relações sociais contidas na sua fabricação, encobrindo as reais condições de exploração do trabalho alheio – típicas do capitalismo –, as mercadorias em geral passam a assumir um *caráter de fetiche*. O caráter de fetiche da mercadoria pode ser definido, como “o caráter de veneração do que é autofabricado, o qual por sua vez, na qualidade de valor de troca, se aliena tanto do produtor, como do consumidor, ou seja, do homem” (ADORNO, 1982, p.180). Apresentando-se de modo distanciado da produção humana, como se tivessem vida própria, isto é, como se estivessem alheios ao controle tanto de quem produz quanto de quem consome, esses objetos se inserem numa atmosfera de mistério, de magia, ou ainda, numa espécie de feitiço. Tendo isso em vista, uma das principais acusações de Adorno contra a indústria cultural seria a sua “deliberada função mistificadora” (JAY, 1988, p.111), responsável por construir “valores” em torno das suas mercadorias e resultando num novo tipo de fetichismo, onde ocorre a substituição do valor de uso do produto pelo seu valor de

troca. Segundo ele, “nessa época de superprodução o seu valor de uso se torna também problemático e se submete finalmente ao deleite secundário do prestígio, da moda e do próprio caráter de mercadoria” (ADORNO, s.d., p.29). Isso ocorreria em função da indústria cultural acoplar qualidades oníricas e fascinantes aos seus construtos, subvertendo o seu próprio valor de uso e estimulando no público o desejo de possuí-los. O consumo dos bens culturais passa a ser guiado, nesse contexto, pelo prestígio que certos produtos podem proporcionar àqueles que os adquirem.

Desse modo, a indústria cultural promove uma espécie de satisfação substitutiva, na medida em que realiza a transferência do caráter libidinal para as suas mercadorias, ou ainda, na medida em que difunde um tipo de prazer que estaria vinculado à aquisição e ao uso de seus artefatos. Porém, os valores e os significados que o público identifica nesses produtos são, na maioria das vezes, inteiramente fictícios, fabricados pela própria indústria cultural, o que faz com que a satisfação prometida por eles nunca se concretize ou que, no máximo, se realize apenas de modo superficial. Adorno adverte que, embora divulgue para o público a imagem de um delicioso pudim, o que de fato a indústria cultural disponibiliza para a compra é apenas um pacote de pudim em pó, o que confirmaria a idéia de que “(...) toda indústria cultural satisfaz os desejos para ao mesmo tempo frustrá-los” (ADORNO, 1998, p.123), sendo que essa constante frustração é imprescindível para manter o giro do sistema. Uma vez não alcançada toda a felicidade almejada e, tendo em vista que as promessas da indústria cultural sempre se renovam, a satisfação é permanentemente adiada e as esperanças são sempre lançadas em direção ao consumo dos próximos produtos.

O princípio impõe que todas as necessidades lhes sejam apresentadas como podendo ser satisfeitas pela indústria cultural, mas, por outro lado, que essas necessidade sejam de antemão organizadas de tal sorte que ele [o público] se veja nelas unicamente como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.133).

De acordo com Adorno e Horkheimer, a atenção dos telespectadores se prende mais ao estereótipo da técnica do que aos conteúdos propriamente ditos (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.127), evidenciando que o culto cada vez mais intenso das novas tecnologias, cujo desenvolvimento interfere diretamente nas qualidades estéticas das mercadorias, seria um dos motivos que fazem com que os consumidores passem a desejar cada uma das novidades lançadas no mercado. A aparência dos produtos culturais passa a ser decisiva, na medida em que reflete as mais arrojadas inovações, seja na fabricação, seja na apresentação dos produtos ao público. Como apontou Rodrigo Duarte,

(...) o aspecto estético da mercadoria assume uma dimensão importantíssima (...) envolve a mercadoria na forma de embalagens, vitrinismo, layout das lojas, publicidade gráfica, radiofônica ou televisiva. Sua função é seduzir o potencial comprador ao ponto de ele permitir com seu ato de compra, a realização do valor que, antes, estava apenas incrustado na mercadoria. (DUARTE, 2001, p.33).

Dando impulso a tudo isso, estão as poderosas estratégias publicitárias que, de acordo com Horkheimer e Adorno, constituem o verdadeiro “elixir da vida da indústria cultural”, na medida em que consolidam “os grilhões que encadeiam os consumidores às grandes corporações” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.151). O surgimento da publicidade esteve relacionado ao grande número de novos produtos que começaram a surgir no mercado, tais como o rádio, o carro e a lâmpada elétrica e que deveriam, de alguma maneira, chegar até o público consumidor. A tarefa da publicidade era não apenas informar aos consumidores sobre a existência de tais produtos, mas também, “convencê-los de que suas vidas seriam melhores se os utilizassem” (KLEIN, 2003, p.29), uma vez que muitos deles inauguravam novos modos de vida. Sobretudo após o declínio da sociedade concorrencial, a publicidade deixou de ter a função de orientar os consumidores e facilitar a sua escolha na aquisição de um produto e assumiu o papel de criadora de ideais, conceitos e estilos de vida, que são comumente acoplados às mercadorias. Construindo “imagens” sedutoras que deveriam ser identificados nos produtos, pelo público, a publicidade se pôs a serviço da indústria cultural, sugestionando

os indivíduos e fetichizando esses produtos, de modo que se passa a consumir não somente os produtos, mas sobretudo os conceitos neles contidos.

Para tanto, a publicidade tem contato cada vez mais com os avançados mecanismos de difusão imagéticos e sonoros que permitem reproduzir a vida tal qual ela acontece no cotidiano dos indivíduos, reduzindo a distância entre a “obra produzida” e a vida real, e fazendo com que “a vida não deva mais deixar-se distinguir do filme sonoro” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.119). Apropriando-se desse recurso, utilizado tanto pelo cinema quanto pela televisão – e mais recentemente também pela internet –, torna-se possível envolver o público, induzindo-o a identificar as telenovelas, os filmes e as propagandas com a própria realidade por ele vivida.

Tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundem. Tanto lá como cá, a mesma coisa aparece em inúmeros lugares, e a repetição mecânica do mesmo produto cultural já é a repetição do mesmo *slogan* propagandístico. Lá como cá, sob o imperativo da eficácia, a técnica converte-se em psicotécnica, em procedimento de manipulação das pessoas. Lá como cá reinam as normas do surpreendente e no entanto familiar, do fácil e no entanto marcante, do sofisticado e no entanto simples. O que importa é subjugar o cliente que se imagina distraído ou relutante (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.153).

O mecanismo da repetição também é utilizado para inculcar seus produtos e suas mensagens no público consumidor, estimulando-o não somente a absorver os seus conteúdos, mas também a reproduzi-los – muitas vezes sem sequer perceber a manipulação. Através da exposição repetitiva dos seus objetos, a indústria cultural cria a necessidade do consumo, transformando determinados produtos em objetos de fetiche.

Nesse contexto, todo produto, para que seja bem sucedido, depende da utilização da técnica da publicidade, pois afinal, aquilo que é fornecido nos moldes da publicidade tende a se tornar rapidamente o gosto dominante. Uma vez que a indústria cultural estabelece que “belo é tudo aquilo que a câmera reproduza” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.138) e, tendo em vista que nós “vivemos numa vida patrocinada” (KLEIN, 2003, p.34), cada vez

mais nossos padrões de escolhas passam a ser determinados por aqueles que podem financiar os altos custos das campanhas publicitárias.

1.7 – Esquematismo usurpado

No mundo da produção em série, a estereotipia – que é seu esquema – substitui o trabalho categorial. O juízo não se apóia mais numa síntese efetivamente realizada, mas numa cega subsunção. (...) Na sociedade industrial avançada, ocorre uma regressão a um modo de efetuação do juízo que se pode dizer desprovido de juízo, do poder de discriminação. (...) A ordem existente não compele os homens unicamente pela força física e pelos interesses materiais, mas pelo poder superior da sugestão.

Dialética do Esclarecimento
Adorno e Horkheimer

A afirmação de Adorno, segundo a qual o próprio conceito de gosto estaria superado, não havendo, portanto, campo para a escolha, evidencia o fato de que gostar de alguma coisa se reduziu, em boa medida, a uma concordância com os padrões estabelecidos pelo mercado, ou ainda, a uma adaptação do indivíduo à lei comum. Segundo o autor, “(...) se o indivíduo liquidado aceita realmente e com paixão a exterioridade consumada das convenções como critério, deve-se dizer que a época áurea do gosto irrompeu num momento em que não há mais gosto algum” (ADORNO, 1982, p.182).

Porém, na medida em que realiza o adestramento dos sentidos, a indústria cultural passa a ser responsável por uma manipulação ainda mais ampla e que não se restringe apenas ao gosto, mas que engloba a percepção como um todo e influi diretamente no poder de julgamento dos homens sob a realidade empírica.

Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida por todos, gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais

padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado (...) (ADORNO, 1982, p.173).

Segundo Kant, o esclarecimento seria capaz de proporcionar autonomia aos homens, sendo que o seu caráter libertador estaria relacionado à possibilidade de individuação do sujeito, na medida em que o seu conhecimento, assim como os seus juízos, derivassem unicamente do seu aparelho cognitivo, sendo pois dirigidos pela sua razão e não sofrendo a interferência do julgamento de outrem (KANT, 1974, p.100). Na abordagem da *Crítica da Razão Pura*, o autor define que para se obter conhecimento faz-se necessário que as categorias do entendimento sejam relacionadas à sensibilidade, de modo que os juízos emitidos pelos sujeitos acerca da realidade empírica dependeriam da “subsunção das intuições sob os conceitos puros”. A “Faculdade de Julgar” seria a capacidade de subsumir casos específicos sob regras gerais, o que, segundo Kant, constitui um talento particular que distingue aquele que conhece as regras daquele que sabe aplicá-las corretamente, sendo que a sua carência costuma se denominar estupidez (KANT, 1991, p.98).

Apesar de Kant não ter definido exatamente aquilo que chamou de *esquematismo do conhecimento puro*, afirmando se tratar de “uma arte oculta nas profundezas da alma humana, cujo procedimento dificilmente haveremos de arrancar à natureza e expor aos olhos de todos” (KANT, 1991, p.100), ele apontou a sua importância dentro do sistema cognitivo. Tendo em vista que o entendimento e a sensibilidade constituem duas esferas heterogêneas, seria necessário haver uma espécie de intermediário – que fosse simultaneamente intelectual e sensível – que possibilitasse a aplicação dos conceitos puros do entendimento à experiência. Fazendo a mediação entre o entendimento e a sensibilidade, o *esquematismo puro* seria responsável por transformar o conteúdo da sensibilidade, heterogêneo em relação ao entendimento, em algo homogêneo, de modo a ser “compreendido” pelo entendimento, permitindo aplicar-lhe as categorias. Sendo um procedimento do juízo, o esquematismo se constitui como uma espécie de estruturador prévio de toda percepção, na medida em que

realiza a preparação da multiplicidade sensível para se ajustar harmonicamente ao sistema da razão pura e originar assim, conhecimento (KANT, 1991, p.100-103). Nas palavras de Kant, “os esquemas dos conceitos puros do entendimento são (...) as únicas e verdadeiras condições de proporcionar a esses uma relação a objetos e, com isso, significado (...)” (KANT, 1991, p.103).

Adorno e Horkheimer acusam a indústria cultural de interferir no processo de conhecimento, realizando a “expropriação do esquematismo” dos indivíduos e enfatizam o caráter ideológico da indústria cultural que, na medida em que fabrica as suas mercadorias a partir de clichês, causa uma influência direta na consciência dos indivíduos (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.117), que passam a adquirir não apenas os objetos, mas, sobretudo, as ideologias neles contidas. Através dos recursos da repetição, da estereotipia e da familiaridade, a indústria cultural fornece uma espécie de “chave” para a compreensão da realidade, direcionando o próprio modo como se percebe o mundo sensível. O fato de que “(...) o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.118), atestaria a satisfação dos indivíduos ao reconhecerem aquilo que de alguma maneira já é previamente conhecido. Isso reafirmaria tanto o primado do efeito – que é tão caro ao planejamento da indústria cultural –, quanto a identificação do público com o esquematismo da produção.

A função que o esquematismo kantiano atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. Ela executa o esquematismo como primeiro serviço a seus clientes. Na alma deveria funcionar um mecanismo secreto, o qual já prepara os dados de modo que eles se adaptem ao sistema da razão pura. O segredo foi hoje decifrado. Se também o planejamento do mecanismo por parte daqueles que agrupam os dados é a indústria cultural e ela própria é coagida pela força gravitacional da sociedade irracional – apesar de toda racionalização –, então a maléfica tendência é transformada por sua disseminação pelas agências do negócio em sua própria intencionalidade tênue. Para os consumidores nada há mais para classificar, que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.117).

Os produtos da indústria cultural são fabricados de tal forma que a sua apreensão não exige nenhum esforço reflexivo do sujeito, o que muitas vezes é até mesmo dificultado. Ao propiciar um tipo de experiência onde tudo já está previamente estipulado, julgado e ordenado, a indústria cultural presta um serviço de anti-esclarecimento aos seus consumidores, privando-os da necessidade de pensar de maneira autônoma. Segundo Adorno e Horkheimer, “o espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda a reação. (...) Toda ligação lógica que pressupunha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.128). Essa talvez seja a característica mais importante da indústria cultural, qual seja, fornecer aos indivíduos uma “visão de mundo” acabada, constituída, proporcionando assim, a sensação confortável de que o mundo está em ordem. Como apontou Adorno, “as pessoas se sentem seguras no interior de um sistema tão bem definido que não permite nenhum erro (...) A trivialidade triunfante, a prisão na superficialidade como certeza indubitável, transfigura a covarde renúncia a toda reflexão sobre si mesmo” (ADORNO, 1998, p.125).

Faz parte dos procedimentos da indústria cultural revestir a organização social vigente com uma atmosfera de naturalidade, isto é, apresentando a ordem estabelecida como se fosse algo natural, excluindo dela todo o caráter histórico e, portanto, reversível. Dessa maneira, a indústria cultural se converte em promotora de comportamentos conformistas e atitudes de aceitação diante das condições dadas. Através da crença na “divindade do real” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.138), os indivíduos são levados a adotar uma postura de passividade diante da ordenação que lhes é exposta.

As idéias de ordem que ela inculca são sempre as do *status quo*. Elas são aceitas sem objeção, sem análise, renunciando à dialética, mesmo quando elas não pertencem substancialmente a nenhum daqueles que estão sob a sua influência. O imperativo categórico da indústria cultural, diversamente do de Kant, nada tem em comum com a liberdade. Ele anuncia: “tu deves submeter-te”, mas sem indicar a quem – submeter-se àquilo que de qualquer forma é e àquilo que, como reflexo do seu poder e onipresença, todos, de resto, pensam. Através da ideologia da indústria cultural, o conformismo substitui a consciência; jamais a ordem por ele transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens. Mas a ordem não é em si algo de bom (ADORNO, 1986, p.97).

Contribui ainda para agravamento do quadro, aquilo que Adorno denominou “regressão da audição” que, apesar de dizer respeito mais diretamente à música, pode perfeitamente ser estendido a outras instâncias mais gerais. Na medida em que os indivíduos se habitam à incessante repetição promovida pela indústria cultural, ocorre um tipo de regressão que os coloca num estado infantil, em termos perceptivos, que pode ser descrito como uma “crescente incapacidade de concentração em qualquer coisa, exceto nos aspectos banais e truncados de uma composição” (JAY, 1988, p.111). Adorno considera isso o reflexo de uma privação violenta da liberdade e que teria ainda como conseqüência, indivíduos programados para aceitar sempre a mesma coisa. Segundo o autor, “a estandardização significa um domínio firme e contínuo sobre as massas de ouvintes e seus reflexos condicionados. Espera-se que elas anseiem por aquilo a que estão acostumadas e que fiquem com raiva quando algo não corresponda às suas expectativas” (ADORNO, 1998, p.121).

Segundo Duarte, esse seria o “lado subjetivo da reificação da cultura no capitalismo tardio” (DUARTE, 2004, p.33) e que resultaria não apenas na inaptidão dos consumidores a avaliarem o que lhes é oferecido pelos monopólios culturais, mas também, numa resistência a tudo que seja realmente diferente. Graças a essa crescente intolerância a qualquer oferta que não reproduza o costumeiro jargão, fica assegurada, como se fosse um “destino inescapável” (JAY, 1988, p.111), a manutenção do *status quo*.

CAPÍTULO 2 – RACIONALIZAÇÃO DA ARQUITETURA

Na abordagem da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer apontam a fragmentação da cultura, em instâncias isoladas entre si, como sendo uma das conseqüências decorrentes do esclarecimento. Segundo os autores, a mentalidade separatista do esclarecimento foi responsável por quebrar a organicidade constitutiva da linguagem em

diversos domínios específicos e por atribuir a esses domínios funções rigidamente estabelecidas. Através de uma espécie de expansão da divisão do trabalho para a linguagem – que resultou na “divisão do trabalho espiritual” –, ocorreu a ruptura entre imagens e sons, de um lado, e signos ou significados textuais, de outro. Enquanto os signos ficaram a cargo da ciência, as imagens e sons se viram divididos entre as diversas artes. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.31). Em virtude de não se relacionarem diretamente à autoconservação, as imagens e os sons foram “confinados” na esfera estética – dimensão do ilógico e da beleza – e relegados a um segundo plano, enquanto a ciência assumiu importância superior à “inutilidade” verificada na arte, por se tratar de um domínio relacionado com a razão e com a “verdade”.

Embora reconheçam que essa cisão seja algo irreconciliável, Adorno e Horkheimer a concebem como sendo algo bastante danoso. Segundo eles, por um lado, não é possível reduzir o complexo significado do mundo ao puro cálculo, sendo que isso é justamente o que ocasiona uma racionalidade puramente instrumental, com todas as conseqüências irracionais que a acompanham. Por outro lado, limitando-se a imagem à pura representação, que não é mais governada por um impulso racional, retira-se dela a possibilidade de realizar qualquer conhecimento autêntico da realidade (HEYNEN, 1999, p.184).

A incidência dessa racionalização, na arte, resultou na sua autonomização, ou seja, no seu progressivo distanciamento em relação aos eventos extra-estéticos, tais como os imperativos temáticos, estilísticos e a aceitação do público, aliado a uma preocupação voltada para os paradigmas internos da sua própria constituição. Esse processo de emancipação foi se estruturando de maneira lenta e gradual. Embora tenha se iniciado no Renascimento, o século XVIII pode ser apontado como tendo sido o momento decisivo para essa emancipação, pois foi quando a estética tornou-se uma disciplina filosófica autônoma e quando foram publicadas obras filosóficas de grande relevância, tal como a *Aesthetica*, de Baumgarten. Reforçando a

idéia de fragmentação da cultura, Kant escreveu três obras que demonstram claramente o próprio espírito separatista do seu tempo: a *Crítica da Faculdade de Julgar*, que se destinava a investigar a instância estética, a *Crítica da Razão Prática*, que analisava assuntos referentes à moral e a *Crítica da Razão Pura*, cujos estudos se desenvolviam em torno do conhecimento. Foi também ainda a partir do século XVIII – século que pôs fim a vários pressupostos tomados por verdade – que os artistas puderam contar com uma crescente liberdade que tornaria possível o surgimento das obras de arte autônomas, no início do século XX.

Tendo isso em vista, o que se pretende analisar nesse capítulo é como a fragmentação característica do próprio esclarecimento se refletiu na arquitetura, modificando não apenas o seu processo produtivo – que reproduzirá a divisão do trabalho no interior dos seus procedimentos, separando as fases de “concepção” e “construção” –, mas também influenciando a própria concepção dos espaços, no que diz respeito às edificações e também ao território urbano. Essa verificação será feita através de uma abordagem histórica que tem como objetivo identificar os principais momentos em que a fragmentação da arquitetura ocorreu.

2.1— Instauração do projeto

A perspectiva, na medida em que possibilita a representação artificial da obra que vai ser realizada, é a principal promotora dessa nova situação em que a arquitetura torna-se desenhada, uma vez que a construção do edifício se processa em função de um ideal formal preestabelecido e ao qual ela deve perseguir.

A formação do homem moderno vista através da arquitetura
Carlos A. L. Brandão

O limiar do processo de autonomização da arte, bem como da fragmentação da concepção arquitetônica pode ser identificado no período da Renascença que, a despeito de apresentar um vínculo bastante estreito entre arte, ética e ciência, deu início ao processo de ruptura com a concepção de arte, bem como com o modo de fazer artístico característico do período medieval, que não apenas submetia a arte à tutela religiosa, mas que também mantinha suas atenções bem mais voltadas às questões de cunho prático do que para uma reflexão teórica. Na medida em que a dimensão artística foi conquistando sua autonomia, fez-se necessário o surgimento de estudos e reflexões sobre os seus conteúdos, princípios e objetivos e, nesse sentido, o Renascimento pode ser apontado como sendo o berço das primeiras bases teóricas sistematizadas acerca das artes. Como exemplo disso podemos destacar os primeiros tratados modernos dedicados às artes visuais, escritos por Leon Batista Alberti e denominados *De Pictura*, *De re aedificatoria* e *De statua*.

Em detrimento de uma concepção primordialmente espiritualista, surge, a partir do Renascimento, uma nova mentalidade que passa a valorizar o homem, afirmando a sua racionalidade diante do mundo. A dimensão da cultura adquire assim certa hegemonia em relação à natureza, que se tornará cada vez mais intensa com o próprio desenvolvimento do esclarecimento e que consistirá não apenas na prescrição de um conhecimento objetivo da realidade – que, todavia, havia sido dificultado na Idade Média –, mas sobretudo na própria dominação da natureza pelos homens. O espírito crítico e investigativo que caracterizou aquele contexto histórico-cultural, consolidou-se aliado, sobretudo, ao grande desenvolvimento científico da época. Estudos de anatomia – tais como as dissecações de cadáveres realizadas por Da Vinci –, de geometria e proporção – tais como as investigações de Brunelleschi empreendidas nas ruínas romanas –, além de outros inúmeros estudos sobre o homem e a natureza passaram a integrar o currículo dos artistas, refletindo na própria constituição da arte, que passou a ser concebida como uma atividade intelectual, que

demandava aptidões e conhecimentos específicos daquele que a produzia. Esse saber deveria fundamentar-se, principalmente, nas disciplinas científicas.

Concebida como uma forma de conhecimento, a arte deveria contribuir para as investigações acerca do homem e da natureza. Assumindo um comportamento *mimético*, cabia a ela imitar a ordenação da natureza que, todavia, não mais consistia numa ordenação religiosa, tal como se concebia no período medieval, tratando-se agora de uma ordenação matemática. “O universo hierarquizado e estruturado a partir de categorias filosófico-religiosas foi substituído por um universo homogêneo, estruturado a partir de leis matemáticas” (BRANDÃO, 2001, p.96) e, sendo assim, cabia aos artistas retratar o mesmo procedimento, a mesma racionalidade matemática, a mesma harmonia utilizada por Deus na concepção do universo.

No caso dos arquitetos, eles deveriam dar visibilidade à nova ordem da natureza, concebida em termos de números, concretizando-a em seus arranjos espaciais e em seus edifícios. Nesse contexto, considerada símbolo da racionalidade, da “manifestação das leis fundamentais e das formas essenciais da natureza” (BRANDÃO, 2001, p.180), a arquitetura clássica, bem como o seu repertório formal e a sua lógica construtiva, foram alvos de inúmeros estudos e medições, tendo servido de referência para o desenvolvimento das teorias e da arquitetura renascentista.

Com o intuito de fornecer fundamentos universais que pudessem estruturar racionalmente todo o campo construtivo, Alberti elaborou, no tratado *De re aedificatória*, uma série de princípios e regras generativas através das quais a arquitetura e o espaço urbano deveriam se constituir, sempre ressaltando, porém, a importância da dimensão ética como orientadora de toda a ação construtiva. Alberti chamou a atenção para o fato da autonomia da arquitetura ser algo limitado devido a sua utilidade, que fazia com ela tivesse influência direta na vida dos homens – diferentemente de outras manifestações artística –, sendo, por isso,

responsável por construir um mundo humano onde fosse possível se instituir o bem viver. Desse modo, Alberti ressaltou a necessária referência da arquitetura “às condições práticas, às necessidades funcionais e simbólicas, às instituições humanas, políticas e religiosas, ao tempo, ao mito, aos costumes, à harmonia do universo, à astrologia, etc.” (BRANDÃO, 2001, p.176), aspectos que muitas vezes serão negligenciados pela própria racionalização que se fará posteriormente.

Para estruturar o seu tratado, Alberti se valeu das mesmas categorias apresentadas por Vitrúvio¹¹ como sendo as três dimensões básicas da arquitetura, a saber, *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. Estando mutuamente relacionadas, as três instâncias da tríade determinavam que a arquitetura deveria se constituir resolvendo, simultaneamente, questões referentes à técnica construtiva, à funcionalidade e ao prazer estético. Alberti compreendia a harmonia, a proporção e a funcionalidade como sendo princípios da natureza que deveriam orientar a produção arquitetônica, podendo ser encontrados tanto na arquitetura clássica quanto nos animais. Desse modo, o filósofo determinava que não apenas o edifício, mas também a cidade deveria ser concebida como se fosse um organismo, onde todas as suas partes se encontrassem relacionadas entre si e com o todo, desempenhando pertinentemente as suas funções, de modo que não se pudesse retirar ou acrescentar nada, sem que houvesse comprometimento do conjunto. Os critérios que definiriam as relações numéricas entre as partes estariam baseados em regras fixas, compreendidas como sendo três leis fundamentais denominadas *numerus*, *finitio* e *collocatio*, que, segundo o autor, teriam sido estabelecidas justamente através das observações da natureza e dos exemplos deixados pela antiguidade. É dessa constituição, ou seja, da harmonia (*concinnitas*) dessa totalidade que se origina a beleza albertiana. A beleza seria assim, inerente à constituição orgânica da forma do edifício que, todavia, deveria

¹¹ Autor do tratado *De architectura*, escrito entre os anos 33 e 14 a. C., o arquiteto romano Vitruvius tentou estabelecer um conhecimento ordenado sobre a arquitetura que, todavia, mais se assemelhou a um manual, com prescrições práticas, regras compositivas, embasadas sobretudo na arquitetura clássica, tomada como modelo. Em vários momentos, os seus escritos foram tomados como cânones da arquitetura ocidental. (CHOAY, 1980, p.131).

satisfazer todos os aspectos da tríade. No que diz respeito ao ornamento, mesmo se distinguindo da beleza por apresentar um caráter assessorio, complementar, não estando intrinsecamente relacionado à concepção do objeto arquitetônico, ele não se constitui de maneira totalmente autônoma –, como se verificará nos períodos posteriores –, estando também vinculado ao todo, cabendo a ele, enfatizar a beleza da *concininitas*, socializando-a e ajudando-a a se revelar. (BRANDÃO, 2000, p.174-258).

Para que a arquitetura pudesse se estabelecer segundo as prescrições de Alberti, a vinculação da arte com a ciência foi extremamente importante, pois possibilitou o desenvolvimento de um novo método de representação responsável por uma verdadeira revolução na história da arte e, sobretudo, na história da arquitetura. Esse novo método era a *perspectiva*¹². Com o desenvolvimento da perspectiva artística, bem como das suas leis constitutivas, tornou-se possível a reprodução de objetos tridimensionais sobre um plano bidimensional, com um rigor científico até então nunca obtido. A partir das pesquisas e dos trabalhos de Brunelleschi – tido como o fundador da perspectiva e da arquitetura renascentista – e do aprimoramento e sistematização, realizados por Alberti, em seus tratados teóricos, essa forma de representação do mundo – que já era utilizada por artistas, desde o período Helenista, mas sem nenhum tipo de regra (GOMBRICH, 1993, p.79) – passou a ser regida por regras matemáticas precisas. A perspectiva possibilitou a representação artificial da realidade, bem como do espaço, permitindo assim, a instauração do *projeto*.

No tratado *De re aedificatoria* Alberti propôs uma teoria projetual, onde definiu dois momentos diversos na concepção da obra de arquitetura, a saber, a *fase de projeto* e a *fase de execução*. Através da dimensão denominada projeto, o objeto arquitetônico passava a ser concebido na mente, antes mesmo da sua existência concreta, numa espécie de antecipação da

¹² No período medieval, a disciplina teórica denominada perspectiva havia se dedicado aos estudos da ótica, investigando o modo pelo qual a propagação da luz determinava a visão, de acordo com leis matemáticas e também estudando a anatomia do olho. A perspectiva não se constituía, portanto, uma teoria da arte, muito embora se ocupasse de conteúdos que tinham bastante relevância para as investigações artísticas, tendo, por esse motivo, servido de base para o desenvolvimento das suas futuras teorias (MENEZES, 1999, p.67-71).

construção do todo. Além disso, o projeto permitia ao arquiteto construir o “todo orgânico”, de modo que se satisfizessem as exigências da tríade e estabelecendo a melhor maneira de articular as partes entre si e com o todo para alcançar a harmonia do conjunto. Nas palavras de Alberti,

toda a força e razão do projecto consiste em encontrar uma maneira exacta e correta de adaptar e unir as linhas e os ângulos que servem para definir o aspecto do edificio. É propriedade e ocupação do projecto indicar para o edificio e todas as suas partes um lugar apropriado, proporção exacta, disposição conveniente e ordem harmoniosa, de tal modo que a forma do edificio seja inteiramente implícita na concepção. (ALBERTI apud SCRUTON, 1983, p.31).

Essa modificação introduziu grandes inovações no campo da arquitetura, visto que as construções que eram realizadas na Idade Média tinham um caráter fundamentalmente prático e operavam através das tradições e regras geométricas que eram aplicadas diretamente no local. Não era costume dos arquitetos conceberem toda a edificação, mesmo porque, nem havia técnica para isso. Uma vez que os seus desenhos apenas indicavam o *sentido da obra*, o edifício ia surgindo na medida em que avançavam as discussões e os trabalhos dos artesãos.

Apesar de introduzir uma grande cisão no processo de produção arquitetônica, com a instauração do projeto, Alberti sempre reconheceu que a arquitetura não era uma atividade meramente intelectual, estando necessariamente ligada a questões de cunho prático. Além disso, o filósofo preserva certa “unidade” arquitetônica na medida em que utiliza o organismo como modelo analógico e que incumbe o arquiteto de cumprir as exigências da tríade, no momento do projeto. Com a instauração do momento intelectual na criação arquitetônica, que favorecia uma definição anterior à execução, tem início a valorização de uma espécie de planejamento, em detrimento de uma criação mais espontânea e que terá seu o ápice a partir do século XIX, momento da normalização total da concepção arquitetônica.

A partir da valorização da dimensão intelectual do trabalho artístico, a autoria da obra passou a ser uma questão relevante, levando o artista a adquirir notoriedade no contexto social, assumindo um papel de destaque na produção do objeto artístico, em detrimento de um

trabalho de cunho mais coletivo como era realizado na Idade Média. O resultado desse processo foi não apenas o rompimento com o tradicional universo artesanal da arte, mas também a modificação das relações de produção do objeto artístico, que resultou na distinção entre os artistas e os antigos artesãos. Esse foi, portanto, o primeiro passo no sentido da substituição do processo de fabricação artesanal, característico do período medieval, pelo modo de produção capitalista, com suas relações de trabalho cindidas, desiguais e hierárquicas. No modo de produção tradicional, os artesãos, reunidos em corporações, gozavam de uma grande liberdade de criação no ato de construção do objeto arquitetônico que, em geral, ia sendo definido de acordo com os seus modos de fazer. A partir da instauração do projeto, a construção passa a se realizar visando ter a maior fidelidade possível com a idéia formal definida pelo arquiteto. Na medida em que se torna o mentor intelectual do projeto, o arquiteto conquista uma posição de comando e de superioridade no canteiro de obras.

Assumindo uma postura condizente com o movimento do esclarecimento, a arquitetura foi se tornando ainda mais fragmentada. Nos períodos posteriores ao Renascimento, a concepção arquitetônica tendeu a uma supervalorização dos aspectos estéticos da construção que passaram a ser estabelecidos de maneira desvinculada daquela organicidade proposta por Alberti. Numa espécie de retomada dos escritos de Vitruvius, os arquitetos elegeram a arquitetura clássica como modelo, passando a seguir suas regras, sobretudo do ponto de vista estilístico, rompendo com o equilíbrio que se estabelecia entre as vertentes da tríade – e que garantia o seu compromisso ético –, em favor da autonomização da *venustas*. A ruptura entre as instâncias da *utilitas* e da *venustas* já prenunciava a polêmica distinção que terá lugar no século XIX e que colocará a arquitetura e a engenharia – arte e técnica – em campos opostos. Se por um lado, a arquitetura passou a se desenvolver em total alheamento às necessidades concretas dos homens e da cidade, com o arquiteto assumindo a

posição de artista e voltando suas preocupações para o prazer estético, por outro lado, a engenharia, embasada na ciência, teve seu desenvolvimento mais vinculado aos aspectos técnicos e funcionais. Essa foi uma das conseqüências da quebra da “totalidade” arquitetônica, ou seja, o seu desmembramento em diversas especializações, que em fins do século XVIII, deu origem a disciplinas distintas, tais como o urbanismo, a engenharia, o paisagismo e a decoração.

Nesse contexto, o desenho que era tido como um instrumento indispensável de criação do objeto arquitetônico passou a ser utilizado apenas para produzir imagens, como uma simples técnica de apresentação da realidade, servindo à composição de catálogos de tipologias arquitetônicas que eram submetidos às escolha dos clientes (CHOAY, 1980, p.212) – o que levou artistas e cientistas do século XVIII a se desinteressarem da perspectiva (MENEZES, 1999, p.64). Novas investigações, empreendidas desde o século XVII, abriram, porém, possibilidades de modificação do desenho, no sentido da sua precisão. Já no fim do século XVIII, o desenvolvimento da Geometria Descritiva¹³, por Gaspar Monge, cujas bases foram os estudos geométricos de Girard Desargues¹⁴, trouxe grandes reflexos para a produção da arquitetura. O novo método de projeção, constituiu uma nova linguagem gráfica de representação do espaço, baseada na geometria e na matemática, que permitiu uma maior precisão no desenho, como instrumento de projeto, tendo sido incorporada como disciplina de estudo dos novos arquitetos e engenheiros da École Polytechnique, de Paris, e acarretado

¹³ Visando obter uma correspondência mais fiel entre a figura a se projetar e a sua projeção, o *Método Mongeano de Projeção* estabeleceu um novo plano de projeção que seria perpendicular ao primeiro plano, possibilitando que a figura tivesse suas projeções ortogonais perfeitamente definidas sobre esses planos. Assim, era possível criar, num plano, a imagem da figura no espaço e simultaneamente reconstruir exatamente a figura a partir da imagem plana, tornando possível interpretar e interferir nos objetos e no espaço tridimensional, a partir das projeções sobre planos. (MENEZES, 1999, p. 67-71).

¹⁴ Em 1636, os estudos de Desargues, que pretendiam buscar uma ordem geométrica pura, desvinculada de implicações teológicas, avançaram no sentido de desenvolver um método perspectivo que não contava com a existência de um observador, cujo olho se localizava no centro da construção geométrica – tal como se constituía a perspectiva da época. Seu método estabelecia “um observador abstrato, cuja posição no espaço pode ser genericamente considerada no infinito”. A partir desses pressupostos, Desargues estabeleceu um novo método gráfico através do qual era possível projetar triângulos que estão em perspectiva, em três dimensões, num simples plano, através do princípio de rotação ou de rebatimento. (MENEZES, 1999, p. 64-65).

inovações também no campo do ensino da arquitetura. Introduzindo uma forte racionalização na arquitetura, “o desenho fez um progresso no sentido da precisão ao respeitar uma escala, o que facilitou a reprodução” (FERRO, 1982, p.62). Estavam lançados assim, os elementos necessários para o nascimento do desenho técnico industrial. Como analisou Sérgio Ferro,

Monge e os seus seguidores (...) preparam os esquemas de representação convenientes e oportunos para o modo de produção que atinge o poder total. A partir da projeção ortogonal, da imóvel disposição dos diedros, da infinita distância do observador e da homologia, conseguem ocultar a sua arbitrariedade. Mas tais esquemas servem perfeitamente ao comando e controle do capitalismo industrial. Favorecem a mensuração, a ordem, a estereotipia e a verificação, na sua inclinação por uma linguagem depurada (FERRO, 1982, p.61).

Sendo bastante coerente com a mentalidade analítica introduzida pelo esclarecimento, o nascimento do desenho técnico rompeu com o antigo universo onde o desenho retratava as “formas do ser acabado” e instaurou uma postura *cirúrgica* em relação aos objetos, a partir da qual se recorria aos cortes, rebatimentos, níveis, eixos, vistas e seções para estabelecer uma descrição detalhada da anatomia dos edifícios. Graças ao “esquadrinhamento” do objeto arquitetônico e que permitia uma correspondência traço a traço entre o desenho e o real, reduziu-se ao mínimo a possibilidade de erros e de quaisquer diferenças entre as definições do projeto e a sua execução. Transmitindo uma informação precisa e unívoca, cuja compreensão se restringe aos poucos conhecedores dos seus códigos lingüísticos, o desenho técnico industrial não somente eliminou os últimos resquícios de imprevisibilidade que continha a arquitetura – convertendo-se, desse modo, em *desenho para a produção* –, mas também introduziu novas fraturas nas suas relações de produção, em virtude da sua simbolização sustentar uma base hierárquica, mantida a custo da exclusão de alguns (FERRO, 1982, p.61-67).

A partir da Revolução Industrial, quando “se torna urgente definir as parcelas da produção, com maior rigor” (FERRO, 1982, p.63), o desenho passa a favorecer o capital, organizando a produção e sistematizando as suas operações. As novas relações de produção, viabilizadas em grande medida pela instauração do desenho técnico, estabeleceram o

projetista, agora sim, como o detentor do controle completo da produção. O seu desenho, assemelhando-se a uma ordem de serviço, passou a determinar todas as etapas da produção arquitetônica que, assim como os processos industriais, passa a obedecer à divisão sistemática do trabalho.

Foi nesse contexto que ocorreu a ruptura definitiva com o modo de produção característico das corporações de ofício, que vinham resistindo ao seu desaparecimento até o século XIX. Passando a se constituir através operações sequenciais e padronizadas, a arquitetura, realizada nos moldes industriais, promoveu a separação definitiva entre os construtores e o objeto construído, tornando o trabalho alienado e convertendo a obra arquitetônica em mero produto. Na concepção de Gropius, não teria sido a máquina, mas “o efeito atomizador da divisão do trabalho que destruiu a inteireza da sociedade pré-industrial” (GROPIUS, 1988, p.129). Sendo assim, ele avaliou as conseqüências que tais mudanças trouxeram para a vida do artesão, destituído do seu lugar no novo sistema de produção industrial. Segundo ele, “o processo de trabalho escapou-lhe à mão (...) o indivíduo, a natureza plena, privado da parte criativa do seu labor, atrofiou-se em uma natureza parcial, incompleta” (GROPIUS, 1988, p.34).

Com o avanço da industrialização e com a introdução de novos materiais – ferro aço, vidro, concreto – de maneira categórica, no ramo da construção, o desenho tornou-se ainda mais elementar, pois possibilitou que *partes* da construção fossem desenvolvidas em fábricas, com precisão científica. Com isso, a técnica da *montagem*, característica fundamental dos produtos industriais, passou a fazer parte também do processo de produção da arquitetura.

O resultado desse processo foi que o projeto técnico passou a ser empregado, a partir de então, como a forma oficial de concepção da arquitetura, tendo sido a sua utilização expandida para todos os tipos de construções, visto que, embora o *projeto* tenha sido introduzido na produção arquitetônica, desde o Renascimento, ele ficou restrito a grandes

construções, permanecendo as edificações de uso comum, sendo resultado de “iniciativas individuais”, guiadas “por saberes compartilhados”, até o século XIX (KAPP, 2005).

2.2 – Processo de estandardização

A grande indústria deve se ocupar da construção e estabelecer em série os elementos da casa. É preciso criar o estado de espírito da série. O estado de espírito de construir casas em série. O estado de espírito de residir em casas em série. O estado de espírito de conceber casas em série.

Por uma arquitetura
Le Corbusier

O século XIX pode ser apontado como sendo o momento em que a postura ativista do homem diante do mundo se concretizou numa série de realizações construtivas em função do seu grande poder de produção. As inovações técnicas sem precedentes, as novas demandas solicitadas pelo crescimento populacional, que resultaram no aumento vertiginoso da produção, contribuíram para modificar totalmente a estrutura da sociedade, inclusive o seu espaço construído, principalmente quando os novos rumos da economia passaram a indicar que a produção da arquitetura, numa escala societária, poderia ser um empreendimento bastante lucrativo.

A realidade das cidades surgidas em meio à industrialização era bastante caótica, resultado de um crescimento desordenado, deficitário e por vezes voltado aos interesses burgueses. Fruto da especulação imobiliária, as moradias construídas para abrigar a nova massa de operários, reunida em função das indústrias, formavam verdadeiros cortiços, que eram alugados a elevados custos e onde se amontoavam inúmeras pessoas, no menor espaço possível, sem quaisquer condições de higiene – as vilas de operários contavam com latrinas coletivas nos pátios e com a mistura de pessoas, animais, lixo e esgoto. Somavam-se a isso, as péssimas condições de trabalho, conseqüência da exploração dos operários nas fábricas, cujas jornadas de trabalho eram de doze horas e que contavam com a mão-de-obra infantil e

feminina, sem nenhum tipo de assistência trabalhista. Graças a esse quadro, inúmeros movimentos operários começaram a surgir, reivindicando melhores condições de vida. É nesse contexto que as idéias da *Arquitetura Moderna* irão germinar.

Na concepção de Walter Gropius, “querer construir na era da industrialização com os recursos de um período artesanal é considerado, cada vez mais, como algo sem futuro” (GROPIUS, 1988, p.115). Em virtude disso, o arquiteto defendia a adequação da arquitetura aos novos métodos de produção, visando uma reconciliação entre arte e técnica, bem como a reabilitação do arquiteto no que diz respeito ao processo produtivo da arquitetura, ou seja, fazendo-o assumir o comando na criação de uma “Nova Arquitetura” condizente com o novo contexto – que em geral havia ficado a cargo de engenheiros e cientistas.

Graças à intensa expansão industrial, ocorrida na Alemanha no último quarto do século XIX (FRAMPTON, 2003, p.130), o movimento *Deutscher Werkbund*, surgido em 1907 e no qual Walter Gropius teve participação, já havia dado os primeiros passos nessa direção. Formado por um grupo de artistas, artesãos e industriais, o movimento que, segundo Benevolo, teria sido a mais importante manifestação cultural alemã de antes da Guerra (BENEVOLO, 2001, p.374), teve atuações tanto na arte quanto na arquitetura. Apesar de ter sido influenciado pelas associações inglesas ligadas a William Morris, apresentava como distinção fundamental daqueles movimentos, a ausência de oposição ao processo de produção industrial. Visando melhorar as formas dos objetos utilitários e alcançar novos desenvolvimentos artísticos, a partir dos meios industriais, o Werkbund defendia a possibilidade de junção entre arte, indústria e artesanato. Devido às várias exposições realizadas pelo Werkbund, seus objetos tornaram-se conhecidos no exterior, além do que, o seu vínculo com a produção industrial trouxe grande influência para a arquitetura moderna (KOPP, 1990, p.37).

Distintamente de uma concepção de arquitetura voltada para realizações individuais e preocupações exclusivas com problemas artísticos, a arquitetura moderna, cuja fase mais promissora se concentrou nos anos de 1920-1930, surgiu com um ímpeto de grandes mudanças sociais e visando atingir o maior número de pessoas, fato que se comprova pela sua preocupação com aspectos políticos e econômicos e também pela importância que atribuiu aos objetos de uso e à questão habitacional. Como parte dos seus objetivos, estava o estabelecimento de um novo tipo de arquitetura que pudesse contribuir para instaurar melhores condições de vida, sobretudo para a nova massa populacional, até então desassistida, e na eminência de promover “revoluções”.

As iniciativas dos arquitetos modernos, cujos maiores representantes se encontravam na Alemanha, voltaram-se para o estabelecimento um novo modo de vida que pudesse romper com antigos hábitos e tradições e que se vinculasse ao conceito de “Nova Objetividade”¹⁵ [*Neue Sachlichkeit*], de modo que se instaurasse uma espécie de racionalização no cotidiano dos indivíduos, no seu padrão de gosto, nos seus comportamentos e nas suas necessidades. Nesse contexto, não apenas a arquitetura, mas todos os móveis e utensílios de uma casa passaram a ser estudados por arquitetos com o objetivo de reduzir seu número e padronizar seus modelos, de modo a serem produzidos industrialmente, proporcionando baixo custo, um padrão conforto, tido como suficiente, e facilidade de manutenção. Defendendo a necessária fusão entre arte, técnica e negócio (GROPIUS, 1988, p.121), as experimentações realizadas pela Bauhaus sempre estiveram vinculadas às questões econômicas, de modo que a instituição incentivava “o processo criativo na invenção de modelos, levando em conta os processos técnicos de sua produção em massa” (GROPIUS, 1988, p.42). Como observou Anatole Kopp,

¹⁵ O conceito de “Nova Objetividade” [*Neue Sachlichkeit*] foi criado pelo crítico de arte G. F. Hartlaub, em 1924, vinculado especificamente à arte, mas sendo posteriormente incorporado ao universo arquitetônico. Dizia respeito a uma visão *objetiva*, ou seja, a “uma abordagem não-sentimental da natureza da sociedade”. O próprio termo “objetividade” [*sachlichkeit*] se referia a um conceito bastante amplo que consistia numa nova maneira de se relacionar com as coisas, ou ainda, numa “revolução na atitude mental geral dos tempos, uma nova e geral *sachlichkeit* de pensamento e sentimento.” (FRAMPTON, 2003, p.157-158).

móveis, utensílios, luminárias, formas novas de expressão gráfica e tipográfica, uma nova abordagem da fotografia nascem sob a forma de protótipos nos ateliês da Bauhaus e são frequentemente utilizados pela indústria, que às vezes faz encomendas e subvenciona assim as pesquisas nos ateliês (KOPP, 1990, p.64).

A temática da habitação contou com um grande empenho dos arquitetos modernos, sobretudo após o fim da Primeira Guerra Mundial, cujas conseqüências destrutivas que arruinaram a Europa Ocidental agravaram ainda mais o problema da moradia. De maneira ainda mais emergente, foi defendida a instauração de padrões científicos nos procedimentos arquitetônicos, como medida para reduzir custos e prazos de execução.

Para que essas metas pudessem ser concretizadas foi necessário, porém, que profundas modificações ocorressem nas técnicas de construção, abrangendo desde a atuação da mão-de-obra até os materiais utilizados. Comparando os custos de alguns bens industrializados com as moradias, os arquitetos apontavam que o uso de procedimentos mecânicos na fabricação de produtos, tais como o automóvel, possibilitava o seu barateamento, o que tornava evidente a necessária inclusão desses meios na produção arquitetônica. Segundo Gropius, no que diz respeito à habitação, a indústria deveria fornecer componentes padronizados, fabricados em série, de modo, que permitissem “montar diferentes tipos de casas”, assim como já ocorria na construção das máquinas, onde “certas partes normalizadas encontravam aplicação internacional em diferentes máquinas” (GROPIUS, 1988, p.193).

A substituição de materiais tradicionais – pedra de cantaria, tijolos e madeira – por materiais produzidos artificialmente foi outra condição necessária para o desenvolvimento do novo padrão construtivo. As palavras de Le Corbusier ilustram bem a posição dos arquitetos a respeito dos novos materiais:

Os primeiros efeitos da evolução industrial na “construção” manifesta-se através dessa etapa primordial: a substituição dos materiais naturais pelos materiais artificiais, dos materiais heterogêneos e duvidosos pelos materiais artificiais, homogêneos e provados por ensaios de laboratórios e produzidos com elementos fixos. (...) A lei da economia reclama seus direitos: os ferros perfilados e, mais recentemente,

o cimento armado são puras manifestações de cálculo, empregando a matéria de maneira total e exata; enquanto que a antiga viga de madeira encerra talvez algum nó traíçoeiro e sua preparação conduz a uma considerável perda de matéria (CORBUSIER, 1977, p.165).

Além disso, compondo o quadro das modificações, também as estruturas das construções passaram por uma revolução, ou melhor dizendo, por uma decomposição que consistiu, na verdade, na extinção das pesadas paredes maciças, que foram substituídas por uma espécie de *ossatura estrutural* feita de concreto armado, permitindo uma maior liberdade na solução das plantas, possibilitando o desenvolvimento de espaços livres e flexíveis, uma vez que as paredes internas não mais possuíam função de suporte, mas apenas de preenchimento e vedação.

Um exemplo desse novo método pode ser encontrado no chamado esquema “Dom-Ino” desenvolvido por Le Corbusier e utilizado no seu conjunto de casas-protótipo, batizadas com o mesmo nome e apresentadas em 1915. Composto por uma série de casas estandardizadas, onde a solução em planta lembrava um jogo de dominó (FRAMPTON, 2003, p.183), o empreendimento apresentava uma composição de vigas, pilares e lajes, numa resolução estrutural semelhante às estruturas de madeira, mas concebidas e produzidas dentro dos padrões industriais. Embora os estudos e a utilização do concreto armado já estivessem ocorrendo desde a segunda metade do século XIX, a *Maison Dom-Ino* inaugurou a apropriação da estrutura de concreto armado como “elemento expressivo primordial de uma linguagem arquitetônica” (FRAMPTON, 2003, p.36).

Constituindo um marco da arquitetura moderna, inclusive em termos estéticos, esse método passou rapidamente a ser adotado como o mais eficiente para a construção de moradias, tornando-se, posteriormente, o método oficial de construção de qualquer tipo de edifício. Embora a *ossatura estrutural* tenha inaugurado novas possibilidades construtivas, propiciando grande liberdade em termos de planejamento espacial e permitindo formulações bastante diferenciadas, como veremos no próximo capítulo, essa potencialidade não foi muito

bem explorada, sobretudo no que diz respeito à produção de moradias, tendo sido gerados, comumente, espaços estandardizados. Além disso, esse método construtivo será também um importante dispositivo na atuação do mercado imobiliário que costuma realizar, sobre os edifícios neutros, concebidos como galpões, a aplicação de símbolos, de maneira independente em relação à própria concepção do edifício e de modo conveniente à estratégia publicitária e à incitação do desejo no público consumidor (VENTURI, 2000).

A habitação foi o tema de discussão do segundo Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em Frankfurt, em 1929, quando arquitetos de vários países empreenderam discussões que giraram em torno da proposta de racionalização da habitação, na tentativa de estabelecer o que seria necessário para instaurar uma “habitação para o mínimo de existência” [*die Wohnung für das Existensminimum*]. Com o argumento de que “uma pequena habitação moderna, bem estruturada” poderia ser bem melhor para se viver – inclusive moralmente – do que “uma casa velha superada” (GROPIUS, 1988, p.151), os arquitetos defendiam a idéia de que um novo tipo de habitação implicava também em outro modo de vida. Isso, por sua vez, significou uma grande “racionalização do comportamento dos habitantes dentro das residências”, que passaram a ser concebidas através de um criterioso planejamento, possibilitando a instauração de novos hábitos e desenvolvendo “uma nova cultura da habitação” (KOPP, 1990, p.53).

Segundo Frampton, a proposta de uma “Nova Objetividade” na Alemanha esteve estreitamente relacionada ao seu programa habitacional iniciado após a guerra (FRAMPTON, 2003, p.162), sendo que um dos seus empreendimentos mais significativos teria sido a construção de 15 mil unidades habitacionais realizadas pelo arquiteto Ernst May, em Frankfurt, em 1925, e que contou com o critério da “eficiência e economia tanto do projeto quanto da construção” (FRAMPTON, 2003, p.166). Visando realizar o maior número de habitações, com custo reduzido, a proposta contou com a utilização das novas técnicas

industriais, bem como com o estabelecimento de padrões mínimos para se viver, que incluíam camas dobráveis e cozinhas ultra-funcionais.¹⁶

Uma das acusações feitas por Adorno à racionalização característica da consciência moderna diz respeito ao “adestramento do corpo” que foi imposto aos indivíduos, fazendo com que instintos e sentimentos fossem obrigatoriamente reprimidos. Embora o melhor exemplo disso possa ser encontrado na automatização do trabalho, esse tipo de dominação não ficou aí restrita. Nesse contexto, Adorno dirigiu várias críticas aos próprios resultados espaciais da pesquisa arquitetônica moderna, tanto no que diz respeito à falta de autonomia dos gestos quanto à relação demasiado objetiva entre as pessoas e as coisas, instaurada pela funcionalidade excessiva. Segundo ele,

a tecnificação torna, entretanto, preciso e rudes os gestos, e com isso os homens. Ela expulsa das maneiras toda hesitação, toda ponderação, toda civilidade, subordinando-as às exigências intransigentes e como que a-históricas das coisas. Desse modo, desaprende-se a fechar uma porta de maneira silenciosa, cuidadosa e, no entanto firme. As portas dos carros e das geladeiras são feitas para serem batidas, outras têm a tendência a fechar-se por si mesmas, incentivando naqueles que entram o mau costume de não olhar para trás, de ignorar o interior da casa que os acolhe. Não se faz justiça ao novo tipo de homem, se não se tem consciência daquilo a que está incessantemente exposto pelas coisas do mundo a seu redor, até em suas mais secretas inervações. (...) Nos movimentos que as máquinas exigem daqueles que delas se servem localizam-se já a violência, os espancamentos, a incessante progressão aos solavancos das brutalidades fascistas. No deprecimento da experiência, um fato possui considerável responsabilidade: que as coisas, sob a lei da pura funcionalidade, adquirem uma forma que restringe o trato delas a um mero manejo, sem tolerar um só excedente – seja em termos de liberdade de comportamento, seja de independência da coisa – que subsista como núcleo da experiência porque não é consumido pelo instante da ação (ADORNO, 1992, p.33).

A domesticação do corpo foi, sem dúvida, uma das conseqüências das propostas da arquitetura moderna. Desconsiderando-se as necessidades individuais e estabelecendo um padrão de conforto mínimo que seria necessário para os indivíduos viverem – que incluíam quartos individuais, boa iluminação, ventilação e contato com vegetação –, o planejamento dos novos espaços passou a seguir o parâmetro da máxima funcionalidade, constituída através

¹⁶ A “Cozinha de Frankfurt” – *Frankfurter Küche* – ilustra bem as experiências de racionalização do espaço empreendidas pelos arquitetos modernos. Conduzida pela arquiteta alemã Grete Schütte-Lihotzky, da equipe de Ernst May, essa experiência consistiu numa série de pesquisas feitas com mulheres, visando conhecer seu comportamento, seus gestos e até mesmo os passos que davam dentro da cozinha. O objetivo era realizar a “simplificação das tarefas domésticas” através da utilização de equipamentos produzidos industrialmente e localizados de maneira estratégica (KOPP, 1990, p.56).

de uma extrema racionalização não apenas desses espaços, mas também dos movimentos dos usuários nesses espaços. Desse modo, foi possível atender às necessidades padronizadas com moradias também padronizadas, sendo elas as “moradias-ração” de Walter Gropius (GROPIUS, 1988, p.155) ou as “máquinas de morar” de Le Corbusier (CORBUSIER, 1977, p.65).

O critério da racionalização e da máxima funcionalidade para o planejamento dos espaços foi amplamente adotado a partir do movimento moderno, não tendo se restringido apenas à habitação, mas se expandido a vários outros espaços das cidades, sejam eles públicos ou privados. O resultado disso, como será visto no capítulo seguinte, foi um grande cerceamento da liberdade e da espontaneidade dos usuários, no que diz respeito à apropriação dos espaços, que passam a ter que adequar os próprios gestos e os movimentos ao planejamento previamente estipulado.

2.3 – Cidade planejada

O acaso cederá diante da previsão, o programa sucederá a improvisação (...) Regras invioláveis assegurarão aos habitantes o bem-estar da moradia, a facilidade do trabalho, o feliz emprego das horas livres. A alma das cidades será animada pela clareza do planejamento.

Carta de Atenas
CIAM

A racionalização pela qual passou a arquitetura também englobou a constituição das cidades, que progressivamente foram sendo tratadas de modo mais objetivo. Esse processo foi

consequência tanto do raciocínio característico da consciência moderna quanto das evoluções no campo da ciência e da técnica, inclusive na técnica de representação, que desde o Renascimento já possibilitava a instauração de uma organização racional no espaço construído, graças a uma certa abstração da realidade promovida pela distinção estabelecida entre *realidade* e *representação* – o que de certo modo já prenunciava o subjetivismo moderno, a ruptura do indivíduo com a natureza, bem como a planificação urbana moderna. Na concepção de Adorno e Horkheimer, a representação seria um instrumento, através do qual “os homens distanciam-se da natureza a fim de torná-la presente de modo a ser dominada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.49). De fato, numa espécie de técnica de dominação da natureza, o desenho perspectívico permitia “enquadrar” a realidade, “inserindo o mundo dentro de um único plano e organizando-o” (ARANTES, 2002, p.22), ou seja, criando uma realidade ficcional, construída artificialmente, segundo os parâmetros do projetista. O reflexo dessa modificação no ambiente construído foi o surgimento de uma concepção espacial menos espiritualizada e mais intelectualizada (BRANDÃO, 2001, p.67), concebida através da utilização de uma racionalidade matemática e responsável por sistematizar o espaço, tornando-o racional, geométrico, homogêneo e visualmente concebido segundo a clareza perspectívica. Nos séculos posteriores, principalmente a partir do século XVII, os avanços científicos e técnicos ampliaram consideravelmente o poder de controle do homem sobre a natureza. No campo do desenho, passou a ser possível representar a cidade de maneira mais precisa, ou seja, apoiada em curvas de nível, permitindo que as intervenções fossem realizadas em grandes extensões territoriais.

Um ponto importante a ser ressaltado aqui é o processo de cisão entre a arquitetura e o desenvolvimento urbano que ocorreu em função da própria fragmentação da arquitetura em diversas especializações, tais como o urbanismo, que contou com o desinteresse dos arquitetos pelos problemas da cidade e com a apropriação das questões referentes ao espaço

urbano por engenheiros e cientistas, cujo raciocínio seguiu os parâmetros de uma racionalidade científica – reducionista e quantificadora –, voltada apenas para questões técnicas e funcionais. A cidade deixou, assim, de ser concebida dentro daquela perspectiva equilibrada, proposta por Alberti, que levava em conta não só a própria arquitetura, mas também a realidade local, a demanda dos usuários e a sensibilidade estética, passando então a se restringir a um mero “suporte de circulação das pessoas, dos veículos e das águas – por meio de ruas, pontes, aquedutos, esgotos” (CHOAY, 1980, p.211), perdendo-se por trás das próprias edificações.

No texto “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, Horkheimer analisou o pensamento científico positivista, bem como o seu papel ideológico no capitalismo tardio. Segundo ele, as práticas realizadas, em nome de uma suposta objetividade científica tenderam a mascarar a verdadeira intenção: a dominação dos homens e da natureza (HORKHEIMER, 1982, p.119). Sem dúvida, isso pode ser comprovado nas operações concernentes ao planejamento urbano que, ao longo do século XIX, buscou na racionalidade científica, os parâmetros para a sua atuação, procedimento que atingiu o seu ápice na própria concepção urbanística desenvolvida pela arquitetura moderna e que foi responsável por gerar espaços bastante opressores.

As intervenções mais expressivas no espaço urbano surgiram como resposta ao caos instaurado pelo grande aumento populacional, ocorrido em função da própria concentração urbana, trazida pelo desenvolvimento tecnológico e pelas inovações no campo produtivo. Visando resolver problemas como tráfego, saneamento e habitação, surgiram inúmeras medidas, legislações e propostas urbanísticas com o objetivo de regulamentar o espaço da cidade e resolver questões emergentes, que comprometiam o próprio desenvolvimento do setor produtivo. Essas medidas, que num primeiro momento foram apenas ações pontuais, passaram a se constituir, devido à ineficácias das ações e ao agravamento do quadro, como métodos de intervenção que englobaram o espaço urbano como um todo.

Nessa perspectiva, o desenvolvimento das ciências médicas, a partir do século XVIII, influenciou diretamente as propostas de intervenções no espaço urbano, que passou a ser considerado um espaço doente, necessitado de cura e demandando, portanto, a utilização de especialistas, tais como médicos, engenheiros e cientistas, na solução dos seus problemas. O próprio termo “urbanização”, cunhado pelo engenheiro espanhol Ildefonso Cerdá, em 1867, na *Teoria General de la Urbanización*¹⁷, relacionava-se à racionalização da organização do espaço construído, através da aplicação de procedimentos da ciência. Utilizando um discurso com pretensões científicas – que incluíam terminologias médicas, além de análises dos dados urbanos, sob a forma de estatística –, Cerdá definiu as leis da urbanização como sendo um “conjunto de conhecimentos e de princípios imutáveis e regras fixas que permitiam organizar cientificamente as construções dos homens” (CHOAY, 1980, p.267).

Estabelecendo o *repouso* e o *movimento* como parâmetros básicos para o seu conceito de urbanização, Cerda reduziu, em boa medida, o processo de organização do espaço urbano a um sistema formado por habitações ligadas por vias de circulação (CHOAY, 1980, p.270). Além disso, embora por um lado ele considerasse a cidade “em movimento”, tal como um ser vivo, por outro lado ele se referia ao fenômeno urbano como um objeto inanimado que, assim como outros fenômenos do mundo, poderia ser acessado pelo conhecimento e também ser submetido a leis. Ao conceber a cidade como um *dado*, ou seja, como um objeto de conhecimento científico que, estando doente, deveria ser dissecada para se descobrir a doença e então medicá-la, a Teoria do Urbanismo transpôs a abordagem científicista do mundo para o espaço urbano, instaurando um discurso normativo, genérico, que excluía o acaso nas formações urbanas, que não contemplava a complexidade dos fenômenos da cultura e negligenciava a sua influência direta nessas formações (CHOAY, 1980, p.267-268).

¹⁷ Em 1859, Cerdá havia projetado o plano de expansão de Barcelona que se apoiou num traçado geométrico rígido, baseado na forma quadriculada e regular. A *Teoria General de la Urbanización* teria, assim, visado fundamentar as decisões adotadas nesse planejamento (CHOAY, 1980, p.267).

Um exemplo significativo de como o critério da máxima racionalidade se transferiu para as concepções urbanas, tendendo a beneficiar o próprio capital industrial – tema que será melhor analisado no capítulo seguinte –, foi dado pelo audacioso plano de regularização do espaço urbano de Paris, realizado pelo Barão Haussman. Sob a tutela de Napoleão III e orientado por economistas e tecnocratas, formados na École Polytechnique, Haussmann empreendeu a chamada *Tabula Rasa*, ou seja, a destruição de parte da cidade antiga e a sua reconstrução de modo mais satisfatório e adequado ao “centro administrativo de uma economia capitalista em expansão” (FRAMPTON, 2003, p.17). Isso significou a substituição da antiga estrutura, por um traçado novo, composto por grandes vias retilíneas, largas, arborizadas e iluminadas – mais propícias ao acesso das tropas, caso fosse necessário conter alguma revolta popular –, além da instauração de construções rigidamente disciplinadas, com plantas residenciais padronizadas, com fachadas regularizadas, cujo critério se estendeu ainda aos mobiliários urbanos, também padronizados. Esse modelo passou a ser utilizado na organização das cidades européias existentes e também nas novas cidades originadas.

Na concepção de Lefebvre, Haussman teria talhado Paris, de maneira implacável. Em detrimento de uma concepção urbana orgânica, ele instaurou “a ordem da régua, do alinhamento, da perspectiva geométrica”, determinando “a lógica, a estratégia, a racionalidade” (LEFEBVRE, 1999, p.104). A própria idéia da *tabula rasa* constituía uma forma de intervenção bastante condizente com a mentalidade da ciência moderna. Na medida em que simplesmente se eliminava o antigo espaço construído, juntamente com todos os seus elementos antropológicos – a multiplicidade de significações próprias de uma dimensão simbólica, contida nas antigas estruturas espaciais –, tornava-se possível utilizar os elementos físicos da cidade, como matéria-prima desqualificada, que deveria compor a nova organização espacial.

Além disso, compondo o quadro de opressão, característico da mentalidade científicista, e já renunciando um tipo de vínculo que se estabelecerá entre a arquitetura e os interesses capitalistas, o plano de Haussman também se baseou em um tipo de acordo, firmado entre a propriedade privada e a burocracia pública, resultando em favorecimento desses dois setores, em detrimento do próprio proletariado urbano (BENEVOLO, 1984, p.35-36). Nessa perspectiva, Olgária Matos comenta:

O poder do capital determina a urbanização haussmaniana de Paris, que lança mão de uma estratégia de ordem e medida a fim de controlar o espaço social e garantir a circulação impune da mercadoria. A linha reta tem, segundo Benjamin, este sentido: criar um espaço uniforme, homogêneo, controlável, para prevenir os movimentos sociais, o levantamento de barricadas que já haviam ameaçado o poder do capital nas revoluções operárias de 1830/48. (MATOS, 1995, p.75).

Não menos vinculados com a extrema racionalização, surgiram também os modelos utópicos de sociedades e de cidades. Fruto da idealização de alguns teóricos com idéias socialistas, essas propostas, embora assumissem uma forma abstrata e bastante desvinculada da “realidade”, previam a passagem da linguagem literária à prática concreta. Herdeiras da criação literária de Tomás Morus, no Renascimento (Cf. CHOAY, 1980, p.151) e consistindo numa espécie de contraposição da cidade real a uma cidade ideal, essas concepções comumente se orientaram no sentido de criticar o modelo industrial estabelecido e a organização social a ele vinculada. Visando delinear os princípios de uma sociedade futura ideal que fosse distinta da sociedade histórica concreta – tida como irracional e caótica –, algumas dessas propostas – sobretudo as que se inserem na chamada corrente progressista –, constituíam modelos sociais baseados numa ordenação totalmente racionalizada, funcionalizada, auto-suficiente e com vistas a alcançar uma coletividade harmônica e cooperativista, como foi o caso do modelo idealizado por Charles Fourier¹⁸.

¹⁸ A proposta de Charles Fourier, publicada no ensaio “Novo Mundo Industrial” [*Le Nouveau Monde Industriel*], em 1829, previa a instauração de uma cidade ideal, denominada “falange”, composta por 1620 habitantes, alojados em grandes edifícios coletivos – falanstérios – e vivendo comunitariamente, segundo “o princípio fisiológico foureriano da atração passional”, onde estaria eliminado tudo aquilo que restringisse a satisfação das paixões, compreendidas por ele como estando relacionadas ao amor, à comida, ao dinheiro, etc. Fourier

O procedimento autoritário das propostas utópicas foi enfatizado por Françoise Choay que observou, na tentativa desses modelos em estabelecer um ideal coletivo e universalmente compartilhado, a tendência de serem abolidas as manifestações das diferenças individuais. Baseados na soberania da razão, no ordenamento, na setorização rígida e no controle das atividades humanas, os modelos utópicos prescreviam o condicionamento dos indivíduos, que deviam ocupar cada qual o lugar que lhe fosse destinado dentro da sociedade (CHOAY, 1980, p.310).

Concebendo o caos urbano com sendo resultado direto das contradições da própria sociedade capitalista, Marx criticou os modelos utópicos tanto em relação à despolitização das classes proletárias, que eles instituíam, quanto a sua pré-determinação, que estipulava qual deveria ser a forma assumida pela sociedade futura (MARX, 1997, p.60-61). Segundo o filósofo apenas com a eliminação das explorações inerentes ao modo de produção capitalista, seria possível a reordenação espacial da sociedade (CHOAY, 1980, p.70). Nesse mesmo viés, Martin Jay observa que o pensamento utópico sempre foi defendido por Adorno, por sua importância como negação do *status quo*, embora o autor também tenha advertido quanto à impossibilidade de delinear os seus contornos (JAY, 1988, p.60), tendo feito as seguintes observações em relação à utopia:

Uma ordem social utópica, até o ponto em que nos atrevamos a imaginá-la a partir do atual reino da necessidade, não seria constituída sobre o mito da razão absoluta (...) Na verdade, uma ordem social utópica incorporaria aquele fluido e delicado equilíbrio entre a racionalidade substantiva e as necessidades materiais do indivíduo concreto – equilíbrio que permitiria o florescimento de um pluralismo não antagônico e não hierárquico (ADORNO apud JAY, 1988, p.91).

Constituídos de maneira totalmente distinta da concepção adorniana de utopia, isto é, visando concretizar uma coletividade coerente e utilizando para isso uma completa

descreveu minuciosamente todos os elementos da sua proposta, desde as estruturas arquitetônicas até o funcionamento das relações sociais e estabeleceu um modelo que pudesse ser implantado em qualquer lugar, independentemente das especificidades locais e sociais. O planejamento rigoroso previa ainda um rígido controle sobre o cotidiano das pessoas, tanto do clima – alterado artificialmente nas ruas cobertas e transformadas em galerias – quanto das situações. Desse modo, tudo passava pela programação racional (FRAMPTON, 2003, p.15)

programação racional tanto do espaço construído quanto das situações, esses modelos utópicos tendiam a impor “arbitrariamente uma construção teórica a uma realidade que, em qualquer nível, aparente ou essencial, é heterogênea” (ADORNO apud JAY, 1988, p.90). Nessa perspectiva, esses modelos, idealizados como “instrumentos destinados a solucionar as contradições sociais através do simples jogo do espaço”, instauravam não apenas a reprodução das práticas sociais, mas também, a própria “dissolução do político” (CHOAY, 1980, p.310). Esse tema será ainda mais agravado, com a concretização das cidades modernas, tendo em vista as influências que as propostas utópicas exerceram em seus projetos urbanísticos e, sobretudo, nos de Le Corbusier, cuja “unidade de habitação” [*Unité d’habitation*], construída em Marselha, em 1952, por exemplo, apresentava várias semelhanças com os chamados “falanstérios” de Fourier.

No contexto da Arquitetura Moderna, embora Le Corbusier tenha sido o primeiro dos arquitetos a formular desenhos de cidades, sendo o único naquela época a ter uma idéia clara da concepção de uma nova cidade moderna, em substituição total à antiga¹⁹, o passo definitivo para a formação da concepção urbanística moderna foi dado na ocasião do quarto CIAM, realizado em 1933. O resultado desse encontro foi a elaboração da chamada *Carta de Atenas*, que concentrava todos os parâmetros através dos quais deveriam se instaurar as novas organizações urbanas, concebidas dentro de um rígido planejamento racional e funcionalista. A proposta de instaurar uma prática social fundada no coletivo deveria ser concretizada numa cidade que funcionasse para todos e não apenas em função dos interesses privados, tal como

¹⁹ Tendo desenvolvido várias propostas urbanísticas, dentro das quais estava o modelo utópico da “Cidade Radiosa” [*la ville radieuse*], cuja adaptação a casos concretos resultou em projetos de cidades para a América, Europa e África – além de ter influenciado outras concepções de cidades, como Brasília –, o arquiteto tencionava reconstruir o ambiente humano de maneira que se adequasse à “civilização maquinista”. Suas propostas, comumente sustentadas sobre a idéia da tabula rasa, bem como na crença de que “uma cidade feita para a velocidade é uma cidade destinada ao sucesso”, previam a construção de auto-estradas, de unidades habitacionais que se justapunham, atingindo tamanhos variados e que contavam com serviços coletivos como apoio a essas unidades – semelhantemente aos edifícios comunais soviéticos –, além de locais de trabalhos separados, tais como as indústrias e a “cidade dos negócios”, composta por arranha-céus. Tudo isso imerso em grandes áreas verdes (FRAMPTON, 2003, p.186).

ocorria. Deveria se basear, assim, num planejamento que estabelecesse as condições materiais favoráveis ao desenvolvimento de um novo tipo de relacionamento entre os indivíduos.

A Carta de Atenas, documento incisivo e bastante dogmático, estabeleceu que as funções-chave do território urbano seriam quatro, a saber, *habitar, trabalhar, recrear e circular*, que deveriam, portanto, ser as premissas básicas do urbanismo moderno. A habitação era concebida como sendo a *célula essencial* do tecido urbano, a partir da qual todas as demais funções – trabalhar e recrear – deveriam ser definidas, assim como a rede circulatória – que deveria ser destinada aos veículos, distintamente das vias reservadas aos pedestres –, que teria a função de articular todos os setores, respeitando, porém, as prerrogativas de cada um.²⁰

A postura racionalista da arquitetura moderna, prescrita pela Carta de Atenas, foi também, sem dúvida, influenciada pela tradição científica, cujo procedimento orientado no sentido do detalhe para o geral, se concretizou na definição dos elementos mínimos necessários para cada função urbana e que podiam ser re-combinados e organizados de modo a gerar os resultados estimados. A partir da definição da habitação como sendo o elemento mínimo e com a previsão do agrupamento dessas moradias em unidades habitacionais, com seus respectivos serviços, tornava-se possível constituir os bairros que, combinados com os demais setores – destinados ao trabalho e ao lazer – e interligados pelas vias de circulação, comporiam a cidade funcional moderna (BENEVOLO, 1983, p.634).

²⁰ A nova tecnologia disponível, que possibilitava a reprodução em série da arquitetura, empregada como recurso de realização da nova estrutura urbana, permitia a construção de inúmeros edifícios coletivos de alturas bastante elevadas (unidades de habitação), que contariam com serviços tidos como essenciais – centros de abastecimento, creches, escolas, médicos, organizações intelectuais e esportivas – nas suas proximidades, como prolongamento das habitações. Concebendo o sol, o espaço, o ar puro e a vegetação como elementos primordiais do urbanismo, os arquitetos defenderam a elevação da altura dos edifícios, bem como o minucioso estudo das distâncias entre eles de maneira que todos os apartamentos pudessem receber insolação e ventilação adequadas e também para que se pudesse instaurar pátios internos e áreas verdes entre eles. Os quarteirões deveriam constituir-se com forma regular e as ruas internas a essas aglomerações não deveriam ser acessadas por veículos, mas apenas por pedestres, de modo que as calçadas poderiam ser excluídas. Além disso, os Centros de Negócios se localizariam nas regiões centrais – assim como boa parte das áreas de lazer, tais como os parques –, de modo que todas as vias de circulação de veículos pudessem neles confluir, facilitando e acelerando os deslocamentos. As vias de circulação deveriam seguir o traçado linear, de modo a facilitar o fluxo contínuo dos veículos, bem como das matérias-primas que abasteceriam as indústrias, transferidas para locais de passagem. (CIAM, 2004, p.36-58). Muitos desses preceitos porém, já constavam nas propostas urbanísticas de Le Corbusier.

A partir disso, a planificação urbana, anunciada e preparada desde o século XIX, passou a ser adotada em cidades de toda a parte. A isso corresponde dizer, como apontou Lefebvre, que o pensamento urbanístico passou a ser, basicamente, resultado de prescrições teóricas de diversos especialistas, tais como sociólogos, economistas e urbanistas (LEFEBVRE, 1999, p.167). Um dos grandes problemas que Lefebvre observa nesses planejamentos seria o distanciamento entre o espaço concreto, composto por “gestos e percursos, corpo e memória, símbolos e sentidos, contradições e conflitos, desejos e necessidades” (LEFEBVRE, 1999, p.167), e o espaço abstrato, que constituía o plano. Nas palavras do autor,

os que concebem e desenham movem-se no espaço do papel, de escrituras. Após essa redução quase total do cotidiano retornam à escala do “vivido”. Acreditam reencontrá-lo, embora executem seus planos e projetos numa abstração ao segundo grau. Eles passam do “vivido” ao abstrato para projetar essa abstração no nível do vivido. Dupla substituição, dupla negação que estabelece uma afirmação ilusória: o retorno à vida “real” (LEFEBVRE, 1999, p.166).

Embora haja também outras razões, tais como a imposição da racionalidade científica e o próprio favorecimento do capital industrial, o próprio descompasso entre a teoria e a prática, seria um dos motivos pelos quais as cidades se constituíram comumente como espaços opressores. Como esses planejamentos visaram uma organização global, eles negligenciaram as particularidades e acabaram gerando uma espécie de “totalidade artificial” que, todavia, não contempla as necessidades “reais” dos indivíduos.

2.4 – Estética funcionalista

A aspereza de nosso mundo real não é abrandada quando a enfeitamos, segundo a moda, com um new look, e tampouco tem sentido pretender humanizar a nossa civilização mecânica

pendurando enfeites sentimentais em nossas casas (...) Em nosso trabalho, há de se revelar, na arquitetura, a intensidade de sentimento de seus criadores, e isto na sua estrutura mesma e não no ornamento externo (...)

Bauhaus: nova arquitetura
Walter Gropius

Na concepção de Hilde Heynen, a modernidade se refere à nova condição de vida instaurada pelo processo sócio-econômico de modernização que foi imposta aos indivíduos, trazendo como conseqüências, não somente o rompimento com a tradição, mas sobretudo a modificação dos modos de vida e hábitos cotidianos (HEYNEN, 1999, p.26). Segundo ela,

as aceleradas mudanças nos valores tradicionais e nas condições de vida que são trazidas pela modernidade induzem indivíduos a experimentar uma cisão entre seu mundo interior e o procedimento padrão requisitado a eles pela sociedade. Modernos indivíduos experimentando a si mesmos como desenraizados, não estão em harmonia consigo mesmos e necessitam da construção clara de referências, de normas e formas como havia na sociedade onde prevalecia a tradição (HEYNEN, 1999, p.26, tradução nossa).

O reflexo dessas mudanças pode ser identificado nos movimentos artísticos e nas tendências culturais do início do século XX, cujos postulados eram condizentes com o processo de modernização, bem como com as experiências de modernidade. É nesse contexto que se insere o surgimento das vanguardas artísticas, empenhadas sobretudo na contenção das banalidades do *kitsch* industrial e elegendo-se a si mesmas como “o único modo de vida cultural existente naquele momento” (HEYNEN, 1999, p.26, tradução nossa).

Embora tanto as vanguardas quanto o *kitsch* constituíssem uma reação à experiência de ruptura característica da modernidade (HEYNEN, 1999, p.25), eles se opunham radicalmente. Distintamente do *kitsch*, que seguia os procedimentos industriais da tipologia e da seriação, a arte de vanguarda visava a especificidade, isto é, instaurava a necessidade de reflexão a respeito do objeto artístico, na sua singularidade. Além disso, enquanto o *kitsch* era reconfortante, por manter a ilusão de totalidade, pela qual o indivíduo podia “sem esforço esquecer-se dos seus conflitos internos”, não fazia parte dos objetivos das vanguardas dissimular as fendas e rupturas existentes, mas, em certa medida, evidenciá-las. Essa postura

implicou, portanto, num verdadeiro “combate iconoclástico” (HEYNEN, 1999, p.26, tradução nossa), ou seja, na destruição das formas que não mais se sustentavam dentro do novo contexto e na exposição do seu esvaziamento.

Em conduta então a vanguarda radicalizou o princípio básico da modernidade – o ímpeto para mudanças contínuas e desenvolvimento, a rejeição do velho e do saudoso pelo que é novo. Em suas históricas manifestações – futurismo, construtivismo, dadaísmo surrealismo e afins – ela representa a ‘ponta de lança’ da estética modernista (...) (HEYNEN, 1999, p.26, tradução nossa).

Nesse contexto, Freitas afirma que “o próprio processo de individualização ocorrido no século XX”, que deu origem a uma sociedade onde era característica a “negação de vínculos tradicionais” e a “perda de referência coletiva para os indivíduos”, parece ter se refletido na “emergência da pintura abstrata, na criação da música atonal e na negação de um narrador onisciente na literatura”, ou seja, é como se tais experiência se transpusessem para as obras de arte, “como um princípio formal de constituição das próprias obras” (FREITAS, 2003, p.26).

Embora ao longo do seu desenvolvimento, o movimento moderno na arquitetura tenha se afastado das posições de vanguarda, eles apresentavam, ao menos no início, algumas semelhanças. Se considerarmos o *funcionalismo*, como propôs Welmer, numa perspectiva mais ampla do que aquela contida no enunciado “a forma segue a função”, englobando as questões referentes à “coerência material” e a “clareza construtiva”, podemos atribuir à fase inicial do funcionalismo “um significado crítico-ideológico”, na medida em que se inseria no próprio contexto de discussões, instaurado pelas vanguardas, referentes ao combate aos pseudo-valores do *kitsch*. Visando uma espécie de “limpeza estético-moral”, os funcionalistas postulavam que “aquilo que não tem significado (função) também não deve aparecer (como se tivesse significado)” (WELLMER, s.d., p.12).

O exagero ornamental, característico do século XIX, atingia não somente a arquitetura, mas também o mobiliário, os utensílios de uso, o vestuário, a culinária e até mesmo os hábitos

pessoais. Nesse contexto, o historicismo, a decoração de ambientes altamente rebuscados e carregados de ornamentação, a produção em série de adereços e enfeites que eram aplicados à arquitetura, entre outras práticas semelhantes, foram combatidos pelos arquitetos modernos que visavam a exclusão do supérfluo – na arquitetura e em todos os objetos utilitários – em nome de uma linguagem mais condizente com o contexto da “Era da Máquina”.

Embora seja cronologicamente anterior ao movimento moderno, o arquiteto Adolf Loos já apresentava um discurso semelhante ao que seria desenvolvido pelos arquitetos modernos. Na sua concepção, fazia parte da própria evolução da cultura extinguir o ornamento, uma vez que a ornamentação que se fazia na sua época já não apresentava nenhuma relação com as pessoas, nem com a “ordenação do mundo” (LOOS, 1972, p.47, tradução nossa). Compreendendo o ornamento como *estilo*, ele afirmava que a grandeza da sua época estava ligada justamente à “incapacidade de se criar um ornamento novo”, ou ainda, ao fato de ter conseguido vencer o ornamento (LOOS, 1972, p.44, tradução nossa). Para Loos, o ornamento seria ainda “força de trabalho desperdiçada e por isso, saúde desperdiçada. (...) Isso significa também, material desperdiçado e ambas as coisas implicam em desperdício de capital” (LOOS, 1972, p.47, tradução nossa).

No texto “Funcionalismo Hoje”, em que Adorno tratou de questões referentes à arquitetura, o filósofo reconhece que a crítica de Loos ao ornamento “equivale à crítica daquilo que perdeu o seu sentido funcional e simbólico e que resta como algo de venenoso, algo de orgânico em putrefação” (ADORNO, 1967, p.4). A isso, complementa Adorno, toda a arte nova se opôs. Porém, Adorno aponta a presença de traços burgueses no interior do discurso de Loos contra o ornamento, visto que, se por um lado, ele atacava as manifestações burguesas, tais como “as complicadas convenções vienenses de cordialidade”, por outro lado ele assumia posturas bastante coniventes com os princípios burgueses de eficiência, onde “o prazer parece energia desperdiçada” (ADORNO, 1967, p.8). Isso confirmaria, as próprias

concepções de Adorno, para quem “a fronteira do funcionalismo tem coincidido com a fronteira da burguesia enquanto senso prático” (ADORNO, 1967, p.8).

De acordo com Loos, para os homens primitivos e para as crianças o ato de pichar as paredes com símbolos eróticos – que o arquiteto relacionava com as origens da ornamentação – seria uma atitude até certo ponto natural. Porém, o arquiteto afirmava que “o que é natural nos primitivos e nas crianças resulta, no homem moderno, em fenômeno de degeneração” (LOOS, 1972, p.44, tradução nossa). Com isso, Loos inseria a questão da ornamentação em um discurso de cunho moral e censurava não apenas o ornamento, mas também o impulso capaz de gerá-lo. Sob esse aspecto, Adorno afirmou que a necessidade de Loos em extinguir os ornamentos “está ligada à sua antipatia contra a simbologia erótica” e isso, por sua vez, aponta para o fato de que “a natureza não domesticada lhe parece regressiva e vergonhosa ao mesmo tempo” (ADORNO, 1967, p.8). Segundo o filósofo,

seu ódio [de Loos] ao ornamento só se explica pelo fato de ele sentir ali o impulso mimético, contrário à objetivação racional, ou seja, pelo fato de ele sentir, no ornamento, a expressão que, ainda enquanto luto e lamento, é próxima do mesmo princípio de prazer que nega a expressão de luto e lamento. (ADORNO, 1967, p.8).

Destituindo a arquitetura do seu caráter “artístico”, Loos visava submetê-la, assim como os objetos utilitários, a uma espécie de higienização, que os tornasse totalmente racionais e desvencilhados de certos impulsos subjetivos que, segundo ele, seriam apenas pertinentes, na arte, por ser uma dimensão que podia contar com um descompromisso em agradar o mundo exterior, diferentemente da arquitetura (LOOS, 1972, p. 229). Rejeitando a rígida distinção que Loos defendia entre a arte autônoma e a arte utilitária, Adorno afirmava que “a questão do funcionalismo não coincide com a questão da função prática”, uma vez que “as artes utilitárias e não utilitárias não formam a posição radical que ele [Loos] supunha” (ADORNO, 1967, p.4). Nesse sentido, seria função de cada obra de arte “examinar-se a si mesma”, no que diz respeito ao que é necessário e ao que é supérfluo na sua constituição,

independente de ter uma finalidade externa ou não (ADORNO, 1967, p.3). Adorno aponta ainda “os aspectos ilusórios da funcionalidade, como um fim em si mesma”, quando se almeja constituir formas estritamente derivadas de funções, excluindo quaisquer vínculos com a dimensão estética (ADORNO, 1967, p.7). Segundo o autor,

não existe funcionalidade pura como o contrário do estético. Mesmo as formas utilitárias mais puras se alimentam de representações como transparência e simplicidade formal, oriundas da experiência artística: nenhuma forma é inteiramente extraída de sua função (ADORNO, 1967, p.5).

Sob esse aspecto, Adorno salienta ainda que o conceito de funcionalidade não pode ser considerado algo estático, que possa ser hipostasiado, uma vez que “funcional, aqui e agora, seria apenas o que é na sociedade presente” (ADORNO, 1967, p.7).

Muitas das idéias de Loos foram retomadas pelos arquitetos modernos. Segundo a concepção de Walter Gropius, constituía “um indício de pobreza espiritual e pensamento errôneo” decorar casas em estilo rococó ou renascentista e, ao mesmo tempo, vestir-se como um homem moderno, utilizando-se produtos produzidos em série (GROPIUS, 1988, p.190).

O novo padrão estético prescrito pela arquitetura moderna sofreu influência direta do movimento construtivista, que foi uma tendência artística que se vinculou totalmente à ideologia marxista e que acreditava na capacidade do artista de contribuir para “suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação” (STANGOS, 1991, p.116). Desse modo, os princípios básicos do construtivismo eram “conveniência social e significação utilitária, produção baseada em ciência e técnica, em lugar das atividades especulativas dos artistas antecedentes” (STANGOS, 1991, p.116). Visando a reconstrução total da sociedade, baseada em um novo formato, unificado com a arte, os artistas construtivistas concebiam que as formas geométricas apresentavam uma aura de ordem racional, sendo que essa ordem deveria se impor à sociedade. Além disso, a nova ordem social, que estava sendo implantada, originaria

novas formas de expressão, visto que o comunismo era baseado no trabalho organizado e na aplicação do intelecto (STANGOS, 1991, p.117).

Um novo mundo tinha nascido e [os construtivistas] acreditam que o artista, ou melhor, o *designer* criativo devia ocupar seu lugar ao lado do cientista e do engenheiro (...) elogiavam as formas simples, acreditavam que os edifícios e os objetos deviam libertar-se das excrescências ornamentais e das algemas acumuladas da arte do passado. Advogavam o edifício nu, a pureza inerente às formas elementares. Os novos materiais industriais e a máquina continham em si mesmos uma beleza especial que lhes é própria (...) Suas obras desvendariam estruturas formais, novas e lógicas, as qualidades e expressividades inatas dos materiais. E na fabricação de coisas socialmente úteis, a própria objetividade dos processos revelaria, além disso, novos significados e novas formas (STANGOS, 1991, p.117).

Buscando uma linguagem arquitetônica que pudesse expressar esteticamente as novas condições sociais e técnicas, isto é, que resultasse da união entre os setores técnico, econômico e artístico, Gropius defendia o emprego dos novos recursos técnicos disponíveis para instaurar um novo padrão de beleza na arquitetura. Segundo ele, “a ‘beleza’ será garantida por materiais bem trabalhados e uma edificação clara e simples, e não por ingredientes – sob a forma de enfeites e perfis – mais ou menos estéticos, não condicionados pela obra e pelo material” (GROPIUS, 1988, p.196).

No caso de Le Corbusier, que havia considerado o texto “Ornamento e Delito”, de Loos, sensacional, tendo o reeditado, em sua revista *L’Esprit Nouveau* (CORBUSIER, 1996, p.137), o arquiteto considerava o “recurso sentimental”, característico do ornamento e utilizado por todas as camadas sociais, como uma mera tentativa de tornar a vida menos vazia (CORBUSIER, 1996, p.188). Porém, afirmava ele, aos homens pertencentes à “Era do Maquinismo” já não era mais possível “escarrapachar nos pufes e nos divãs entre orquídeas, entre perfumes de harém (...)” (CORBUSIER, 1996, p.194), cabendo a eles, portanto, descartar tudo o que fosse supérfluo e reter apenas o que fosse essencial.

Le Corbusier se auto-elegia um representante do movimento purista, que difundia a idéia da beleza da precisão, da eficiência funcional, da clareza e objetividade na arte. O purismo buscava nas análises dos *objets types* – garrafas, copos e guitarras –, evidenciar as qualidades decorrentes da absoluta eficiência, tais como simplicidade, harmonia e precisão,

que, segundo os seguidores desse movimento, satisfaziam tanto as necessidades funcionais dos homens quanto as necessidades estéticas. Eles ressaltavam, porém, a distinção entre o *prazer* – desequilibrado, agradável e responsável por satisfazer apetites e caprichos passageiros –, da verdadeira *alegria* – que eleva os homens, satisfaz a necessidade de ordem na vida, de algo que é constante nos homens. No caso da arte, seria com esse sentimento de alegria, o seu maior compromisso, de modo que ele seria alcançado a partir da revelação da ordem racional, científica, ou ainda, através do aperfeiçoamento da harmonia entre forma e função (STANGOS, 1991. p.58-62). Nesse sentido, o arquiteto defendia a beleza das formas primárias que, por seguirem os princípios da geometria, eram claramente lidas, devendo, desse modo, ser utilizadas nas construções (CORBUSIER, 1977, p.11). Nessa perspectiva, em meio a uma verdadeira exaltação da máquina, o arquiteto apresentou aquilo que seria a sua maior lição: a relação entre causa e efeito – onde o importante seria *funciona* ou *não funciona* –, a pureza e a economia. Uma vez que “nossos olhos se enlevam com formas puras”, deveria se estabelecer então uma nova estética ou uma *estética funcionalista*, cujas características de pureza, de exatidão, de total relacionamento entre a função padrão determinada e a sua forma competente, colocassem “em funcionamento, as engrenagens matemáticas de nossa mente”, numa mistura de “espetáculo e cosmogonia” (CORBUSIER, 1996, p.115).

Esse novo padrão estético foi difundido em proporções incalculáveis e promoveram mudanças substanciais nos próprios modos de vida. Empreendendo uma verdadeira *tabula rasa* na concepção perceptiva e estética dos indivíduos, essa “limpeza” eliminou a própria dimensão simbólica que dava suporte à existência individual e coletiva e a substituiu por outros parâmetros, calcados na racionalidade. Porém, se por um lado, a produção arquitetônica inaugurou concepções estéticas mais adequadas ao surgimento de novas tecnologias, por outro lado ela trouxe inúmeras contribuições para o capital industrial. Como veremos a seguir, a difusão de um novo padrão estético adequado à produção industrial

acarretou conseqüências que foram muito além da simples produção de objetos belos ou não belos, mas que incidiram na própria percepção dos indivíduos, tendo os induzido a uma espécie de internalização dos procedimentos industriais, fato que contribuiu para a sua própria massificação dentro da sociedade.

CAPÍTULO 3 – INSTRUMENTALIZAÇÃO DA ARQUITETURA

O projeto do esclarecimento que, na perspectiva de Adorno e Horkheimer, seria um empreendimento voltado para a dominação da natureza e que se converteu na própria dominação dos homens, pode ser exemplificado pelas medidas concretizadas pela arquitetura. A própria arquitetura moderna que, em certo sentido, se dispôs a reverter o quadro de opressão dos indivíduos dentro da sociedade, transformando o processo tecnológico em algo mais humano, de modo que pudesse trazer, de fato, benefícios aos homens, acabou contribuindo exatamente para o oposto. A vinculação da arquitetura com o capital industrial, somada à sua própria característica que exige o atendimento de demandas concretas dos indivíduos impediu que a radicalidade que compunha os movimentos de vanguarda pudesse se realizar plenamente na arquitetura. Em certo sentido, Adorno já havia apontado isso quando afirmou que “os homens vivos, ainda que os mais retrógrados e convencionalmente acanhados, têm o direito à satisfação de suas necessidades, mesmo quando são necessidades falsas” (ADORNO, 1967, p.16). Se levarmos em conta que o progresso que se deu do ponto de vista técnico não se estendeu propriamente ao domínio dos homens, tendo esses permanecido atados a um atraso, no que diz respeito ao desenvolvimento de uma racionalidade crítica e realmente liberta, é possível compreender porque a radicalidade na arquitetura torna-se restrita. Como observou Kapp, não é possível desenvolver a fundo uma forma, sem que ela extrapole o tipo de idílio que o público espera encontrar na arquitetura

(KAPP, 1999, p.99). Soma-se a isso, como também apontou Kapp, o fato de o próprio conceito de *abstração* com os quais a arte e a indústria operavam, no início do século XX, serem opostos.

Para a produção industrial, a forma abstrata – isto é, não figurativa ou ornamentada – equivale a uma eliminação da singularidade nos objetos. Esses objetos são equacionados matematicamente ou reduzidos a um denominador comum, para que sejam mais ampla e facilmente produzidos e comercializados. A abstração promovida pela indústria no início do século se destinava a enfatizar identidades e descartar o que Adorno chamou de “não idêntico”. Já para a arte, a abstração muitas vezes significou exatamente o oposto: a negação do universal com o intuito de possibilitar algo de particular. Uma vez que a imagem de figuras conhecidas leva à identificação quase imediata pelo observador – que então prossegue satisfeito e sem nenhum abalo – a arte abstrata tentou apresentar singularidade, livrando suas obras de imagens e conceitos familiares e produzindo coisas das quais não se sabe direito o que são (KAPP, 1999, p. 102).

Nessa perspectiva, ainda que os arquitetos modernos tenham conseguido mobilizar os elementos internos da própria arquitetura, produzindo obras realmente inovadoras, tanto no que diz respeito ao espaço quanto em relação à forma, a própria adaptação da arquitetura ao modo de produção industrial contribuiu para que ela se afastasse dos objetivos originais das vanguardas e pudesse ser “instrumentalizada”, de acordo com os interesses do grande capital. Em certo sentido, até mesmo as vanguardas foram também utilizadas para beneficiar esse capital – embora de maneira menos evidente do que no caso da arquitetura –, comprovando a característica do sistema capitalista que consiste em absorver as tentativas de resistência contra o *status quo* e em utilizá-las para seu próprio fortalecimento.

As análises que se seguem visam apresentar como a arquitetura tem contribuído para instaurar o ambiente de alienação, de opressão e de comunhão dos indivíduos com a dinâmica do sistema econômico. Em grande medida, a própria inserção de profissionais especializados no âmbito da concepção arquitetônica – que compreenderá também os objetos utilitários, a partir da arquitetura moderna – tem auxiliado na instauração da *reificação* que Adorno e Horkheimer apontaram como sendo característica da sociedade administrada, seja no âmbito dos projetos de arquitetura, seja na esfera do planejamento urbano, visto que, como apontou Adorno,

por mais que o especialista seja indispensável, por menos que se possa reconstituir os procedimentos de um estado de coisas anterior à divisão do trabalho e irremediavelmente liquidado pela sociedade, ainda assim, a figura do técnico não é a medida de todas as coisas. Sua modernidade desiludida, que se crê desvencilhada de toda ideologia, é muito apropriada para mascarar uma rotina pequeno-burguesa (ADORNO, 1967, p.13).

3.1— Civilização maquinista

A todo o momento, seja diretamente, ou através de jornais e revistas, somos confrontados com objetos de uma novidade sensacional. Todos esses objetos da vida moderna criam, a longo prazo, uma condição mental moderna.

Por uma arquitetura
Le Corbusier

O século XX trouxe inúmeras modificações na sociedade ocidental que revolucionaram os modos de se viver e reduziram grandemente a autonomia individual, promovendo uma espécie de resignação perante a onipresença coletiva, sendo possível identificar, já nas primeiras décadas, uma tendência à homogeneização que se agravará nas décadas subseqüentes com o avanço do capitalismo e, sobretudo, a partir do surgimento da Indústria Cultural. Tendo sido um dos principais alicerces da própria constituição da sociedade moderna, o capital industrial passou a lhe impor o seu padrão de raciocínio, constringendo todo o contexto social a se vincular, de um modo ou de outro, aos objetivos econômicos. Sob esse aspecto, Hilde Heynen observa que as análises referentes às questões da modernidade devem necessariamente levar em conta os vínculos estabelecidos entre a civilização capitalista e a cultura modernista (HEYNEN, 1999, p.10), visto que tanto as organizações sociais quanto as manifestações culturais que ali se desenvolveram foram inevitavelmente inseridas na própria dinâmica do sistema econômico, tendo, em grande medida, auxiliado a sua expansão.

Esse foi o caso das vanguardas artísticas que, mesmo acreditando estarem separadas das classes dirigentes – o que num primeiro momento até se confirma – se ligaram a elas “por um cordão umbilical de ouro”, visto que, como apontou Clement Greenberg, “nenhuma cultura pode desenvolver-se sem uma base social, sem uma fonte estável de renda” (GREENBERG, 1973, p.124). A destituição dos valores tradicionais, decorrente da aceleração dos avanços tecnológicos e industriais, havia colocado aos movimentos de vanguarda a “incumbência” de explorar novos rumos e inaugurar outros parâmetros culturais, de modo que a crença no desenvolvimento que constituía esses movimentos, sobretudo as vanguardas progressistas – futurismo, cubismo, construtivismo, etc. – não se apoiaram apenas numa crítica do passado, mas, principalmente, numa projeção do futuro. Incorporando uma espécie de credo racionalista, que concebia o caminho da evolução e do progresso como algo lógico, esses movimentos artísticos tenderam a elevar a racionalidade intrínseca aos desenvolvimentos técnicos e científicos ao patamar de princípio espiritual, devendo, pois, servir de parâmetro para a constituição da cultura, bem como de uma sociedade racional, democrática e liberta. Nesse contexto, na medida em que as vanguardas eram capazes de apresentar “novos e promissores modos de ser de uma racionalidade capaz de confrontar-se com o negativo para transformá-lo no motor de ilimitadas potencialidades de desenvolvimento” (TAFURI, 1985, p.45), os próprios representantes do grande capital entenderam a importância de se vincularem a essas manifestações, de modo a buscarem uma legitimação do novo ciclo produtivo, através de uma “atribuição de sentido” que poderia ser dada pelos movimentos de vanguarda. O apelo de Henry Ford dirigido aos intelectuais ilustra bem as tentativas empreendidas pelo grande capital para se valer dos movimentos artísticos:

Nós – escreve Henry Ford – precisamos de artistas que tenham em conta as exigências do sistema industrial, de professores que o conheçam. De homens *capazes de transformar a massa informe num todo são e harmônico* tanto do ponto de vista político como social, industrial e ético (FORD apud TAFURI, 1985, p.50).

O estabelecimento de uma ética adequada ao desenvolvimento industrial significava a “integração do momento subjetivo no mecanismo global de racionalização”, o que, por sua vez, deveria ocorrer de modo simultâneo ao próprio desenvolvimento, ou mais especificamente, “no interior dos seus processos” (TAFURI, 1985, p.45). Como apontou Adorno, a interioridade originada a partir do processo de trabalho relacionava-se à criação de um tipo antropológico que “por dever e quase voluntariamente, executasse o trabalho assalariado de que precisa o novo modo de produção e a que constroem as relações sociais de produção” (ADORNO, s.d., p.136). Sob esse aspecto, a posição assumida pelas vanguardas contribuiu para o fortalecimento do modo de produção na medida em que, mesmo que os seus interesses estivessem voltados para uma “recuperação – por via indireta – da subjetividade expropriada pela divisão capitalista do trabalho” (TAFURI, 1985, p.50), fato que fez com que todas elas tenham colocado a libertação do trabalho como seu próprio objetivo “político”, de maneira clara ou não, a própria afirmação da ideologia do trabalho coincidiu, em vários aspectos, com os interesses do capital industrial. Embora envolvido no projeto de realização de uma utopia social, o construtivismo soviético constitui um bom exemplo disso, visto que difundiu o ideal do “trabalho novo” e coletivo, mas todavia, planejado (TAFURI, 1985, p.45), ou seja, bastante semelhante com aquelas prerrogativas capitalistas, a partir das quais “a promessa de libertação da máquina devia emanar de uma imaginação do futuro, cuidadosamente controlada” (TAFURI, 1985, p.53).

A humanidade deve interiorizar, apropriar, absorver a ideologia do trabalho, não resistindo em considerar a produção e a organização como algo diferente de si ou como simples instrumentos; deve reconhecer-se como parte de um plano global e aceitar inteiramente funcionar como engrenagem de uma máquina global (TAFURI, 1985, p.53).

Nesse sentido, a ideologia do trabalho e do progresso, preconizadas pelas vanguardas fizeram parte de um radicalismo ingênuo apresentado por elas, visto que, como apontou Tafuri, na medida em que defenderam o “consenso incondicionado para com o universo do

capital” elas realizaram um verdadeiro “convite a fazer-se máquina”, contribuindo para a “proletarização universal” e para a aceitação da “produção forçada” (TAFURI, 1985, p.53). Com o desenvolvimento dessa ideologia progressista, vinculada aos princípios da grande indústria e que atribuía um poder quase demiúrgico à nova racionalidade, os movimentos de vanguarda constituíram aquilo que Hilde Heynen classificou como *visão pastoral*.

Uma visão pastoral nega as contradições, dissonâncias e tensões que são específicas do moderno e vê a modernidade como sendo uma ajustada luta para o progresso, unindo trabalhadores, industriais e artistas em torno de um objetivo comum. Desse modo, à modernidade burguesa da civilização capitalista e à modernidade estética da cultura modernista é dado um denominador comum enquanto os conflitos fundamentais e as discrepâncias são ignoradas. Política, economia e cultura estão sempre unidos em nome do progresso. Progresso é visto como harmonia e continuidade, como se ele se desenvolvesse para o benefício de todos (HEYNEN, 1999, p.13, tradução nossa).

Uma prova disso é o fato de que mesmo depois de ocorrerem conseqüências destrutivas da economia industrial capitalista, como foi o caso da Primeira Guerra Mundial, que explicitou a outra face – aquela agressiva e irracional – constitutiva do próprio desenvolvimento tecnológico e que resultou em inúmeras críticas e condenações do sistema, ainda assim os arquitetos racionalistas e as correntes construtivistas se mostraram confiantes na possibilidade de “corrigir” o sistema, uma vez que, na suas concepções, o erro não era “do” sistema, mas se encontrava “no” sistema, como analisou Argan:

O sistema tecnológico da indústria não foi implicado na responsabilidade do desastre: é e será sempre uma maravilhosa conquista da humanidade que a classe dirigente geriu mal fazendo dela um instrumento de destruição, mas que, dirigido por técnicos com fins sociais, é o único instrumento de uma reconstrução da civilização européia (ARGAN, 1988, p.43).

Porém, uma vez que o acesso dos intelectuais à gestão e ao controle dos ciclos de produção não foi disponibilizado, as vanguardas não conseguiram manter, na prática, a integridade dos seus objetivos e, menos ainda, reformar o sistema capitalista industrial. Mas, pelo contrário, ao serem inseridas no universo do trabalho produtivo, elas foram, ao mesmo tempo, atraídas e repelidas, tendo sido constringidas “a tornarem a produção ideológica mais funcional”, através da produção de modelos globais que incidissem diretamente sobre a

sociabilização do consumo (TAFURI, 1985, p.50). A relação que se estabeleceu entre a produção artística, capital industrial e os mecanismos que lhe davam suporte é então explicitada por Argan:

Se a arte da primeira década do século XX tem uma orientação genericamente “modernista”, na medida em que visa refletir e exaltar a nova concepção do trabalho e do progresso, a partir de cerca de 1910, os movimentos de “vanguarda” querem fazer da arte um incentivo à transformação radical da cultura e do costume social: a arte de vanguarda propõe antecipar, com a transformação das próprias estruturas, a transformação da sociedade. Propõe adequar a sensibilidade da sociedade ao ritmo do trabalho industrial, ensinando-lhe a discernir o lado estético ou criativo da dita “civilização maquinista” (ARGAN, 1988, p.29).

Os movimentos de vanguarda vão, assim, surgir e se suceder em conformidade com a “lei típica da produção industrial” que faz com que “sua essência seja a contínua revolução técnica” (TAFURI, 1985, p.59). A associação da arte à sociedade passou a ocorrer tendo em vista o sistema de produção da indústria, tendo sido os procedimentos da concepção formal do “objeto artístico” coordenados com os da projeção industrial. Dessa maneira, os procedimentos do ciclo industrial, tais como economia, planificação e montagem, foram inseridos na produção artística, de modo que não apenas as leis da produção passassem a fazer parte de “um novo universo de convenções, apresentadas explicitamente como naturais” (TAFURI, 1985, p.62), mas também que a própria forma do objeto artístico assumisse a função de “tornar autêntico e natural o universo não natural da precisão tecnológica” (TAFURI, 1985, p.86).

No caso da vanguarda arquitetônica, tida como a mais adequada para tornar concreto o nivelamento das classes sociais, a produção de objetos de uso inteiramente funcionais contou com a transformação dos artistas e arquitetos em técnicos projetistas que, utilizando a tecnologia e os procedimentos industriais, inauguraram novas qualidades estéticas a eles vinculadas. Como o objetivo era empreender um projeto totalizador, baseado não apenas numa realidade construtiva mas, sobretudo, num novo conceito de vida, a nova realidade deveria então se configurar através da convivência dos indivíduos com os novos objetos

produzidos industrialmente. A difusão desses objetos, em massa, fez com que os empreendimentos dos arquitetos modernos se convertessem em importantes instrumentos para a homogeneização do gosto dos indivíduos, tornando-se fundamentais como princípios “civilizadores” e auxiliando na “educação” dos consumidores. A própria forma de percepção do objeto artístico passou por grandes alterações a partir da divulgação da nova estética funcionalista, devendo neles ser identificada a adequação entre a função utilitária e a sua forma mais adequada. Como observou Argan, “o objeto estético já não é um objeto de luxo, mas sim, pela sua pura funcionalidade, o objeto mais econômico: como tal é representativo de uma sociedade que reconhece como primária e hegemônica a função econômica” (ARGAN, 1988, p.30).

Nesse contexto, um recurso que se mostrou imprescindível na legitimação da “ideologia moderna”, junto à população, foi o da publicidade. Diante das novidades surgidas em meio à produção industrial, tornou-se necessário que esses produtos fossem eficientemente comunicados aos consumidores, no sentido de incentivá-los a adquiri-los, como forma de se adequarem às novas possibilidades modernas recém-inauguradas. Além disso, fazia-se necessário que os novos padrões estéticos fossem aceitos pelos indivíduos, uma vez que as obras modernas, surgidas como uma reação ao padrão de gosto estabelecido, haviam sido consideradas, num primeiro momento, feias, dissonantes e até mesmo ofensivas para o público em geral.

No que diz respeito à arquitetura moderna, Beatriz Colomina apresenta, no livro *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media* (1996), alguns elementos que confirmam a sua vinculação com a publicidade moderna, já nas primeiras décadas do século XX. Analisando sobretudo as práticas utilizadas por Le Corbusier para a veiculação dos seus projetos, a autora aponta as estratégias das quais o arquiteto se valeu para criar toda uma condição ideológica favorável à aceitação da arquitetura moderna.

Segundo Colomina, Le Corbusier se incumbia de apresentar em sua revista *L'Esprit nouveau*, publicada entre os anos de 1920 e 1925, não somente os projetos de sua autoria, mas também catálogos industriais e folhetos publicitários de fábricas compostos por inúmeras fotografias de seus produtos, que incluíam desde automóveis Voisin, Peugeot e Citroën, passando por aviões Farmam e Caproni, relógios Ômega, móveis de escritório Or'mo, até chegar nas bolsas esportes e embalagens de cigarro Hermes, além de outros produtos. (COLOMINA, 1996, p.148).

Apropriando-se das técnicas da propaganda moderna, que utilizavam o impacto visual das imagens – geralmente associadas a um nome ou a uma marca, já prenunciando a estratégia do *branding* corporativo que será um dos suportes principais da indústria cultural – como forma de alcançar os efeitos desejados, Le Corbusier compôs não apenas os exemplares da sua revista, mas também muitos dos seus livros, onde utilizou o recurso de intercalação entre seus textos e as imagens dos produtos industriais selecionados (COLOMINA, 1996, p.158). Nesse contexto, Colomina observa que, ao inserir imagens de aviões nos seus textos sobre arquitetura, o objetivo do arquiteto não estava relacionado à venda de aviões, mas simplesmente, à inserção da arquitetura “dentro das condições contemporâneas de produção” (COLOMINA, 1996, p.159, tradução nossa).

O interesse de Le Corbusier nas condições contemporâneas de produção é necessariamente um interesse nos mecanismo que sustentaram aquela produção: anúncios, meios de comunicação de massa e publicidade. As imagens de aviões que ele estava usando efetivamente eram muito mais parte da imaginação popular. Jornais ilustrados, por exemplo, mudaram de uma exibição fetichista da imagem de aviões na guerra para imagens do novo avião de passageiros, de modo que, por volta de 1919, essas imagens aparecem lado a lado. Le Corbusier estava empregando técnicas modernas de publicidade: por um lado, ele arrebatou a atenção visual dos leitores através da imagem espetacular para direcioná-los ao conceito que ele estava promovendo, a produção em massas de casas. Por outro lado, inscrito subliminarmente dentro das imagens que ele escolhe está a domesticação da tecnologia militar (COLOMINA, 1996, p.160, tradução nossa).

Uma vez relacionada a arquitetura moderna com o processo produtivo industrial, bem como com o circuito comercial em que se inseriam as novas mercadorias, o ambiente já estava sendo cuidadosamente preparado, inclusive no que diz respeito à percepção do público,

para o lançamento da “máquina-de-morar” moderna, produto inédito e revolucionário que seria ainda mais decisivo no disciplinamento e controle da população. Nesse contexto, Colomina salienta que o próprio conceito – ou *slogan* – da “Era da Máquina”, tido na época como um conceito simbólico, foi largamente induzido pela indústria da propaganda moderna (COLOMINA, 1996, p.156). Inserida no universo dos avançados recursos tecnológicos e do apurado *design* industrial moderno, através das publicações da *L'Esprit nouveau*, a arquitetura moderna e, sobretudo aquela produzida por Le Corbusier, podia não somente atrair o interesse e o financiamento de grandes investidores do setor industrial – como foi o caso de Gabriel Voisin –, mas também, conquistar a confiabilidade do público consumidor dos produtos apresentados na revista (COLOMINA, 1996, p.159). Desse modo, Le Corbusier induzia o público a interpretar os projetos e edifícios concebidos pela arquitetura moderna como exemplares legítimos da chamada “civilização maquinista”, devendo serem aceitos e consumidos como mais uma mercadoria disponibilizada para a grande massa que compunha a sociedade industrial moderna.

Levando-se em conta que os interesses do público, do ponto de vista social, distanciaram-se cada vez mais das exigências do desenvolvimento econômico e tecnológico – atestando a falsa identidade do universal e do particular, apontada por Adorno e Horkheimer (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.114), a arquitetura moderna acabou tendo que optar por se vincular a um ou a outro empreendimento, de modo que os seus ideais de pureza e autenticidade acabaram sendo subvertidos pela ideologia do consumo, resultando no abandono da utopia social em prol das “irracionalidades” comprometidas com o lucro. A absorção das vanguardas pelo modo de produção capitalista fez com que, sobretudo a partir da década de 1930, a produção arquitetônica perdesse todo o seu caráter de radicalidade e o potencial revolucionário e transformador da sociedade, convertendo-se em produtora de formas vazias e confirmando, desse modo, as observações de Adorno e Horkheimer para

quem “a obrigação de se inserir incessantemente, sob a mais drástica das ameaças, na vida dos negócios como um especialista estético impôs um freio definitivo ao artista” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.125), no caso aqui, ao arquiteto. Adorno e Horkheimer observam ainda que esse fato não ficou restrito aos países capitalistas, mas “até mesmo as manifestações estéticas de tendências opostas” passaram a entoar “o mesmo louvor do ritmo do aço” de modo que “os decorativos prédios administrativos e os centros de exposição industriais mal se distinguem nos países autoritários e nos demais países” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.113).

3.2 – Cotidiano administrado

Um funcionalismo que, sem critério, aceita uma definição imposta quanto às funções básicas e a prioridade nelas implícitas, não pode se entendido de outra maneira senão como sancionador de acúmulo de capital e da destruição imposta à cidade pela planificação viária e pelos interesses meramente administrativos.

Arquitetura, arte e produção industrial
Albrecht Wellmer

Várias foram as razões que fizeram da grande cidade um ambiente propício para o pleno desenvolvimento do capitalismo, com suas conseqüentes desigualdades e opressões. Não somente em virtude da alta densidade populacional, que garantia tanto a mão-de-obra para a produção quanto o mercado consumidor, mas também do ponto de vista da organização espacial que contou com mecanismos que facilitaram a circulação de mercadoria e a produção. Além disso, tendo se tornado um espaço bastante controlador, a cidade contribuiu para a perda da autonomia dos indivíduos, insuflando-lhes um comportamento adaptado. Nessa perspectiva, Lefebvre observa que

a grande cidade, monstruosa, tentacular, é sempre política. Ela constitui o meio mais favorável à constituição de um poder autoritário. Nesse meio reinam a organização e a superorganização. A grande cidade consagra a desigualdade. Entre a ordem dificilmente suportável e o caos sempre ameaçador, o poder – qualquer que seja – o poder de Estado sempre escolherá a ordem. A grande cidade só tem um problema: o número. No seu âmbito necessariamente se estabelece uma sociedade de massas, o que

implica a coesão sobre essas massas, portanto, a violência e a repressão permanentes (LEFEBVRE, 1999, p.89).

Como apontou Argan, o ambiente material da existência social, configurado pelo conjunto de coisas produzidas pela indústria e organizado a partir da sua logicidade, constitui um “ambiente negativo, alienante, causador de neuroses individuais e coletivas”, em virtude de não ser determinado pela própria sociedade, mas por uma “produção manobrada, visando o lucro” (ARGAN, 1988, p.30). Este será o ambiente das grandes cidades: lugar da homogeneização, da exclusão do diverso e da perda das particularidades, ou seja, lugar da ocorrência daquilo que Adorno e Horkheimer denominaram *reificação* (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.150).

Ao serem inseridos na imensidão da grande cidade, os indivíduos vivenciaram o seu “desaparecimento no fluxo da multidão abstrata e anônima” que, somado à ruptura com os valores, com os modos de ser, perceber e se relacionar ligados à tradição, fizeram-nos sofrer uma experiência de estranhamento do mundo e de desamparo (MATOS, 1995, p.74). Nessa perspectiva, é possível apontar a a-historicidade e o desenraizamento, característicos da sociedade moderna, como um dos fatores imprescindíveis para a instauração de uma nova ordem, para a imposição da nova racionalidade baseada no procedimento científico e industrial, visto que, como observou Benjamin, “o esquecimento do indivíduo, sua integração na vida da grande metrópole é a amnésia social: o passado é arquivado no sentido da perda simultaneamente da memória e do pensamento crítico.” (BENJAMIN apud MATOS, 1995, p.74). A importância de se eliminar todo resíduo de valor, liberando os obstáculos dos “preconceitos tradicionais” para se construir uma “mitologia do humano”, foi apontada por Tafuri, para quem a funcionalidade prescrita pela sociedade moderna serviu apenas para desaparecer com resistências incômodas, consistindo na anulação do indivíduo em prol de um sujeito coletivo, totalmente inserido na ideologia do trabalho e transformado em “sujeito do desenvolvimento” (TAFURI, 1985, p.55). A frase atribuída a Henry Ford, para quem “history

is bunk” (ADORNO, 1998, p.98), ilustra bem a prevalência dos métodos industriais de produção sobre a perspectiva histórica, dentro da nova sociedade moderna.

Como já foi mencionado, a arquitetura foi fundamental nesse processo. Diante das exigências colocadas pelo capital industrial que prescrevia a “necessidade de um controle programado das novas forças libertadas pelo universo tecnológico” (TAFURI, 1985, p.66), a arquitetura, graças à sua característica de ser uma atividade cultural, mas que se realiza no mundo material, se mostrou a mais competente das vanguardas para dar forma concreta a tais solicitações. Convertendo-se num instrumento eficaz para realizar a reestruturação da produção, da distribuição e do consumo dentro da nova cidade capitalista, a planificação, já adotada como procedimento válido e indispensável da produção arquitetônica, foi também transposta para as novas propostas urbanas. Os arquitetos envolvidos nesses planejamentos deixaram de ser idealizadores de objetos arquitetônicos e transformaram-se nos organizadores do ciclo da produção em geral.

Os resultados da pesquisa moderna passaram por uma espécie de filtro ao serem trazidas para a prática, de modo que o sistema vigente aceitou somente aquilo que poderia ser compatível com os seus interesses. O próprio conceito de “funcionalismo” foi subvertido quando aplicado à realidade concreta. Como apontou Habermas, o que antes se denominava “funcional” como sendo o meio apropriado a um *fim*, passou a ser “*funcional do ponto de vista sistêmico* para a economia e a administração” resultando em espaços “nada funcionais do ponto de vista do mundo da vida tanto dos habitantes quanto da vizinhança” (HABERMAS, 1994, p.125). Essa seria uma das explicações para o fato de que, embora a intenção inicial da arquitetura moderna tenha sido a socialização e a satisfação de todos os indivíduos, ela tenha resultado em cidades segregadoras, “cuja gestão política consiste no próprio uso da cidade como instrumento de controle e coerção, em favor dos grupos dominantes” (BENEVOLO, 1984, p.24).

A subversão das ideologias utópicas da arquitetura moderna em “ideologia do plano”, com favorecimento do capital industrial, foi analisada por Tafuri, que apontou o *Plan Voisin*, que Le Corbusier elaborou para o centro de Paris, como sendo um dos exemplos significativos dessa transformação. Para o *Plain Voisin*, Le Corbusier buscou patrocínio junto a vários empresários, tendo utilizado como argumento para convencê-los, a proposta de demolição de grande parte de Paris que abriria a possibilidade de obtenção de grandes lucros, no projeto de reconstrução (TAFURI, 1985, p.68). O arquiteto tinha em mente a grande valorização das áreas centrais das grandes cidades e, desse modo, sua proposta favorecia a continuidade da especulação imobiliária que, num primeiro momento, a arquitetura moderna pretendeu combater.

As novas cidades configuradas de acordo com uma lei geral, com uma organização global, constituída segundo a racionalidade industrial, deveriam formar um todo ordenado, uma unidade coerente, com funções bem definidas, assumindo a estrutura de uma grande máquina industrial. A cidade moderna, concebida segundo os parâmetros da eficiência, ocasionou, assim, a funcionalização da própria existência humana que passou a ser constrangida a se adequar à nova dinâmica da cidade, organizada de “forma lógica, unívoca, matemática” (TAFURI, 1985, p.72). Adorno e Horkheimer apontaram a submissão das heterogeneidades ao princípio de igualdade como pertencente ao próprio *pensamento de identidade* prescrito pelo esclarecimento à sociedade ocidental (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.24). Graças a isso, a diversidade, tida como irracional, feia e desorganizada, tendeu a ser excluída do cenário urbano, sendo apagados todos os matizes em nome de um raciocínio totalizador e da ordem, que na concepção dos planejadores, seria a melhor maneira de se garantir o progresso.

Como observou Lefebvre, no momento em que o urbano passou a reproduzir o procedimento industrial, o espaço urbano tornou-se fragmentado, segundo hierarquias,

funções desiguais e privilégios, assim como a divisão social do trabalho (LEFEBVRE, 1999, p.63), refletindo na constituição de toda a esfera social que passou a se estabelecer de modo a compelir a vida cotidiana a se submeter “às exigências das empresas”, sendo tratada “conforme a racionalidade empresarial” (LEFEBVRE, 1999, p.37-38). Porém, o autor chama a atenção para o fato de que a produção do espaço em si, de modo algum constitui um evento novo, visto que espaços particulares sempre foram produzidos, aqui e ali, pelos grupos dominantes, mas o que se apresenta como algo inédito nesse contexto é a “produção global e total do espaço social” que se estabelece em função da “reorganização completa da produção subordinada aos centros de informação e decisão” (LEFEBVRE, 1999, p.143). Uma das contribuições do urbanismo nesse processo relaciona-se ao fato de ele encobrir a operação e ocultar, “sob uma aparência positiva, humanista, tecnológica, a estratégia capitalista: o domínio do espaço, a luta contra a queda do lucro tendencial, etc.” (LEFEBVRE, 1999, p.143). Lefebvre observa ainda que a eficácia desses mecanismos teria sido tão grande, tendo sido introjetados nos indivíduos de forma tão competente, que não apenas ofuscaram a percepção desse processo, mas, sobretudo, dificultaram a concepção de uma “realidade” diferente. O fato de a própria percepção das pessoas, com seu olhar fragmentado, típico do especialista, ter sido moldada pela racionalidade industrial, favoreceu a afirmação dessas estratégias, apresentadas como lógicas, naturais e necessárias (LEFEBVRE, 1999, p.145).

Tendo consistido numa aplicação da logicidade industrial, os métodos utilizados pelas práticas do urbanismo, tais como a planificação e a programação, tenderam a substituir a *práxis* urbana, “por suas representações do espaço, da vida social, dos grupos e de suas relações” (LEFEBVRE, 1999, p.141), fazendo com que “todo traço de espontaneidade do público” passasse a ser “dirigido e absorvido”, numa espécie de “domesticação da naturalidade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.115). Exercendo-se um forte controle sobre a ocupação do espaço, através de zoneamentos rígidos que prescreviam funções

específicas para áreas determinadas, não apenas se inviabilizou uma apropriação espontânea desses espaços, mas também se obteve a fragmentação e a hierarquização dos mesmos, estabelecendo-se a segregação social, em detrimento de uma utilização democrática.

Uma vez direcionados para os interesses econômicos e políticos, a rígida estipulação de usos e tipologias para cada área da cidade restringiu, na maioria das vezes, a presença de grupos sociais tidos como inconvenientes, bem como de atividades indesejáveis, permitindo, de um lado, o surgimento de áreas muito valorizadas e de bairros privilegiados, e, de outro, a proliferação de periferias. Além disso, a própria transformação das ruas, antes locais de encontro, de mistura e de manifestação da vida social urbana em simples objetos de circulação e estacionamento, evidencia as inevitáveis perdas no que tange a regulamentação do vivido pelo planejamento urbano. A despolitização do espaço da rua – e da cidade como um todo – fez com que ela passasse a contar com uma apropriação programada, que inclui o carnaval, desfiles, bailes, etc., e com uma mobilidade também prevista, limitando o seu funcionamento, ora ao envio dos moradores para os centros, “como produtores e consumidores em busca de trabalho e diversão”, ora para suas “células habitacionais cristalizadas em complexos densos e bem organizados” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.113). A perda dos aspectos espontâneos, simbólicos e coletivos das cidades foi comentada por Olgária Matos:

A vida de outrora se constituía de uma seqüência de acidente, cantos e recantos, de espaços indeterminados (...) A cidade tinha um passado, uma história descentralizada, uma soma de experiências próprias, de práticas cotidianas. O bairro tinha ele próprio seus microlugares, suas aventuras, sua identidade (...) Festas religiosas, fanfarras, desfiles, procissões, bailes, quermesse, faziam da cidade um espaço coletivo apropriável, o bem de uma comunidade diversa. É difícil hoje encontrar festas que não sejam a *mise-em-scene* da mercadoria. (MATOS, 1995, p.80).

Embora a mobilidade programada contribuísse, de fato, para impedir a instauração do caos, como apontou Lefebvre, ela também “impedia a comunicação e o encontro, instaurando o tédio e a neurose” (LEFEBVRE, 1999, p.94). As ruas e o ambiente urbano tornaram-se, assim, locais onde os indivíduos se atropelam e se chocam uns com os outros, apenas

cruzando olhares fugidios com os que passam pelo seu trajeto, num ritmo acelerado e análogo ao das ferrovias e auto-estradas. As relações que se estabeleceram no contexto das novas cidades passaram a se caracterizar pela impessoalidade, pela desatenção e pela “frieza burguesa”, denunciada por Adorno e Horkheimer (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.99).

Nessa perspectiva, Lefebvre comenta:

Uma vez que a regra é o desenraizamento generalizado e as separações, um mal-estar geral acompanha a satisfação vinda da ideologia do consumo, do predomínio do racional. Tudo torna-se calculável, previsível, quantificável e determinável. Tudo deve integrar-se à ordem (aparentemente fictícia) fortalecida pelas coações (LEFEBVRE, 1999, p.44).

A perda do valor de uso, de apropriação da rua, em favor do valor de troca, também pode ser destacada como um dos fatores que contribuíram para a instauração de um comportamento adaptado nos moradores das grandes cidades, onde a lógica da mercadoria, da contemplação passiva passou a se impor, numa espécie de “colonização do espaço urbano” (LEFEBVRE, 1999, p.31). Nas inúmeras vitrines que perfilam ao longo do seu percurso, a imagem, a publicidade e o espetáculo dos objetos ganharam prioridade nesses espaços. Com a utilização desses instrumentos de controle, nem sempre evidentes, mas que fazem jus à prerrogativa de que “tudo serve para legitimar, para entronizar uma ordem geral, que corresponde à lógica da mercadoria” (LEFEBVRE, 1999, p.31), a apropriação do mundo sensível, pelos indivíduos, se viu inevitavelmente limitada. As observações de Adorno acerca da redução da experiência dos indivíduos no contexto da sociedade industrial confirmam as suas conseqüências: o aumento cada vez maior tanto da reificação quanto da dificuldade de rompimento com esse estado de coisas.

Homens não-livres, convencionais, agressivos e reacionários tendem a recusar a auto-reflexão em todas as formas (...) a atitude em questão é da *intolerance of ambiguity*, intolerância contra o ambivalente, o que não pode subsumir-se de modo impecável; finalmente, intolerância ao que é aberto, o que não é previamente decidido por uma instância, contra a própria experiência (ADORNO, s.d., p.136).

Mesmo que ao longo das décadas tenha ficado explícito o insucesso desses planejamentos, fato que pode ser comprovado por um olhar mais atento sobre a maioria das grandes cidades do mundo, a tendência continuou sendo a fragmentação do urbano e o aumento crescente do controle e das coerções sobre a realidade social, visto que uma das heranças deixadas pela ciência positivista foi a certeza de que quanto mais se fragmenta alguma coisa, maior se torna o poder de manipulação sobre ela. A inadequação entre a teoria formalizada pelos planos e a prática concreta resultou em cidades caóticas, congestionadas, bem como no alastramento de favelas e periferias desassistidas das condições adequadas para se viver, evidenciando que os planejamentos não conseguiram contemplar a maior parte das populações das grandes cidades, tendo auxiliado apenas aqueles indivíduos privilegiados. Sobre a falta de êxito dos planejamentos urbanos, Adorno fez o seguinte comentário:

Não é preciso explicar que o planejamento permanecerá insuficiente enquanto for dirigido a fins particulares ao invés de fins sociais comuns. Os preceitos práticos imediatos do planejamento urbano de modo algum coincidem com os preceitos de um planejamento urbano verdadeiramente racional, livre das irracionalidades sociais: falta-lhes o sujeito social coletivo que o planejamento deveria visar. Essa é uma das razões pelas quais o urbanismo ameaça, ou degenerar em algo caótico, ou então obstruir as conquistas arquitetônicas individuais. (ADORNO, 1967, p.19).

Uma vez que a realidade urbana foi submetida a uma divisão em competências distintas, adequada à visão de cada especialista envolvido no processo de planejamento e, tendo em vista que o poder de decisão não se encontra nas mãos dos planejadores, resta a eles, com base em “descrições parciais e enunciados analíticos” (LEFEBVRE, 1999, p.169), que não contemplam verdadeiramente a realidade social, reafirmar a funcionalização do espaço, a fragmentação burocrática e a organização do espaço repressivo. Nessa perspectiva, sendo reduzidos os impulsos funcionalistas a um funcionalismo mecanicista ou, nas palavras de Wellmer, a um “funcionalismo vulgar”, que consistiu na “coisificação da dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico” (WELLMER, s.d., p.12), as intervenções no espaço urbano passaram a “servir, sem resistência a um processo de modernização, que antes de tudo,

obedece aos interesses imperativos do aumento do capital e da planificação burocrática” (WELLMER, s.d., p.13). Tendo que se esgueirar entre os interesses particulares e os interesses políticos – cada vez mais imbricados entre si –, o urbanismo tende a ser, também na fase do liberalismo avançado, um “veículo de uma racionalidade limitada e tendenciosa”, que encerra uma estratégia de classe, transformando-se numa “superestrutura da sociedade burocrática do consumo dirigido” (LEFEBVRE, 1999, p.150).

3.3 – Fetichismo da satisfação

Mas não conseguimos nos livrar da suspeita de que mesmo o luxo fora do normal e que se anunciando ruidosamente como tal, está misturado algo de arbitrário, de artificial. Ele serve para permitir a quem pode pagar provar a si mesmo e aos outros seu *status*, muito mais do que para satisfazer suas necessidades, de todo modo, cada vez menos diferenciadas.

Minima Moralia
Theodor Adorno

A partir da transformação da arquitetura moderna em *Estilo Internacional*, ocorrida sobretudo a partir da exposição intitulada “Modern Architecture”, realizada em 1932, no MOMA de Nova York, ocorreu uma redução do movimento moderno a um sistema de preceitos formais, de modo que a sua arquitetura passou a ser conhecida de maneira desintegrada, ou seja, destituída de suas características sociais e políticas, sendo ressaltados quase que exclusivamente os seus aspectos técnicos e formais – ossatura estrutural, simplicidade volumétrica, regularidade das formas, flexibilidade, ausência de ornamentação – e, mesmo assim, concebidos de maneira superficial e esvaziados de conteúdos artísticos e espirituais. Se a arquitetura moderna já apresentava uma tendência a favorecer o capital industrial e a instaurar a homogeneização, a partir da sua conversão em *estilo*²¹, ela passou a

²¹ O conceito de *estilo* aqui empregado diz respeito àquele realizado pela Indústria Cultural, conforme prescrições de Adorno e Horkheimer, ou seja, ao seu aspecto coercitivo, de submissão a uma linguagem pré-estabelecida, onde se vê excluída a liberdade artística. Diferente, porém, da idéia de *estilo* da arte burguesa

apresentar todas as premissas necessárias para se inserir dentro dos procedimentos da indústria cultural e tornar-se uma de suas vertentes.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial tornou-se evidente e incontestável a própria ambigüidade do progresso, tendo se refletido diretamente na cultura, na confiança no futuro e na crença quanto à possibilidade de se instituir valores morais e estéticos vinculados ao progresso, inclusive por parte dos arquitetos que ainda tinham algum vínculo com as antigas utopias. Juntamente com isso, ocorreu um grande avanço tecnológico que se desenvolveu de modo cada vez mais imbricado com os poderes econômico e político. Como apontou Argan, já não era mais possível, a partir daí, observar nenhuma relação entre a pesquisa estética e o sistema de produção, visto que, com a difusão do consumo de massas numa escala mundial, passaram a prevalecer as análises de custo-benefício, determinando a produção e fazendo com que “a qualidade estética do produto não tivesse outro objetivo senão o de incrementar o consumo e apressar a substituição dos tipos” (ARGAN, 1988, p.70).

Segundo Adorno, “onde a tecnologia estética, como não raro aconteceu nos modernos movimentos após a Segunda Guerra, visa a cientifização da arte enquanto tal, em vez de inovações técnicas, a arte extravai-se” (ADORNO, s.d., p.74), o que de fato pode ser comprovado ao se analisar os rumos tomados pela arquitetura. Ao integrar-se quase que completamente ao modo de produção capitalista, sua reprodução em escala mundial reduziu-a a um simples jogo de formas e volumes geométricos impessoais, que se aproximavam “da beleza estéril de um formalismo decorativo”, tornando-se “*kitsch* luminoso” ou uma “morte polida” (WELLMER, s.d., p.21). O risco de degeneração dos preceitos da arquitetura moderna em simples efeito foi apontado por Adorno, segundo o qual, “aquilo que na linguagem dada de um certo meio material ainda aparece como necessário, torna-se supérfluo, de fato ornamental no mau sentido, assim que deixa de legitimar-se naquela linguagem”, de

tradicional, onde a “realização do estilo coincidia com a sua supressão, uma vez que a criação da obra implicava essencialmente a liberdade artística de transgredir a linguagem estabelecida” (DUARTE, 2002a, p. 103).

modo que “o que ontem era funcional pode tornar-se o oposto” (ADORNO, 1967, p.3). Num outro momento, porém, o filósofo teria sido levado a concluir que tal reversão já havia se concretizado, de modo que “as medidas tomadas contra o *kitsch* tornaram-se elas mesmas *kitsch*, produtos ornamentais” (ADORNO, 1992, p.193).

Inserida na sociedade de consumo, a estética funcionalista e racional da arquitetura moderna acabou se convertendo numa espécie de modismo estabelecido, principalmente, a partir do *fetichismo* da técnica, que consistiu na repetição das estruturas de aço, das paredes de vidro, dos prédios de escritórios e dos centros comerciais. O vínculo do grande capital com a arquitetura praticada podia ser então constatado na monumentalidade dos seus arranha-céus que celebravam a hegemonia da burocracia empresarial e da produção em massa, conforme observaram Adorno e Horkheimer:

Os edifícios monumentais e luminosos que elevam por toda parte são os sinais exteriores do engenhoso planejamento das corporações internacionais, para o qual já se precipitava a livre iniciativa dos empresários, cujos monumentos são os sombrios prédios residenciais e comerciais de nossas desoladoras cidades (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.113).

Em contraposição ao modismo em que se converteu a própria arquitetura moderna, Adorno ressaltou que o verdadeiro impulso funcionalista deveria consistir num tratamento diferenciado do *material*, na concepção arquitetônica.²² O filósofo observou que “toda atividade autêntica, artística em sentido lato, requer um conhecimento preciso dos materiais e dos procedimentos disponíveis no seu estágio mais avançado” (ADORNO, 1967, p.12), sendo que “as formas e os materiais não são aqueles dados da natureza pelos quais o artista

²² Ao analisar o conceito de *material*, empregado por Adorno, e ao inseri-lo no contexto específico da arquitetura, Silke Kapp distinguiu o que seria material, da noção de “material de construção”, ou ainda, da simples matéria-prima. Enquanto a esses últimos estariam relacionadas apenas características físicas e químicas, aos materiais se somariam depósitos “de historicidade, de pensamentos ou de imaginação humanas. Noutras palavras, aos materiais se acrescentaria “uma história que inclui formas, técnicas e procedimentos”, além dos “significados comumente associados a tais formas, técnicas e procedimentos.” Ainda segundo a autora: “(...) o material é tudo aquilo com que o arquiteto se defronta ou tudo de que dispõe intra-arquiteticamente para a criação de um novo objeto. (...) uma obra na qual certos elementos conhecidos são engendrados de um modo novo deixa marcas no material, porque qualquer outra obra depois dela terá por ponto de partida um universo de formas e articulações diferentes do de obras anteriores. (...) A obra abre certas possibilidades e, ao mesmo tempo, torna outras possibilidades obsoletas. Portanto, as invenções individuais não apenas somam no material, mas alteram-no dialeticamente” (KAPP, 2000, p.1-3).

irrefletido facilmente os toma. Neles armazenou-se história e, através dela, também espírito”. (ADORNO, 1967, p.14). Para conseguir realizar uma obra significativa, o artista – cuja liberdade criativa se vê limitada em função das possibilidades do material – deve conseguir despertar o que está acumulado no material, deve se confrontar com os problemas por vezes nele instaurados e *impulsioná-los para frente*. A qualidade de uma obra arquitetônica dependeria, assim, de como ela realiza a articulação entre *finalidade, formas e materiais*. Noutras palavras, tendo em vista que esses momentos são inseparáveis uns dos outros e que mantêm uma relação de interdependência, a arquitetura deve dar uma resposta à questão: como é que “determinada função pode tornar-se espaço, em que formas e que materiais?” (ADORNO, 1967, p.14). Diante disso, ao contrário de simplesmente se repetir procedimentos, formas e padrões convencionais, a arquitetura deveria realizar a “penetração recíproca de materiais, forma e função uns nos outros, de tal modo que nenhum desses momentos viesse a ser o absolutamente principal” (WELLMER, s.d., p.14).

Muito diferente disso, a partir do momento em que passou a se sobressair, com força total, um ramo de investimento que já estava presente na sociedade, mas que veio a se tornar bastante estratégico no que diz respeito à formação de capital, utilizando-se da especulação e da construção imobiliária, a arquitetura tornou-se ainda mais vulnerável aos interesses financeiros, tendo sido a sua padronização e reprodução ainda mais aceleradas. O setor imobiliário, representado sobretudo por empresas privadas, pode ser destacado por ter inserido a arquitetura e o urbanismo, de maneira quase que irreversível, dentro da indústria cultural, colocando-os, ao mesmo tempo, como um dos promotores dessa indústria e também como seus produtos. Como promotores – tema que será discutido nos próximos itens –, eles ajudam a configurar o ambiente material adequado à proliferação da indústria cultural, servindo, comumente, de seu suporte; enquanto produtos, eles se inserem na sua rede de

consumo, que os transforma em meras mercadorias, promovendo o fetichismo tanto do espaço urbano quanto do objeto arquitetônico em si.

Como uma das práticas utilizadas pela Indústria Cultural consiste na fabricação de produtos que, mesmo quando apresentam o rótulo de especificidade, pouco se distinguem uns dos outros e tendo em vista que a modelização permite a essa indústria alcançar uma maior lucratividade, a padronização passou a ser o lema a ser seguido na produção construtiva, numa proporção inimaginada pelos arquitetos modernos. No que diz respeito às habitações²³, a difusão de edifícios de apartamentos em grande escala – mediados ou não pelos governos –, com seus custos reduzidos e rapidez construtiva, mostrou ser um ótimo negócio para o mercado imobiliário, seja através dos conjuntos habitacionais destinados às classes de baixa renda, seja através dos condomínios verticais voltados aos consumidores mais abastados. Concebidos a partir da ossatura estrutural corbusiana, esses edifícios comumente apresentam uma grande repetição em termos de organização espacial – que estipula “funções” específicas para determinados lugares da casa –, além de volumetrias concebidas segundo a premissa “a forma segue a função” e fachadas pouco diferenciadas. Nessa perspectiva, mesmo quando esses empreendimentos permitem aos moradores algum grau de flexibilização, eles nem assim resultam, de fato, em alternativas diferenciadas ou significativas, em virtude das possibilidades serem, em geral, bastante limitadas, tendo sido previstas pelos próprios planejadores. Isso confirmaria, portanto, a tese de Adorno e Horkheimer que identificam nos *casos* produzidos pela indústria cultural a coincidência com os próprios planejamentos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.119).

Alimentando estrategicamente o “sonho da casa própria” e divulgando um padrão de conforto “universal”, a indústria do planejamento imobiliário, juntamente com as indústrias de

²³ Não serão discutidas aqui as habitações cuja produção não é determinada pelo mercado, ou seja, aquelas que se destinam a um público ao qual o mercado em geral não atende e que são comumente produzidas pelos próprios moradores ou em regime de mutirão, muito embora muitas dessas moradias, quando financiadas pelos governos, também tendam a apresentar as mesmas características de padronização.

móveis, utensílios e artigos de decoração, conseguiu homogeneizar os comportamentos e também as necessidades dos habitantes, tornando-as cada vez mais semelhantes, como observou Silke Kapp ao se referir aos inúmeros apartamentos que se repetem nas áreas urbanas:

(...) se as paredes externas ruíssem, veríamos dezenas de sofás, mesas, camas e televisões, dispostos de modo idêntico. Cada passo que o habitante dá entre as suas quatro paredes é meticulosamente previsto pelo projetista. A individualidade parece apaziguar-se com a escolha da cor e do preço do sofá, mas não chega sequer a arranhar o roteiro predefinido a que esses espaços ditos confortáveis obrigam (KAPP, 2002. p.196).

A subversão do *design* em *styling* – influência americana que depois se estendeu aos demais países industrializados – assentava-se na idéia da construção de produtos formalmente apetecíveis, que deveriam estimular necessidades fictícias e os desejos inconscientes dos consumidores. Graças a isso, a tendência na sociedade passou a ser o consumo “em efígie” (ARGAN, 1998, p.70), de modo que a aparência das coisas tornou-se mais relevante do que as coisas propriamente ditas. No caso da arquitetura isso não foi muito diferente.

A substituição do valor de uso pelo valor de troca, característica da indústria cultural e que faz com que “ao invés de prazer, (...) o que se busca é conquistar prestígio” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.148), inseriu-se também na dinâmica do mercado imobiliário – braço estratégico da indústria cultural –, que passou a fabricar os seus produtos e divulgá-los ao público, como *promessas de satisfação*, para grupos diferenciados. As necessidades dos usuários, identificadas através de dados estatísticos – que todavia não contemplam as necessidades “reais” – são classificadas em níveis sócio-econômicos, de modo que seja possível lhes fornecer objetos arquitetônicos e urbanísticos adequados aos seus desejos e, obviamente, ao seu poder aquisitivo. Porém, não é raro notar a “sugestão” da modificação das próprias necessidades dos usuários, que devem se adequar às intenções do mercado, consumindo seus produtos e adaptando os seus modos de vida.

Nesse contexto, embora a uniformização dos modos de vida seja uma das principais características das habitações, que encerraram os indivíduos em verdadeiros “alojamentos”, para utilizar um termo de Sprengler (ADORNO, 1998, p.46), uma “aura” de especificidade costuma a ser anexada a esses produtos de modo a lhes conferir uma *pseudo-individualização*. Do mesmo modo, porém, com que Adorno chamou a atenção para o fato de que apenas diferenças mínimas podem ser observadas entre um Cadillac e um Chevrolet (ADORNO, 1992, p.104), no que diz respeito a essas construções, as diferenças se reduzem aos seus revestimentos – que variam de uma pintura barata até as pedras importadas, os ornamentos e materiais altamente tecnológicos –, a suas áreas de lazer e convívio coletivos – que podem apresentar piscinas, saunas, salões de festa, quadras e demais equipamentos de luxo – e aos equipamentos de segurança – que podem ser simples muros e gradis ou sistemas mais complexos.

As observações de Adorno para quem “a promessa de felicidade no luxo pressupõe, por outro lado, o privilégio, a desigualdade econômica” (ADORNO, 1992, p.105) coincidem com a visão de Sérgio Ferro, que ressaltou a ilusão de pluralidade que comumente se associa ao uso de revestimentos diferenciados nos edifícios. Segundo o arquiteto, o revestimento “consumido aparentemente por delicadezas de aparência (...) como se fosse questão de gosto”, além de possuir uma variação superficial, “funciona como elemento de distinção social” (FERRO, 1982, p.36). Sob esse aspecto, o revestimento – assim como outros elementos que são acoplados às edificações – também se identifica com os “detalhes fungíveis”, que Adorno e Horkheimer apontaram como sendo característicos dos produtos da indústria cultural e que podem ser manipulados de acordo com interesses (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.118). Vale ressaltar, porém, que a referência que é feita aqui à indústria cultural se dá menos em função da possibilidade de se alterar algum elemento da construção, visto que a concepção de obra fechada e intocada – tal como concebia Alberti, por exemplo – é bastante problemática

na arquitetura e mais ainda nas habitações, mas se relaciona ao fato de essas modificações serem ocasionadas por motivações econômicas.

Muito dos desejos dos consumidores em adquirir esses imóveis vinculam-se também às eficientes estratégias de *marketing* que se realizam em torno deles e que a eles vinculam um “ideal” de bem-viver, de conforto e comodidade. Valendo-se de inúmeros recursos para personalizar suas construções, com o intuito de “humanizá-las” – tais como dotá-las de nomes próprios e bem escolhidos –, torna-se possível criar um tipo de vínculo afetivo entre elas e o público consumidor. Uma espécie de “publicidade espiritual” (KLEIN, 2003, p.30) é então realizada com o intuito de “agregar valor” e significado a esses bens genéricos, suscitando reações sentimentais nos consumidores, associadas a esses construtos. Nesse contexto, não é raro assistir às propagandas televisivas que apresentam famílias felizes vivendo harmoniosamente, com suas crianças, nesses oásis de satisfação. Como apontou Lefebvre, “a venda de felicidade, de estilos de vida, vida social e até mesmo vida comunitária nos falanstérios para uso dos sátrapas modernos” (LEFEBVRE, 1999, p.147), tendem a converter esses espaços nas novas *utopias contemporâneas*.

Para despertar uma sensação de nostalgia, por um passado que se costuma idealizar, tem sido freqüente observarmos os nomes dos edificios estampados em seus portais de entrada, grafados com letras românticas (CANÇADO, 2002, p.86), ou até mesmo condomínios inteiros constituídos por edificações que, utilizando-se de pastiches – ornamentos, colunas –, nos remetem à arquitetura “clássica”. Mas, uma vez que “a fuga do cotidiano que a indústria cultural promete em todos os seus ramos”, consiste em “oferecer como paraíso, o mesmo cotidiano” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.133), a promessa de uma vida idílica, que passa a ser vendida juntamente com essas *vilas*, simplesmente se esvaece, na medida em que elas não costumam apresentar nenhuma proposta diferenciada de moradia que possa se refletir numa qualidade de vida diferenciada, sendo apenas mais um

exemplo de comunidade residencial fechada, cuja singularidade se restringe à imitação de uma linguagem estilística do passado que, segundo Jameson, limita-se a “falar numa língua morta” (JAMESON, 1993, p.27), ou que na perspectiva de Habermas, servem apenas de medida compensatória, disponibilizando “a um presente inconstante, para si mesmo fugaz”, um cenário *ideal*, ou ainda “um disfarce na forma de identidades emprestadas” (HABERMAS, 1994, p.128). Nesse contexto, tanto Jameson quanto Habermas identificam problemas nesse tipo de solução tradicionalista, que tem sido comum na arquitetura atual. Segundo Jameson, esse procedimento não apenas resultaria no esmaecimento de nossa historicidade, que se reduz a uma conotação estilística, numa abordagem pseudo-histórica, mas também revelaria a incapacidade da geração atual de “produzir representações de sua própria experiência corrente” (JAMESON, 1997, p.47-48). No caso de Habermas, o autor vincula essas soluções ao favorecimento do próprio modelo neoconservador político, na medida em que ela “redefine como sendo questão de estilo, problemas que se localizam em *outro* plano, com o que os subtrai à consciência pública” (HABERMAS, 1994, p.146). Segundo ele, “a reação evasiva liga-se a tendências afirmativas: tudo mais deve permanecer como está” (HABERMAS, 1994, p.146).

Embora a todo momento surjam “novidades” que são muito bem exploradas pela indústria da propaganda, “enchendo os olhos” dos consumidores e criando-lhes uma falsa liberdade de escolha, a standardização e a repetição do mesmo tema tem sido a prática comum em todas as ações da indústria imobiliária, principalmente nos dias atuais. Nesse contexto, o próprio “culto do novo”, que caracteriza a nossa sociedade, é estimulado pelos empreendedores, de modo a garantir o fluxo do consumo que se baseia na apresentação da mesmice, escondida sob a maquiagem que a eleva ao patamar da singularidade.

Adorno analisou o conceito do *novo* e observou que a sua promessa é constitutiva da própria idéia de Modernidade. Sendo, porém, um conceito ambíguo, ao mesmo tempo em que

aponta para algo que vai além da “unidade cada vez mais rígida da ordem existente”, numa espécie de promessa de um futuro diferente, ele sofre as pressões daquela unidade, passando a ser buscado em função de si mesmo e transformando-se em “retorno compulsivo do antigo” (ADORNO, 1992, p.207). Em outras palavras, o novo passa a se apresentar como “falsa aparência” que camufla o velho, que é sempre o mesmo, ocultando a si próprio (HEYNEN, 1999, p.183).

Explicitando que a idéia do novo estaria relacionada à “classe de coisas não premeditadas, desprovidas de intenção” (ADORNO, 1992, p.207), o filósofo ressalta que essa classe se encontra esgotada em nossos dias, não havendo, portanto, mais nada que seja genuinamente novo. Nessa perspectiva, o culto do novo que se estabelece na sociedade moderna – e que se expande na sociedade contemporânea – resulta da apresentação de coisas novas que nada mais são do que reproduções de antigos esquemas que foram introjetados nos indivíduos pela demanda do ciclo de consumo e de produção (ADORNO, 1992, p.207). Segundo o autor, esse processo traria implicações diretas sobre a vida dos indivíduos:

Ele [o novo instaurado na sociedade] incentiva de maneira decisiva a decomposição do sujeito em instantes convulsivos – nos quais ele tem a ilusão de viver – incentivando finalmente com isso, a sociedade total, que segundo sempre a última moda, expulsa o novo (...) A decomposição do sujeito se completa através do seu abandono à mesmice diferente a cada vez (ADORNO, 1992, p.208).

Nessa perspectiva, a estandardização espacial resultou, em larga medida, na redução da autonomia dos indivíduos, limitando-os a seguir os imperativos da moda e do padrão de conforto estipulados pelo mercado, que lhes apresenta os modos “corretos” de se viver, seja nos filmes, nas novelas, nas propagandas ou nos apartamentos decorados, engenhosamente montados junto aos *stands* de venda. Além disso, o próprio fato de os moradores não terem acesso às decisões referentes às suas moradias, de modo que as suas necessidades individuais e não padronizadas possam ser atendidas por esses espaços, contribuiu para a

homogeneização dos modos de vida, acentuando ainda mais a “desintegração” dos sujeitos e levando Adorno a decretar a impossibilidade de morar:

A rigor, morar é algo que não é mais possível. As moradias tradicionais em que crescemos adquiriram algo de insuportável: cada traço de comodidade nelas pagou-se com uma traição ao conhecimento, cada vestígio do sentimento de estar abrigado, com a deteriorada comunidade de interesse da família. As que seguem o estilo da “Nova Objetividade”, que fizeram uma espécie de *tabula rasa*, são estojos preparados por especialistas para pessoas tacanhas ou instalações produtivas que se extraviaram na esfera do consumo, sem nenhuma relação com quem as habita: elas contrariam até mesmo a ânsia por uma existência independente, que de todo modo não existe mais. A casa é coisa do passado (ADORNO, 1992, p.32).

A validade das prescrições de Adorno pode ser verificada em vários exemplos do contexto arquitetônico atual visto que, se por um lado, a maior parte do ambiente construído tem ficado a cargo de grandes construtores e empreiteiros, cujo comprometimento com a acumulação de capital é indiscutível, por outro lado, até mesmo os projetos realizados pelos escritórios de arquitetura – muitos dos quais já se inserem na própria dinâmica do monopólio imobiliário – , onde se poderia esperar que as especificidades individuais se refletissem na produção de espaços particularizados, tem dado continuidade à reprodução de esquemas convencionais. Basta observar as inúmeras residências e edifícios que são produzidas dentro dos condomínios fechados e em regiões nobres das cidades para verificar que, guardadas as devidas exceções, eles pouco avançam em termos de planejamento, restringindo-se, quando muito, a certa ousadia formal.

Ao tratar da arquitetura contemporânea – ou *pós-moderna* –, Diane Ghirardo salientou a falta de posicionamento crítico que tem sido comum por parte dos arquitetos, no que tange aos problemas políticos e sociais do nosso contexto, estando suas dedicações, muitas vezes, voltadas apenas a “exóticos exercícios formais” (GHIRARDO, 2002, p.31). Em várias dessas produções – que abrangem não só as moradias, mas edificações com outros tipos de uso – é o próprio espetáculo, o brilho, a nobreza dos materiais, o historicismo decorativo, as “desconstruções”, recortes e “explosões” volumétricas, que têm agregado valor a essas construções, encobrindo, muitas vezes, soluções pouco significativas dos projetos, que

embora se desenvolvam sob o rótulo de arquitetura de vanguarda, não costumam avançar muito além do esteticismo.

Em muitas das vezes, a simples assinatura de arquitetos consagrados pela crítica especializada ou transformados em *grifes*, pelos meios de comunicação, conferem *status* àqueles que podem adquirir esses projetos. Sob esse aspecto é possível inserir também esses projetos na própria dinâmica da indústria, que utiliza o fetichismo do autor, da forma, das tecnologias e dos padrões estéticos arrojados, para vender seus “modelos” a quem queira adquirir prestígio, sejam eles empresários, pessoas de alto poder aquisitivo ou até mesmo governos que buscam para seus países um certificado de “modernização” e “legitimidade cultural” (GHIRARDO, 2002, p.43), como será discutido mais a frente.

3.4 – Espaços controlados

Mas o movimento geral do isolamento, que é a realidade do urbanismo, deve também conter uma reintegração controlada dos trabalhadores, segundo as necessidades planificáveis da produção e do consumo. A integração no sistema deve recuperar os indivíduos isolados como 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 pseudocoletividade que acompanha também o indivíduo isolado na *célula familiar* (...)

A sociedade do espetáculo
Guy Debord

A previsibilidade e pré-determinação da concepção arquitetônica promoveram grandes mudanças no comportamento dos indivíduos, contendo a sua espontaneidade e refletindo diretamente nas noções de apropriação dos espaços. No que diz respeito à organização interna das edificações, o rígido planejamento, que já estipula de antemão como deverá ser a ocupação tende a restringir a autonomia dos indivíduos, cerceando as suas liberdades. Se isso, como já se viu, costuma ser a regra usual nas residências, o quadro se torna ainda mais

alarmante quando se observa o que costuma ocorrer nos demais espaços, sejam eles públicos ou privados, destinados ao trabalho ou ao lazer.

Numa espécie de *dominação da natureza interna*, os indivíduos são frequentemente induzidos a obedecer ao “esquematismo da produção” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.116) que, na medida em que prevê desde as paredes da edificação até a disposição do mobiliário – muitas vezes fixo –, tende a “produzir” também os próprios usuários desses espaços. Seja nas cadeias de *fast foods*, nas lojas, nas instituições públicas e privadas, nos auditórios, teatros ou nos *shopping centers*, a disposição invariável de mesas, cadeiras, cinzeiros, lixeiras, guichês de atendimento já nos remetem à própria passividade que deve caracterizar a sua ocupação.

Se por um lado, o controle do espaço, exercido pela sua configuração, realiza a “atrofia da imaginação e da espontaneidade” dos usuários, na medida em que o planejamento “paralisa essas capacidades em virtude da sua própria constituição objetiva” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.119), por outro lado, ele também restringe a dimensão do corpo, na medida em que estipula os próprios movimentos dos usuários, que devem se adequar aos trajetos monótonos e repetitivos definidos pelos planejadores. Adorno observa que os “gestos e, com eles, os próprios modos de comportamento” já se encontram inseridos nas próprias coisas – sejam elas objetos ou espaços. Na medida em que “os chinelos – ‘pantufas’, *slippers* – são concebidos de tal modo que se possa enfiar os pés neles sem o auxílio das mãos”, eles se transformam em verdadeiros “monumentos do ódio à postura de curvar-se” (ADORNO, 1992, p.95). Nesse contexto, é possível afirmar que a rigidez funcional que caracteriza boa parte dos espaços “públicos” e privados das cidades tem reduzido os sujeitos a verdadeiros autômatos, no que diz respeito a sua experimentação.

Como apontaram Adorno e Horkheimer, “a técnica efetua a adaptação ao inanimado a serviço da autoconservação, (...) através da automatização dos processos espirituais, isto é,

através da sua transformação em processos cegos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.169). Sem dúvida, a tecnologia tem contribuído bastante para a configuração do quadro descrito acima, visto que, nos dias de hoje e em nome do conforto, ela libera os indivíduos de atividades simples, porém tidas como “desagradáveis”, tais como ter que se levantar do sofá para aumentar o volume e mudar o canal da televisão ou ter que abrir as cortinas com o “auxílio” das mãos, tarefas que podem confortavelmente ser realizadas por meio do controle remoto. Nessa perspectiva, Jameson chamou a atenção para os próprios elevadores e escadas rolantes comuns, por exemplo, nos *shoppings centers*, que além de obrigarem os usuários a cumprir um ritual que os coloca em contato com quase todas as lojas, graças à sua localização estratégica, tendem a substituir o próprio movimento, que passa a existir sob a forma do controle e da programação. Segundo ele, nesses locais, “a caminhada narrativa foi grifada, simbolizada, reificada e substituída por uma máquina de transporte que se transforma na expressão alegórica daquele antigo passeio que já não nos é permitido realizar sozinhos” (JAMESON, 1993, p.37).

Ao longo da História, vários foram os recursos desenvolvidos para se lidar com os contrastes sociais – muito mais do para resolvê-los –, bem como para “enquadrar” os indivíduos em comportamentos “adequados”, sendo que vários deles se integraram à própria produção arquitetônica, convertendo-a num importante instrumento de controle social, cujos espaços contribuíram para conter os indivíduos e para promover a segregação e a hierarquização dentro da sociedade. Embora nem sempre esse controle se manifestasse de maneira evidente, como no caso de alguns planejamentos urbanos, em algumas ocasiões ele se constituiu de forma direta e explícita.

Como parte da “sociedade disciplinar” que, ao longo dos séculos XVII e XVIII, prescreveu o ordenamento das pessoas e das atividades, visando não só a disciplina, mas também a máxima produtividade (CHOAY, 1980, p.253) e se apoiando na própria

organização espacial, o *Panóptico*, criado pelo filósofo Jeremy Bentham, constitui um exemplo significativo de como a arquitetura pode se constituir como um dispositivo de vigilância, de controle e de coerção bastante eficaz, tendo sido o seu princípio empregado de maneiras diversas, até mesmo nos dias atuais. Tratava-se de uma espécie de prisão, constituída por celas dispostas numa estrutura circular e por uma alta torre localizada no centro, supostamente ocupada por um observador, totalmente oculto dos prisioneiros. A intenção deste dispositivo era criar uma sensação de vigilância constante nos detentos, mesmo quando não fosse real, de modo que a simples incerteza quanto ao fato de estarem ou não sendo observados promoveria a auto-vigilância por parte dos prisioneiros. Graças à invisibilidade do observador, o vigiado trabalharia por antecipação, inibindo os seus próprios impulsos (SOUZA, 2003, p.4). De acordo com Françoise Choay, várias versões do Panóptico foram elaboradas por Bentham, não apenas para prisões, mas para escolas, orfanatos, fábricas, creches e casas para mães solteiras (CHOAY, 1980, p.256), sempre na perspectiva de facilitar o controle de muitos, através da auto-contenção dos impulsos por parte dos observados.

A estratégia do controle, estabelecido pela exposição dos indivíduos, foi e ainda tem sido amplamente empregada em espaços diversos, cujos próprios arranjos possibilitam, muitas vezes, dispensar boa parte da vigilância presencial. Ao serem empregados, esses recursos influenciaram diretamente o conceito de sociabilização, visto que, como analisou Sennett, eles instauraram um tipo de isolamento social, ou seja, “um isolamento produzido diretamente pela nossa própria visibilidade para com os outros” (SENNETT, 1988, p.29). Muitas das características construtivas da arquitetura moderna contribuíram promover esse isolamento e para instaurar o clima de indiferença dos indivíduos uns para com os outros, que tem sido característica da sociedade atual. Um exemplo de como o “progresso separa literalmente as pessoas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.206) pode ser encontrado na configuração dos ambientes de trabalho. A destruição das barreiras visuais pela supressão das

paredes internas dos escritórios permitiu uma reorganização de amplas áreas internas, que passaram a se configurar de maneira aberta, onde todos os funcionários tendem a ficar expostos. Como observaram Adorno e Horkheimer,

o pequeno guichê da estação ou do banco possibilitava ao caixa cochichar com o colega e partilhar com ele seus pequenos segredos. As janelas de vidro dos edificios modernos, os salões gigantescos onde inúmeros empregados trabalham em comum, podendo ser facilmente vigiados pelo público e pelos chefes, não permitem mais nem conversas particulares, nem idílios (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.206).

Através da exposição das pessoas à visibilidade umas das outras e, tendo em vista que “quando todos estão se vigiando mutuamente, diminui a sociabilidade e o silêncio torna-se a única forma de proteção” (SENNETT, 1988, p.29), os planejadores desses espaços buscam melhorar o desempenho nos escritórios, evitando conversas e distrações que possam atrapalhar “a máxima eficiência”. O lema “aumentem o contato íntimo e diminuirão a sociabilidade” (SENNETT, 1988, p.29), fazia parte, segundo Sennett, da própria lógica prescrita pela eficiência burocrática empresarial. Essa forma de controle, baseada na visibilidade, se expandiu a espaços de trabalho cada vez mais diversos, de modo que hoje em dia é possível observar enormes paredes de vidro em locais como padarias, *pet shops*, nas lojas de revelação fotográfica, bem como em outros locais que colocam os funcionários sob a observação constante dos clientes desses estabelecimentos e até mesmo dos transeuntes que passam nas ruas.

Esse recurso pode ser apontado como sendo uma característica marcante da sociedade atual e que não se restringe apenas aos espaços privados. Segundo Souza, com a substituição da sociedade disciplinar pela “sociedade de controle”, os dispositivos de controle e vigilância não apenas se expandiram e se sofisticaram, mas também se tornaram explícitos, acoplando-se à arquitetura e aos mobiliários urbanos, modificando a própria concepção de espaço público (SOUZA, 2003, p.4).

A esfera pública – cuja realização espacial constitui o espaço público – refere-se, de acordo com Habermas, ao local onde os cidadãos livres e iguais exercem a sua participação política, sendo, pois, essencial para as práticas políticas democráticas. (HABERMAS apud GHIRARDO, 2002, p.45). Embora Habermas tenha identificado tais características no território público burguês liberal, anterior ao século XX, fazendo com que muitos teóricos o contestassem, ressaltando que tais espaços se caracterizavam pela “prática rigorosa da exclusão baseada em classe, raça e sexo” (GHIRARDO, 2002, p.45), o fato é que, nos dias atuais, o que comumente se concebe como sendo espaços públicos distancia-se bastante da concepção habermasiana e se constituiu “como espaços para o consumo e como espaços a serem segregados de maneiras muitíssimo específicas, a serem monitorados e controlados” (GHIRARDO, 2002, p.46), como apontou Ghirardo:

Hoje, porém, há sinais funestos de um novo conjunto de práticas exclusivistas mascaradas pela retórica inclusivista. As ações violentas para expulsar os sem-teto de seus abrigos temporários em propriedades públicas, o aumento da vigilância com câmeras de vídeo e o fechamento do espaço supostamente público indicam uma tendência na qual o objetivo tradicional de se conseguirem cidades democráticas, e até mesmo a própria noção de público, vêm passando por uma redefinição (GHIRARDO, 2002, p.47).

Numa espécie de reprodução do Panóptico de Bentham, a disposição de câmeras de vídeo em ruas, praças e avenidas – assim como em prédios, residências, condomínios, lojas e outros espaços privados – conta com a internalização da própria vigilância pelos indivíduos, para conter ações indesejáveis. O recurso da “hiperexposição”, cujas imagens registradas podem muitas vezes ser acessadas por qualquer pessoa, pela internet, tendem a inibir a espontaneidade dos indivíduos e a disseminar um comportamento adaptado.

Locais “públicos” destinados ao lazer e que de fato são locais privados, como é o caso dos *shopping centers*, costumam exercer um controle sobre o comportamento dos indivíduos, de maneira ainda mais rigorosa, de modo que manifestações são reprimidas e pessoas indesejáveis são comumente retiradas. Num misto de conforto, vigilância e controle, esses locais, que se destinam, na verdade, apenas às classes média e alta, configuram-se como

espaços discriminatórios e excludentes, sendo que são justamente essas características é que costumam atrair os próprios frequentadores. Apresentando os mesmos recursos de controle sobre o espaço, através da apropriação programada, baseada no funcionalismo excessivo – já apontadas em outros espaços –, os *shoppings* simulam os próprios espaços públicos e se constituem como verdadeiras cidades em escala reduzida, apresentando ruas internas, praças de alimentação, porém, sob o conforto da tecnologia, tal como ar condicionado, que permite a manutenção constante das condições ambientais e climáticas adequadas ao consumo ininterrupto. Oferecendo ao público uma forma de lazer e de consumo, “protegida”, os *shoppings centers*, disseminados pelas cidades do mundo todo, contribuem para transformar o tempo livre dos indivíduos em momentos em que também se deve ter um comportamento passivo, ditado pelas suas normas veladas e sob o controle da administração. Nesse sentido, as concepções de Adorno e Horkheimer para quem “inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.119), verificam-se acertadas até mesmo – ou principalmente – quando o assunto é o lazer, visto que, de acordo com os desígnios dessa indústria, sob muitos aspectos, “divertir-se significa estar de acordo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.135).

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. O pretenso conteúdo não passa de uma fachada desbotada; o que fica gravado é a seqüência automatizada de operações padronizadas. Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.128).

Se a apropriação passiva tem sido, em geral, uma regra ditada aos usuários dos espaços das cidades, impedindo-lhes de decidir sobre seus próprios modos de ocupação e os obrigando a “jogar de acordo com as regras corporativas para ter acesso à sua própria cultura”

(KLEIN, 2003, p.210), ainda é possível encontrar uma forma de controle que conta com a convivência e aceitação dos próprios indivíduos. Esse é o caso dos condomínios residenciais fechados que tendem a padronizar comportamentos, prescrevendo códigos de conduta homogeneizada, que eliminam manifestações de individualidade nesses locais. Exemplificando como a coerção pode ser compartilhada e até mesmo desejada por alguns indivíduos, a cidade de *Celebration*, na Flórida, idealizada pela Disney para “aqueles que queiram compartilhar o sonho dourado de morar na Disneylândia” (LARA, 2001), apresenta todas as características de controle já vistas, tais como o planejamento rigorosos dos espaços e o uso de sofisticada tecnologia, mas avança um pouco mais, planejando o próprio roteiro de todos os atores e encerrando os usuários no mesmo tipo de ficção, encontrada nos filmes e nos parques temáticos da Disney.

Visando a satisfação máxima dos moradores – representantes da classe média alta americana –, assim como a manutenção da harmonia artificial, toda a administração do povoado é realizada por funcionários da Disney, responsáveis por tomar todas as decisões, que incluem as cores e os estilos das casas – que devem seguir o conservadorismo estético – e até mesmo as árvores que devem ser plantadas nos jardins. O controle ainda se estende à vigilância que é feita durante as vinte e quatro horas do dia e que impede a presença de pedintes e de indivíduos de classes inferiores, liberando os seus moradores de terem que conviver com o contraste social típico das cidades “reais”. A coerção da liberdade se completa ainda com uma lista de prescrições que é entregue aos moradores, tão adquiram o imóvel, e que estipula exigências que devem ser cumpridas à risca e que ainda prevêm até mesmo a “encenação de uma vida comunitária” (DUARTE, 2002a, p.106).

A usurpação do esquematismo dos sujeitos, que Adorno e Horkheimer apontaram como sendo uma das características da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.117), pode ser comprovada por exemplos como o *Celebration*, onde os indivíduos, “na

impossibilidade de escreverem suas próprias vidas, seguem o *script* da Disney” (LARA, 2001). Como apontou Duarte, com esse procedimento, a indústria cultural subtrai dos indivíduos “uma responsabilidade que, no limite, coincide com aquela envolvida no exercício da própria liberdade, (...) na autonomia do sujeito num sentido mais substantivo, como assumir as rédeas do próprio destino” (DUARTE, 2002a, p.102).

3.5 – Publicidade tridimensional

(...) os edifícios monumentais das maiores firmas, publicidade petrificada sob a luz dos holofotes, estão livres de reclames publicitários e exibem no melhor dos casos em suas ameias, brilhando lapidarmente e dispensadas de auto-elogios, as iniciais das firmas. Ao contrário, os prédios que sobrevivem do século dezenove (...) estão recobertos do andar térreo ao telhado de painéis e anúncios luminosos; a paisagem torna-se um mero pano de fundo para letreiros e logotipos.

Dialética do Esclarecimento
Adorno e Horkheimer

Como analisou Jameson, na medida em que a chamada *Arquitetura Pós-Moderna* surgiu como uma reação ao “elitismo”, ao “autoritarismo” e à monotonia do Estilo Internacional, ela passou a se caracterizar por uma espécie de “populismo estético”, que prescreveu o “apagamento das fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massa ou comercial” e celebrou a sua própria inserção no tecido heterogêneo das áreas comerciais, na paisagem dos *fast-foods*, das super-vias-expressas das cidades americanas (JAMESON, 1997, p.28). Segundo o autor, uma característica que pode ser apontada nos pós-modernistas é o seu “fascínio por essa paisagem “degradada” do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios, dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos, da chamada paraliteratura” (JAMESON, 1997, p.28). Sob esse aspecto, a produção estética contemporânea vincula-se, de modo geral, à própria produção de mercadorias, sendo que é

justamente na arquitetura – que se relaciona mais diretamente ao setor econômico que as demais artes – que tais características se revelam de modo mais evidente. A arquitetura contemporânea – cuja lista de representantes inclui arquitetos como Robert Venturi, Charles Moore, Frank Gehry – irá, assim, se inserir de maneira contundente na lógica da indústria cultural, sendo determinada pelos seus mecanismos, de modo que sua realização tenderá a se apoiar, em boa parte das vezes, em patrocínios de empresas multinacionais (JAMESON, 1997, p.31).

Embora apresentando suas produções como sendo populares e responsáveis por promover a valorização das diversidades culturais, a arquitetura pós-moderna pouco se relaciona com preocupações sociais ou com grandes projetos coletivos, estando seus interesses mais voltados para o mundo dos negócios e para o fluxo financeiro internacional. A sua própria renúncia de ser algo novo ou de produzir espaços utópicos, tais como os que pretendiam criar os arquitetos modernos, já aponta para o seu distanciamento da realização de mudanças no contexto social, de modo que, o conceito de “neo”, praticado por essa arquitetura e que almeja uma originalidade histórica, passa a servir, de maneira estratégica, para sustentar as alternâncias dos estilos impulsionados pelo consumo (JAMESON, 1997, p.125). Nesse contexto, onde “o próprio passado é pouco mais do que um conjunto de espetáculos” (JAMESON, 1997, p.46), a diversidade cultural – assim como a racial e até a sexual – contribui para abastecer a indústria cultural na sua incessante necessidade de produzir coisas “novas”.

Apesar da arquitetura contemporânea se relacionar à cidade, na medida em que promove uma “renovação da variedade visual da paisagem urbana” (GHIRARDO, 2002, p.12), ela se realiza, principalmente, através da construção isolada, que visa a monumentalidade ou “o que é agradável de se ver” (JAMESON, 1997, p.120), reduzindo a arquitetura à sua própria imagem como uma mercadoria, ou a “espetáculo” – para usar um

termo de Debord (1997) – que, na busca constante do efeito estético, faz com que “até o ferro velho brilhe com um esplendor alucinatório” (JAMESON, 1997, p.58). Nesse contexto, Jameson observa que “muitos edifícios pós-modernos parecem ter sido projetados para ser fotografados, pois só em foto ostentam sua existência brilhante e sua realidade, com toda a fosforescência de uma orquestra *high-tech* em cd” (JAMESON, 1997, p.121).

O fetichismo da forma, das novas tecnologias e dos padrões estéticos arrojados têm desempenhado um papel bastante relevante no mundo “globalizado”. Com a abertura global, alguns arquitetos consagrados passaram a deixar suas marcas construtivas em várias partes do mundo, conferindo-lhes *status*, de modo que, até mesmo as cidades orientais, de forte tradição cultural, já apresentam bastante semelhança com as cidades do Ocidente. Isso confirmaria, portanto, as análises de Marshall Berman que viu na globalização um fenômeno capaz de fazer com que países do mundo todo fossem cada vez mais compelidos a se inserir na dinâmica do mercado mundial, “obrigados a um esforço desesperado para acumular capital, obrigados a desenvolver-se ou desintegrar-se – ou antes, como geralmente acontece, desenvolver-se e integrar-se” (BERMAN, 1999, p.122). Essa integração pode ser exemplificada pela própria produção arquitetônica que, resultando, muitas vezes, de projetos “auto-referentes e indiferentes à sociedade” (GHIRARDO, 2002, p.31), tende a promover uma espécie de *homogeneização universal*, na medida em “que costuma suplantar tradições locais e reafirmar a hegemonia da cultura ocidental” (GHIRARDO, 2002, p.31), cujos padrões estéticos, assim como os modos de vida passam a ser “vendidos” ao público mundial como satisfatórios e adequados.

De acordo com Naomi Klein, até a década de 1980, o “evangelho da era da máquina” era a produção de bens. Porém, a Recessão ocorrida naquele período resultou em grandes mudanças nas próprias corporações, deslocando suas preocupações com a produção de coisas, para uma dedicação voltada à produção das “imagens de suas marcas” (KLEIN, 2003, p.27).

Nessa perspectiva, as empresas deixaram de ser fabricantes de produtos – passando essa incumbência a terceiros, sobretudo dos países onde a mão-de-obra é barata e onde as legislações fiscais e trabalhistas são menos rigorosas – e passaram a ser “agentes de significados”, uma vez que a marca “não é um produto, mas um meio de vida, uma atitude, um conjunto de valores, uma expressão, um conceito” (KLEIN, 2003, p.46), podendo tanto ser acoplada às mercadorias, conferindo-lhes “significado”, quanto ser divulgada de maneira dissociada dos produtos.

Confirmando as análises de Adorno e Horkheimer, que viam na publicidade um dos suportes mais essenciais da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.151), responsável por assegurar o sucesso das suas ações, as novas estratégias de *marketing* acompanharam essas transformações e passaram então a divulgar esses “conceitos” aos consumidores, ao invés dos antigos produtos. Como observou Klein, “segundo o velho paradigma, tudo que o *marketing* vendia era um produto. De acordo com o novo modelo, contudo, o produto é sempre secundário ao verdadeiro produto, a marca, e a venda de uma marca sempre adquire um componente que só pode ser descrito como espiritual” (KLEIN, 2003, p.45).

Nesse contexto, a cultura como um todo se tornou direcionada pelas marcas corporativas, transformando-se em instrumento de sua promoção (KLEIN, 2003, p.63). O chamado *branding* corporativo, ou seja, gestão de marcas que direciona as ações e decisões das empresas contemporâneas, passou não apenas a fazer parte da arquitetura, mas englobou toda a paisagem urbana, transformando-a completamente. Na emergência de promover as suas marcas, as empresa passaram também a atuar em muitas frentes, criando monopólios ainda mais coesos e que possibilitavam várias ações simultâneas – parques temáticos, redes de TV a cabo, rádios, livros, música e outros produtos. Conquistando espaços cada vez mais ampliados

para as suas divulgações, elas invadiram todo o território urbano, numa verdadeira “comercialização da esfera (antes) pública” (KLEIN, 2003, p.54).

Podemos encontrar publicidade nos bancos [além das lixeiras e canteiros] dos Parques Nacionais, bem como em cartões de usuários de bibliotecas públicas, e em dezembro de 1998, a NASA anunciou planos de colocar anúncios em suas estações espaciais. A ameaça contínua da Pepsi de projetar sua logomarca na superfície da Lua ainda não foi materializada, mas a Mattel pintou uma rua inteira em Salford, na Inglaterra, com um rosa “cor de chiclete berrante” – casas, pórticos, árvores, rua, calçadas, cães e carros, todos foram acessórios nas comemorações televisionadas do mês cor-de-rosa da Barbie (KLEIN, 2003, p.33).

Klein ainda observa que a “conquista publicitária em 3D” tem contribuído para converter a realidade cultural em “verdadeiras alucinações coletivas” (KLEIN, 2003, p.61), na medida em que o consumo se torna experimental e envolve a participação dos indivíduos nas próprias ficções criadas pelas empresas e pelas agências de publicidade. O *branding* se expande, assim, para os bairros e também para cidades inteiras, como no caso do “Celebration”, na Flórida. Um exemplo significativo da vinculação entre negócio e cidade, bem como do poder das grandes corporações, pode ser dado pelo episódio ocorrido na cidade de Cashmere, em Washington. A principal indústria dessa cidade de pouco mais de 2.500 habitantes, a *Liberty Orchard*, produtora dos caramelos *Aplets* e *Cotlets*, ameaçou deixar a cidade, em 1997 – destruindo boa parte da sua economia –, caso ela se recusasse a se tornar uma atração turística em 3D para a sua marca, através da transformação do seu centro comercial em “loja de presentes da empresa” e da colocação de cartazes, ao longo da rodovia, com os seguintes dizeres: “Cashmere, Lar dos *Aplets* e *Cotlets*” (KLEIN, 2003, p.62). Como apontou Klein,

com palavras como livre, independente, resistente, confortável, inteligente e moderno, [as empresas] tentam descobrir formas do mundo real que incorporem esses conceitos e características, primeiro através do marketing, depois, de ambientes de varejo como superlojas, e depois (...) por meio de experiências de estilo de vida total, como parques temáticos, hotéis, barcos de cruzeiro e cidades (KLEIN, 2003, p.181).

A inclusão de arquitetos renomados na construção de parques temáticos – tais como as várias versões da Disney e Legoland – e de edificações das franquias das grandes empresas,

demonstram que a publicidade em *outdoor* e em revistas torna-se dispensável, quando as lojas se transformam em verdadeiras publicidades tridimensionais (KLEIN, 2003, p.44). Se por um lado, muitas das arquiteturas dos *franchises* são réplicas que se repetem em todas as partes do mundo, através das suas edificações “montáveis” – e cuja homogeneização ainda se completa pelos uniformes e pelas fraseologias dos atendentes –, por outro lado, algumas redes de franquias investem altos recursos na arquitetura, transformando seus espaços em verdadeiros “templos”, que devem refletir suas personalidades (KLEIN, 2003, p.174). Nessa miscelânea entre arquitetura, negócio e publicidade, enquanto as grandes corporações patrocinam as experimentações de novas linguagens arquitetônicas, a arquitetura de vanguarda divulga suas marcas para o mundo todo. As próprias concepções dos projetos passam a ser determinadas por procedimentos típicos das agências de publicidade, tais como “números sobre vendas, público-alvo, diagramas sobre diversas estratégias de arranjos de produtos nas lojas, gráficos sobre o modo como os signos se repetem nas ruas” (TEIXEIRA, 2000), além de outros dados estatísticos.

Sintetizando *shopping centers*, parque de diversões e performance multimídia, lojas como a Nike Town não são apenas locais de consumo, mas são também locais de encontro e novos pontos turísticos das cidades.²⁴ Com suas edificações *high tech* e bem decoradas, elas se transformam em verdadeiros objetos de fetiche, atraindo um público seletivo para compartilhar todas as possibilidades a eles oferecidas. Para Klein, a Nike Town seria uma espécie de “santuário”, onde as pessoas vão fazer sua peregrinação e cultuar a marca *Nike* “como arte e como símbolo heróico” (KLEIN, 2003, p.80).

Exemplos como esses, demonstram como a arquitetura tem ajudado não apenas a insuflar o consumo nos indivíduos mas, principalmente, a legitimar as ações provenientes da

²⁴ Como apontou Teixeira, no ano de 2002, a Nike Town foi a maior atração turística da Inglaterra, superando o próprio Museu Britânico (TEIXEIRA, 2000).

lógica capitalista, no que diz respeito à aceitação dos indivíduos e da própria reprodução dos mecanismos desse sistema.

CONCLUSÃO

O que se investigou nesse trabalho foi como a arquitetura contribuiu – e tem contribuído – tanto para o estabelecimento quanto para a afirmação da “Indústria Cultural”, definida e analisada por Theodor Adorno e Max Horkheimer, na obra *Dialética do Esclarecimento*, em 1947, mas que se encontra em pleno vigor nos dias atuais. A hipótese que se analisou foi que essa inserção da arquitetura no âmbito dos negócios, com a sua transformação em mercadoria, fez parte de um processo de racionalização e de instrumentalização dos seus procedimentos e da sua concepção, que se inseriu dentro do desenvolvimento racional, bem como do processo de instrumentalização da razão ocorridos na sociedade ocidental. Esse trabalho se estruturou em três partes que se inter-relacionam, tendo sido dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo, buscou-se, primeiramente, fazer uma “construção” do conceito de indústria cultural, a partir daquilo que Adorno e Horkheimer denominaram “Esclarecimento”, para, em seguida, empreender uma melhor compreensão das formas de atuação dessa indústria. Para tanto, analisou-se o processo de racionalização na sociedade, dando ênfase ao desenvolvimento científico, à expansão do seu padrão de raciocínio a todas as esferas da vida, além da limitação do desenvolvimento racional a uma racionalidade técnica ou instrumental, que possibilitou aos homens uma dominação da natureza, sem precedentes, mas que também se converteu em dominação dos próprios homens.

Sendo essa racionalidade instrumental determinada, em larga medida, pelo modo de produção capitalista, a sua ampliação para o âmbito cultural, fez com que não apenas a cultura fosse abarcada pelos interesses econômicos, mas, sobretudo, que ela se tornasse parte

fundamental desse setor. A partir do surgimento da indústria cultural, ocorreu a submissão da produção cultural aos princípios da lógica rentável, fazendo com que todos os aspectos da vida, inclusive as relações sociais, se inserissem no aparelho produtivo, sendo de alguma maneira determinados por ele. Nessa perspectiva, a indústria cultural passou a se organizar através da criação de um modelo de cultura que não se restringiu apenas à fabricação e à distribuição de produtos, mas, principalmente, à difusão de valores, modos de vida e padrões de conduta, que mantêm os indivíduos nas condições adequadas à continuidade do sistema econômico, de maneira inalterada. A manipulação das consciências individuais realizada pela difusão, em massa, das ideologias favoráveis aos interesses capitalistas gerou – e tem gerado – como resultado a manutenção dos indivíduos sob controle, a limitação da autonomia individual, a restrição da possibilidade de formação de uma consciência crítica e, juntamente com isso, inviabilizou, em boa medida, o questionamento desse estado de coisas, garantindo a sua continuidade.

No segundo capítulo, analisou-se como o processo de racionalização da sociedade repercutiu na arquitetura, alterando a sua concepção e as suas operações. A partir da introdução do *projeto*, teve início uma fragmentação da arquitetura que se deu, inicialmente, no Renascimento e que teve seu ápice na Revolução Industrial. A quebra da “totalidade” arquitetônica resultou no rompimento como o modo de produção tradicional, que se estabelecia a partir do trabalho coletivo e onde os construtores – artesãos – possuíam certa autonomia de criação do objeto arquitetônico. A reprodução da divisão do trabalho, no interior do processo produtivo da arquitetura, estabeleceu o projetista como o detentor do controle completo sobre a produção, cujo desenho passou a determinar todas as etapas dessa produção, que semelhantemente ao processo industrial, segue a técnica da montagem e da divisão sistemática do trabalho.

Por outro lado, essa fragmentação criou ainda uma outra ruptura na concepção arquitetônica, separando a produção da arquitetura propriamente dita, da concepção de cidade. Como o esclarecimento se orientou no sentido da separação entre os domínios estéticos, científicos e éticos e no estabelecimento da especialização, o reflexo disso na arquitetura foi a ocorrência da separação dos seus aspectos formais e funcionais, levando os arquitetos a voltar suas preocupações para a beleza, enquanto que as questões referentes à organização do território urbano foram delegadas a técnicos, cientistas e engenheiros, que por sua vez, reproduziram no espaço urbano a mesma racionalidade científica utilizada para fins de conhecimento. Sob esse aspecto, tomada como dado, a realidade urbana, e por extensão, a social, sofreu uma desqualificação, passando a ser orientada por critérios totalizadores e que desconsideravam características inerentes à cultura: o dinamismo, as contradições, os valores e a memória. O resultado disso foi a criação de espaços opressores e por vezes definidos em função de interesses dos sistemas econômico e político.

O surgimento da Arquitetura Moderna também fez parte do desenvolvimento do esclarecimento, refletido na arte, que em busca da sua autonomia, rompeu com as determinações extra-estéticas, tais como valores e padrões de gosto advindos da tradição. Mesmo tentando reunir os pólos opostos da produção arquitetônica – forma e função – a arquitetura moderna deu continuidade ao processo de fragmentação arquitetônica, onde as partes do edifício passaram a ser produzidas separadamente, sendo a sua produção coordenada com os procedimentos industriais. Além disso, no momento em que o desenvolvimento tecnológico apontava para a possibilidade de proporcionar melhores condições de vida a toda a humanidade, através da produção em série da arquitetura, os arquitetos modernos visaram abrigar todos os indivíduos de maneira digna. Orientada pela utopia de transformar todos os modos de vida e de estender os benefícios decorrentes do desenvolvimento industrial à sociedade como um todo, a arquitetura moderna, com a sua crença na racionalidade industrial,

modificou o próprio modo de ocupação dos espaços, prescrevendo a racionalização dos hábitos e até dos movimentos dos seus usuários. Desse modo, os espaços passaram a ser concebidos sob a premissa da máxima funcionalidade, tanto no âmbito das edificações quanto no território urbano, cujas cidades propostas se organizaram a partir das funções básicas: habitar, trabalhar, recrear e circular. Uma vez que a produção da “Nova Arquitetura” se inseriu no contexto de recusa de ornamentos, característico das vanguardas artísticas, ela também deu lugar a um novo padrão estético, mais apropriado aos novos materiais e à tecnologia industrial. Seja nos objetos arquitetônicos, seja nos utilitários, a beleza de um objeto passou a orientar no sentido da adequação entre a sua função e a forma mais adequada.

No terceiro capítulo, verificou-se a inserção da arquitetura na dinâmica do sistema econômico, com favorecimento desse setor e abrindo as possibilidades para a afirmação da indústria cultural. Sob esse aspecto, a própria racionalização da arquitetura, propiciada pelo movimento moderno, contribuiu para a legitimação dos processos industriais, tanto por meio da utilização dos seus procedimentos na concepção arquitetônica e dos objetos de uso quanto pela difusão de uma ideologia progressista vinculada a esses procedimentos. Do mesmo modo porém, com que a razão tendeu a ser instrumentalizada na sociedade ocidental, a racionalização da arquitetura também favoreceu a sua própria operacionalização, no sentido da manutenção do controle sobre os indivíduos e da instauração de um ordenamento físico e social adequados à produção, à distribuição e ao consumo de mercadorias e serviços.

Nesse sentido, a arquitetura moderna não conseguiu realizar, na prática, os seus ideais utópicos, sendo que o sistema econômico somente aceitou aqueles resultados da pesquisa moderna que pudessem lhe favorecer. Isso aponta para o fato de que os problemas identificados pelos arquitetos modernos – e que se prolongam ainda nos dias atuais – não se resumiam a questões de espaço ou de estética adequados, mas diziam respeito aos

antagonismos sociais inerentes ao próprio sistema capitalista e sobre os quais “nem a mais forte das arquiteturas tem poder” (ADORNO, 1967, 16).

Após a transformação da arquitetura moderna em “Estilo Internacional”, momento em que os seus impulsos utópicos e sociais foram ignorados e os seus aspectos técnicos e funcionais passaram a ser considerados como um fim em si mesmos, a arquitetura não apenas se tornou um produto da indústria cultural, mas também parte fundamental dessa indústria, convertendo-se em um dos seus promotores. A própria possibilidade de reprodução em série da arquitetura, inaugurada pelo movimento moderno, favoreceu o mercado imobiliário – braço estratégico da indústria cultural – para quem a padronização e a repetição serviram convenientemente para a geração de lucros. Nesse sentido, a própria inserção da arquitetura na esfera da especialização, passando sua concepção a ser condicionada à visão dos especialistas, contribuiu para o agravamento do quadro. O resultado disso foi não apenas a exclusão dos usuários, da determinação dos ambientes e dos objetos utilizáveis, de modo que as suas necessidades particularizadas pudessem ser verdadeiramente atendidas, mas também a própria reprodução de mecanismos favoráveis ao sistema econômico, visto que tais profissionais não possuem nenhum controle sobre o ciclo produtivo e nele se inserem como meros “funcionários”. Tendo isso em vista e considerando a própria produção em massa da arquitetura, os próprios especialistas contribuem para a promoção de espaços opressores, cuja concepção tende a diminuir a autonomia dos seus usuários, insuflando-lhes um comportamento adaptado.

Desde então, todos os recursos utilizados pela indústria cultural – fetichismo, absorção da radicalidade artística, manipulação dos elementos formais, promoção do comportamento homogêneo e passivo, além da indução dos indivíduos a se adaptarem ao esquematismo da produção – podem ser identificadas na produção arquitetônica, principalmente, a partir do surgimento da chamada arquitetura pós-moderna, que se estabelece em conformidade com as

determinações do capitalismo global. As análises realizadas sobre as moradias, os espaços de trabalho, de lazer e também sobre o espaço público atual nos demonstram a importância das ações da arquitetura para a promoção das condições adequadas à própria difusão da indústria cultural. A conclusão que se tira é que a arquitetura contribui para a indústria cultural através da sua postura *positiva* em relação às manobras do sistema econômico, dificultando a possibilidade de crítica por parte dos indivíduos e, por extensão, obliterando o próprio rompimento com o *status quo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruscheb. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, s.d.

_____. *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*. London/New York: Routledge Classics, 2002.

_____. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno: Sociologia*. Trad. Flávio Kothe, Amélia Cohn. São Paulo: Ática, 1986. p. 92-99.

_____. A televisão e os padrões da cultura de massa. In: ROSENBERG, B. e WHITE, D. (org.). *Cultura de massa: as artes populares nos EUA*. Trad. Octavio M. Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. Funktionalismus Heute. In: *Ohne Leitbild – Parva Aesthetica*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1967. (Tradução Silke Kapp).

_____. O Feticismo na Música e a Regressão da audição. In: ADORNO, T. W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 173-199. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, Max. *Cultura e sociedade*. Trad. Carlos Grifo. Lisboa: Presença, 1970.

_____. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

ANDRADE, José Aluysio R. de Andrade. Bacon: Vida e Obra. In: *Bacon*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 5-18. (Coleção Os Pensadores).

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002.

ARENDT, Hannah *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

ARGAN, G. C. *Arte e Crítica da Arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988.

BACON, Francis. Novum Organum. In: *Bacon*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. *História da Arquitetura Moderna*. 3^a. ed. Trad. Ana M. Goldberger. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *História das cidades*. Trad. Silvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos F. Moisés. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- BOLLE, Wille. O amuleto de Adorno. *Discurso*, Depto. de Filosofia da USP, n. 7, p. 221-230.
- BRANDÃO, Carlos A. L. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. 2ª. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- _____. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- CANÇADO, Wellington. *Lugares-Comuns CLASSIFICADOS: arquitetura e consumo*. 2002. 161f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – UFMG, Belo Horizonte.
- CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. Trad. Geraldo G. Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA MODERNA (CIAM). Carta de Atenas. In: CURY, Izabelle. (org.) *Cartas Patrimoniais*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004. p.23-79.
- CORBUSIER, Le. *A arte decorativa*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Por uma arquitetura*. Trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela S. Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DESCARTES, René. Discurso do Método. In: *Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores)
- DUARTE, Rodrigo. *Adornos: Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

_____. (org.) *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____. *Mimesis e Racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

_____. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. A celebração da virtualidade real. *Revista da Fundação João Pinheiro*, Belo Horizonte, n. 0, fev. 2002a. p. 99-107.

_____. A indústria cultural global e sua crítica. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *Kátharsis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002b. p. 251-264.

_____. Mundo “globalizado” e estetização da vida. In: OLIVEIRA, N. R. de; ZUIN, A. Á. S.; PUCCI, B. (org.). *Teoria Crítica, Estética e Educação*. Piracicaba: UNIMEP, 2001. p. 27-42.

_____. O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. *Revista Studia Kantiana*, Campinas, n. 4, 2003. p. 85-105.

_____. Seis nomes um só Adorno. In: NOVAIS, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 433-460.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia. *As Luzes da Arte*. Belo Horizonte: Ópera Prima, 1999.

FERRO, Sérgio. *O canteiro e o desenho*. 2^a. ed. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GHIRARDO, Diane. *Arquitetura contemporânea: uma história concisa*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- GIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.
- GREENBERG, Clement. Vanguarda e Kitsch. In: ROSENBERG, B. e WHITE, D. (org.). *Cultura de massa: as artes populares nos EUA*. Trad. Octavio M. Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 121-134.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. Trad. J. Guinsburg, Ingrid Dormien. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HABERMAS, Jürgen. Arquitetura Moderna e Pós-Moderna. In: ARANTES, Otília. *Um ponto cego no projeto de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 125-149.
- HEYDEN, Hilde. *Architecture and modernity: a critique*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.
- HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p. 117-154.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. ANN. (org.). *O mal estar no pós-modernismo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: 1993. p. 25-44.
- JAY, Martin. *As idéias de Adorno*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Valerio Rohden e Udo B. Moosburger. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Coleção Os Pensadores)
- _____. Resposta à pergunta: O que é “Esclarecimento”? In: *Textos Seletos*. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 100-117.

- KAPP, Silke. Anti-catarate ou a contaminação pela Arquitetura. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *Kátharsis: reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 196-204.
- _____. Arquitetura na modernidade: Reflexões a partir de Theodor Adorno. *Kriterion*, Depto de Filosofia da UFMG, n. 100, dez. 1999. p. 98-110.
- _____. Material (Formal). *Interpretar Arquitetura*, Grupo de Pesquisa "Hermenêutica e Arquitetura" da Escola de Arquitetura da UFMG. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, nov. 2000. Disponível em: <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia>>. Acesso em: 22 jan. 2006. p. 1-12.
- _____. Moradia e contradições do projeto moderno. *Interpretar Arquitetura*, Grupo de Pesquisa "Hermenêutica e Arquitetura" da Escola de Arquitetura da UFMG. Belo Horizonte, v. 6, n. 8, out. 2005. Disponível em: <<http://www.arquitetura.ufmg.br/ia>>. Acesso em: 22 jan. 2006.
- KLEIN, Naomi. *Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Trad. Ryta Vinagre. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: Edusp, 1990.
- LARA, Fernando. Vizinhos do Pateta. *Arquitextos*, Belo Horizonte, n.0.11, abr. 2001, Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq011/arq011_02.asp>. Acesso em 22 jan. 2006.
- LEFEBVRE, Henry. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte:UFMG, 1999.
- LOOS, Adolf. *Ornamento y Delito: y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s.d.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e a civilização*. Trad. Álvaro Cabral. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1999.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. Trad. Maria Lúcia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MATOS, Olgária C. F. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.

_____. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia, a revolução*. 2^a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MENEZES, Alexandre Monteiro de. *O uso do computador no ensino de desenho de representação nas escolas de arquitetura: estudo de caso das escolas de arquitetura federais brasileiras*. 1999. 232f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – UFMG, Belo Horizonte.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: Ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

PESSANHA, José Américo Motta. Descartes: Vida e Obra. In: *Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 5-28. (Coleção Os Pensadores)

ROVIGHI, Sofia Vanni. *História da Filosofia Moderna: da revolução científica a Hegel*. Trad. Marcos Bagno, Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Loyola, 1999.

SCRUTON, Roger. *Estética da Arquitetura*. Trad. Maria Amélia Belo. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SOUZA, Maria Julieta N.. Sorria, você está sendo filmado: Vigilância do cotidiano nas grandes cidades. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 10, 2003, Belo Horizonte. *Anais do X Encontro Nacional da ANPUR*. Belo Horizonte: Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. 2003. 1 CD-ROM. p. 1-14.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Trad. Conceição Jardim, Eduardo Nogueira. Lisboa: Presença, 1985.

TEIXEIRA, Carlos Moreira. FCUK[®]. *Arquitextos*, Belo Horizonte, n.0.07, dez. 2000, Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq007/arq007_03.asp>. Acesso em 22 jan. 2006.

VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN, Denise Scott. *Apriendendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

WELLMER, Albrecht. Arquitetura, arte e produção industrial. In: *Arquitetura e Conhecimento I*. Brasília: Aurora, s.d., p. 9-25.

