Sylvia Adriana Dobry-Pronsato

Arquitetura, cinema e literatura: uma reflexão sobre a percepção das contradições na paisagem

Resumo

A relação entre a paisagem urbana e sua percepção – vista como processo e produto histórico – é um tema recorrente no cinema e na literatura, em diversos momentos de maneira exemplar, em especial tratando das contradições contidas nas relações entre a máquina, a natureza e a sociedade. Neste texto, pretende-se estabelecer um diálogo entre as mudanças da paisagem urbana, a percepção de suas contradições e as diferentes expressões deste tema na arquitetura, na literatura e no cinema, por meio de algumas obras escolhidas, no Brasil e no mundo, em diferentes períodos.

Palavras-chave

Percepção, paisagem urbana, arquitetura, cinema, literatura.

Arquitectura, cinema y literatura: una reflexión sobre la percepción de las contradicciones en el paisaje

Resumen

La relación entre el paisaje urbano y su percepción – vista como proceso y producto histórico – es un tema recurrente en el cine y la literatura, en diversos momentos de manera ejemplar, en especial tratando de las contradicciones en la relaciones entre la máquina, la naturaleza y la sociedad. En este texto se pretende establecer un diálogo entre los cambios en el paisaje urbano, la percepción de sus contradicciones y las diferentes expresiones de este tema en la arquitectura, la literatura y el cine, a través de algunas obras escogidas, en Brasil y en el mundo, en distintos períodos.

Palabras clave

Percepción, paisaje urbano, arquitectura, cine, literatura.

Architecture, film, and literature: a reflection on the perception of the contradictions in the landscape

Abstract

The relationship between the urban landscape and its perception – seen as a process and a historical product – is a recurring theme in cinema and literature at various occasions and in an exemplary fashion, especially when dealing with the contradictions within the relationships among machines, nature, and society. This article establishes a dialogue regarding the changes of urban landscape, the perception of its contradictions, and the different expressions of this theme in architecture, literature, and cinema by means of some selected works about Brazil and other nations of the world and from different periods.

Key words

Perception, urban landscape, architecture, cinema, literature.

Introdução
A paisagem é processo histórico

A relação entre as mudanças da paisagem urbana e sua percepção é, ao mesmo tempo, produto e processo histórico, tema sobre o qual se debruçaram arquitetos urbanistas, e também, entre outros artistas, diretores de cinema e escritores. O diálogo, a partir desses diferentes campos de atuação e expressão, pode permitir enriquecer a compreensão desse tema, em especial a percepção de suas múltiplas contradições. Considero pertinente fazer algumas considerações, para melhor entender essa reflexão.

A paisagem das cidades, como produto e processo da ação dos homens, contém a marca da temporalidade histórica, expressando a passagem do tempo pelos lugares, através de suas comunidades. A atitude frente ao passado e frente ao futuro desnuda o corpo de uma sociedade, já que suas lembranças são tão reveladoras quanto seus projetos[1]: olhar o passado é também uma maneira de olhar o presente, tentando compreendê-lo, em sua complexidade e sua gênese. De forma similar, quando se vê a paisagem das cidades, é possível ler a rima imanente aos conteúdos e significados mais profundos nela revelados, e não apenas descrições formais ou sequenciais de fatos. O espaço é a acumulação desigual de tempos, numa dupla dimensão temporal e espacial, formado também de momentos passados, porém cristalizados no presente[2]. Muitas vezes, na análise histórica da paisagem das cidades, valorizam-se certos períodos e omitem-se outros. Contudo esses esquecimentos são significativos: expressam que há uma censura histórica, tal como há uma censura psíquica, sobretudo ao se considerar que a paisagem é também história, que envolve ações, apropriações e usos.

Isto leva a pensar que a paisagem urbana corresponde a uma ideia de transformação, e não de finalização; contém as marcas de processos culturais e técnicos, e abre a possibilidade de revelar a dinâmica da sociedade.

No entanto, esse é um processo que apresenta limitações. Como observou Freud, nas condições predominantes em cada momento histórico, os seres humanos necessitam resguardar-se de si mesmos, de seus desejos de criar alterações nas relações sociais estabelecidas, e, para isso, desenvolvem mecanismos de defesa, isto é, acionam elementos inibidores de consciência, que fazem invisíveis as percepções da realidade aliadas a impulsos de transgressão[3], entre outras, a compreensão das relações entre natureza, máquina e sociedade, que considero essenciais na formação da paisagem e sua percepção.

[1] PAZ, Otavio, 1998, p.643.

[2] SANTOS, Milton, 1995, p. 40.

[3] FREUD, Sigmund, 2010, p. 71, 73. Completando essa ideia, FREUD (2010, p. 72) diz: "*pode-se tentar recriar o mundo, em seu lugar construir outro mundo, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituídos por outros mais adequados a nossos próprios desejos*".

Máquina, natureza e sociedade

Segundo Freud, a cultura inclui todas as atividades e valores úteis ao homem - já que colocam a terra a seu serviço e o protegem contra a violência das forças da natureza -, inclusive a invenção das ferramentas, que potencializam os próprios órgãos e acrescentam-lhes forças gigantescas.[4] Pode-se dizer que se fez realidade o mito grego de Prometeu, que roubou o fogo dos deuses, para transformar o destino dos homens.

Não estranha, diz Freud, que o homem possa considerar-se quase um deus onipotente: realizou tantas conquistas – por meio da ciência e tecnologia –, que aparecem como a materialização dos contos de fadas, principalmente ao se comparar com o fato de ter iniciado sua vida sobre a Terra como um débil organismo animal, um recém-nascido desamparado, porém ***"****não esqueçamos que o homem atual não se sente feliz em sua semelhança com Deus"*[5]. Uma explicação plausível para esse desconforto pode ser atribuída à relação do homem moderno com a máquina, que ocupa o mesmo lugar semântico que a natureza teve para o homem do século 18: uma relação marcada pelas oscilações entre o entusiasmo e o temor[6].

Na arquitetura, as novas tecnologias poderiam dar oportunidade a desenvolver a ansiada liberdade criativa, porém esta era, em certos aspectos, incompatível com as demandas prementes de produção pré-fabricada racional, que tinha como base as urgentes necessidades sociais que deveriam ser atendidas, nos primeiros anos do século 20 e na pós-Primeira Guerra Mundial. Isto é expresso nas ideias debatidas por Taut e pelos arquitetos expressionistas da Corrente de Cristal (1910-1925), nos manifestos racionalistas do grupo D´Stijl (1917-1931), nas visões do Futurismo Italiano (1909-1914), do Construtivismo Russo (1918- 1932), nas ideias da escola Bauhaus (19119-1932), de Ernest May, de Hannes Meyer, entre outros arquitetos[7]. A máquina era também a materialização do símbolo de uma nova realidade: a da racionalidade técnico-científica.

Progresso & angústia frente à destruição

O clima da pós-Primeira Guerra Mundial sinalizou uma mudança no imaginário e na percepção: as ilusões de progresso, que a técnica e a ciência traziam no final do século 19 e início do 20, transformaram-se em profundo pessimismo, frente ao caráter mortífero e destruidor das máquinas. A técnica e as máquinas passaram a ser vistas também em sua dimensão de instrumentos da opressão e da morte, lançando sobre a experiência cotidiana uma sombra maligna[8].

No entanto, nesse período, o surgimento de grandes invenções não só transformara a vida urbana, como contribuíra para a formação, em grande parte, das imagens da arte mais original dessa época. Tanto Kandinsky, professor da escola Bauhaus, quanto Mondrian, um dos fundadores do Grupo D´Stijl, visualizavam a ordem racional e a espiritualidade cultural

> *em estreita e explícita vizinhança com visões do caos e da destruição. Ambos os mundos, o de uma ordem racional fundada na razão técnico-científica e o da destruição e da angústia chegam a se relacionar*

[4] IBID, p. 87e 90.

[5] FREUD, S., 2010, p. 92.

[6] SUBIRATS, Eduardo, 1987, p. 43.

[7] Para mais detalhes, ver FRAMPTON, Kenneth, 1983.

[8] ANDERSON, Perry, 1999, p. 102.

intimamente nos [...] expoentes da arte e da arquitetura das vanguardas. São exemplos disto as formulações críticas da arquitetura expressionista.[9]

Como diz Subirats, na realidade social e política das cidades, a contradição entre a ideia de progresso e o sentimento de angústia não conseguiu conciliação, permanecendo atual.

A isto, soma se o fato de que essa cultura, pretensamente autônoma e independente, persiste, na contemporaneidade, submetida a contradições similares às vivenciadas frente à natureza, que oscilam entre a admiração à sua beleza e ao terror, à angústia produzida por sua força incontrolável, como no caso dos maremotos, furacões, terremotos e outros desastres naturais, que se fazem presentes, cada vez com mais frequência, em decorrência, entre outras coisas, do aquecimento global. Porém, na atualidade, como afirma Slavoj Zizek, *"mais que a brutalidade de um furacão e uma suposta* ***natureza humana****, o colapso social da cidade revela a força* ***sublime*** *da dinâmica capitalista."* [10]

Esse autor, ao analisar o caos que se verificou em 2005, em Nova Orleans – durante e depois da passagem do furacão Katrina –, compara-o com fenômenos vistos e/ou relatados em outros lugares, sobretudo no chamado Terceiro Mundo, e/ou nas guerras civis, por exemplo, em Bagdá, Cabul, Somália e Libéria. O que sucede comumente nesses lugares apresentou-se imprevistamente no chamado Primeiro Mundo, nos EUA, em Louisiana, apelidada a parte terceiro-mundista do país.

Ainda na visão de Zizek, a catástrofe natural – o furacão Katrina – desvendou a dimensão social de várias formas: de um lado, com o desabamento de parte dos muros construídos para proteger a cidade; de outro, com a desintegração da ordem social. O efeito do furacão deixou a cidade submersa sob a água, no que se inclui erro técnico, já que os diques protetores falharam, e as autoridades não estavam preparadas para responder com rapidez às urgências decorrentes do desastre. No entanto, o choque mais forte aconteceu depois, como se a catástrofe natural se repetisse sob a forma de catástrofe social. O caos ocorrido na cidade tornou ainda mais visível a divisão racial persistente nos EUA, já que 68% da população de Nova Orleans – negra, pobre e marginalizada –, por não possuirem meios de deixar a cidade, ficaram sem assistência e com fome, o que originou a explosão social violenta[11].

Como afirma Zizek, a tensão que levou a essa explosão em Nova Orleans é a existente entre a natureza humana e a força da civilização, que a mantém sob controle. No entanto cabe aqui a pergunta:

> *Se, ao procurar controlar explosões como as da cidade citada, as forças da lei e da ordem se vissem diante da* ***natureza*** *do capitalismo em sua forma mais pura, a lógica da competição individual, da autoafirmação impiedosa gerada pela dinâmica capitalista, uma* ***natureza*** *muito mais ameaçadora e violenta que todos os furacões e terremotos?* [12].

A catástrofe de Nova Orleans provocada pelo furacão Katrina oferece um exemplo similar do **sublime:** "*Por mais brutal que seja o vórtice do furacão, ele não é capaz de subverter o vórtice da dinâmica capitalista"* [13].

Pode-se perceber que, muitas vezes, a angústia frente ao poder incontrolável da natureza ou às forças irracionais dos homens foi transferida, a

[9] SUBIRATS, E., 1987, p. 45.

[10] ZIZEK, Slavoj, 2005, p. 05.

[11] IBID

[12] IBID

[13] IBID. Nesta ideia, o autor remete à filosofia kantiana.

partir do século 19, também para a tecnologia, simbolizada pela máquina. O terror que Voltaire descreve sentir, ante um terremoto, pode ser comparado ao medo que a consciência contemporânea manifesta frente a muitos produtos da tecnologia, por seu potencial agressivo, tema desenvolvido pelo cinema e pela literatura – entre outras artes –, em diversos momentos históricos e lugares.

Fig. 1. *Torre de Babel*, óleo sobre cartão, realizado por Sammlung Erich Kettelhut para o filme *Metropolis*, 43,6 x 55,2 cm. *Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek*. Disponível em: http://www.michaelorgan.org.au/Metrop.htm, acesso em 20/11/2010.

Fig. 2. *Operários no elevador*, óleo e guache sobre cartão, realizado por Sammlung Erich Kettelhut para o filme *Metropolis*, 31 x 41 cm. *Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek*. Disponível em: http:// www.michaelorgan.org.au/Metrop.htm acesso em 20/11/2010.

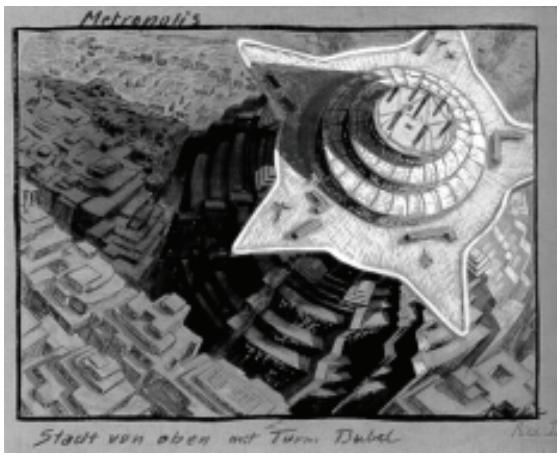

Fig. 3. Metrópolis, a cidade vista de cima, com a torre de Babel, guache sobre cartão, realizado por Sammlung Erich Kettelhut para o filme *Metrópolis*, 39,2 x 52,6 cm. *Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek*. Disponível em: http://www.michaelorgan.org.au/Metrop.htm, acesso em 20/11/2010.

Fig. 4. *Amanhecer*, óleo e guache sobre cartão, 39 x 54,5 cm. Parte da sequência de abertura, realizado por Sammlung Erich Kettelhut para o filme *Metrópolis*, *Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek*. Disponível em: http://www.michaelorgan.org.au/Metrop.htm, acesso em 20/11/2010.

O poder da tecnologia visto pelo cinema expressionista e pela literatura

O cinema expressionista refletiu exemplarmente sobre esse universo, em muitos filmes, entre eles, ***Metrópolis***, dirigido por Fritz Lang, em 1927, e ***O Golem***, com a direção de Weneger, em 1920. Neste último, mostra-se a destrutividade implícita no artefato tecnológico, localizando-a próximo à lenda hebreia do Golem, e aos problemas relacionados com ela, como a morte de Deus e a busca da verdade.

No filme ***Metrópolis***, a figura de Moloch – o falso ídolo bíblico, devorador dos que lhe rendiam culto – representa a indústria, o capital. As imagens da metrópole, povoada de arranha-céus iluminados, contrapõem-se à visão de um progresso tecnológico que traz destruição e humilhação às grandes massas e que revela a cultura da metrópole capitalista.

A mesma ideia está impregnada em Kafka, sobretudo em ***Na colônia penal*** – escrito em 1914, três meses depois da eclosão da Primeira Guerra Mundial –, em que descreve uma maquinaria de punição e domínio, que vai se metamorfoseando em um angustiante instrumento de autodestruição e autotortura[14], analisando, de forma estética, o realismo fantástico que envolve nossas relações com a técnica.

A personagem central do conto é a própria máquina de tortura, que escreve lentamente sobre o corpo do condenado, com agulhas que o atravessam, a frase *"Honra aos teus superiores"*. A narrativa gira em torno desse sinistro aparato – percebido como um fim em si mesmo –, que não está aí para executar o homem, ao contrário, o homem está para a máquina, proporcionando-lhe um corpo sobre o qual ela pode escrever sua sangrenta inscrição, desenhada com ornamentos floridos. O próprio oficial é um servidor da máquina, até que, finalmente, ele também se sacrifica a esse insaciável Moloch. Neste texto, Kafka percebe, de maneira penetrante, a lógica da barbárie moderna, apresentada como um mecanismo impessoal.

Tanto Fritz Lang quanto Weneger e Kafka remetem-se, nas obras de arte citadas, às diferentes maneiras de percepção que se relacionam com as mudanças de ritmo nas cidades, decorrente, entre outras coisas, do chamado progresso tecnológico – que, na maioria das ocasiões, transformou-se em instrumento de dominação, contribuindo com a manutenção do *status quo* – e as mudanças nos modos de vida, a partir do fim do século 19.

[14] A respeito desse tema, a análise desenvolvida por SUBIRATS, E. , 1987, p. 44 é muito interessante. Também ver LOWY, Michael, 2010, p. 01 e 02, disponível em http://revoltaglobal.cat/IMG/pdf/Barbarie_y_modernidad_en_el_siglo_XX-lowy.pdf, acesso em 20/09/2010.

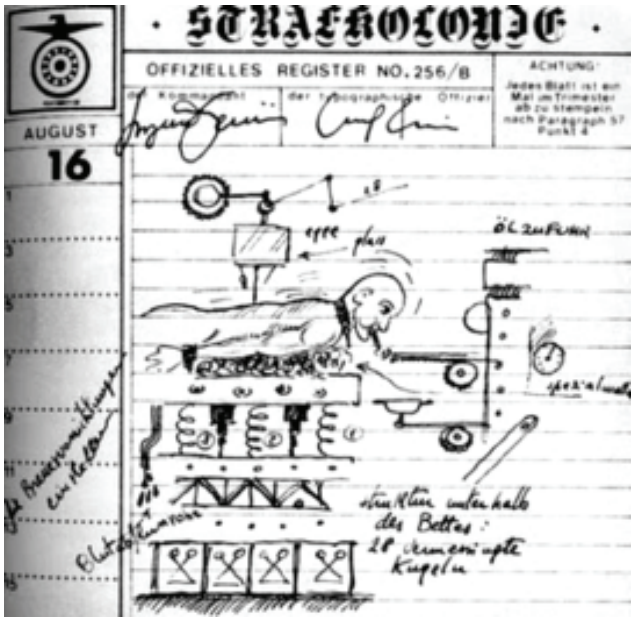

Fig. 5. Ilustração para capa do livro de Kafka, Franz (1982), *Nella colonia penale*. Génova: Il Melangolo. (6 páginas ilustradas), realizada por Luigi Serafini. Disponível em: http://malarrama.blogspot.com/2009_02_01_archive.html, acesso em 21/11/2010. Ver também: http://es.paperblog.com/bibliografia-de-luigi-serafini-96901/, acesso em 21/11/2010.

Mudanças na percepção: do *flaneur* à rotina apressada

No século 19, o *flaneur* – personagem símbolo da multidão, criado por Walter Benjamin –, o ocioso, que fazia do passeio urbano a razão da descoberta da cidade e de si mesmo, podia ainda capturar o ritmo da cidade com seu olhar. Ele não se contentava com a descrição do primeiro olhar que captava a cidade, porque seu objetivo era construí-la, a cada passo de seu passeio, na intercessão entre o que via e o que recordava: sua narração habitava e movia a cidade, vista como espetáculo, que se desenvolvia ante o registro do olhar e da memória[15].

No entanto, no período entre guerras, a velocidade e o glamour passaram a ser as notas predominantes no registro da percepção[16]. O *flaneur* não estava condicionado pelo hábito que automatiza a percepção e impede, muitas vezes, a apropriação da cidade por seus habitantes, essa doença que corrói a imagem da cidade hoje e a que assistimos perplexos[17]. A partir do século 20, apresenta-se o choque de uma cultura de massas, e um incentivo ao consumo nunca visto até então, possibilitados, inicialmente, pelo cinema, como apontaram Adorno e Horkheimer [18], e depois pela televisão. Abre-se, assim, um grande espaço à propaganda dos objetos fabricados em um processo de superprodução crescente e diversificado – transforma-se o ritmo da cidade, em concordância com a nova velocidade eletrônica, provocando mudanças na percepção, ao que se soma a expansão da informação.

A percepção na época do rádio, da televisão e do computador

O poder de comunicação de massas deu um salto com a televisão, que trouxe mudanças radicais no plano da percepção. A presença do rádio havia tornado real o desligamento entre o olho e o ouvido, já que é possível desenvolver diversas atividades, tendo o rádio como pano de fundo. Mas a televisão – considerada herdeira do rádio e do cinema – conseguiu captar a atenção do público de forma intensamente maior, chegando o imaginário a um nível de saturação nunca antes atingido.[19]

No modernismo, os ícones futuristas eram esculturas concretas produzidas no espaço, enquanto as atuais máquinas são – em muitas ocasiões – resultado de reproduções que despejam vertiginosamente cascatas visuais, imagens vazias de sentido. Isto pode ser exemplificado nas inúmeras apresentações, em várias cidades do Brasil e do mundo, nas quais a novidade tecnológica transformou em telas as fachadas de prédios comerciais, onde imagens em 3D são projetadas, seduzindo o público, que fica em dúvida sobre o que é real ou não.[20]

A televisão, da qual derivou-se a tela do computador, perpassa nosso imaginário com mensagens na rotina cotidiana, bombardeando-nos com sua constante emoção, para transmitir-nos discursos que são pura ideologia hegemônica, contribuindo para neutralizar a energia psíquica[21]. Nesse sentido, muitas vezes, estamos imersos numa cultura que confunde as fronteiras entre o

[15] FERRARA D'ALESSIO, Lucrecia, 1999, p. 246. Para Lowy, "*Walter Benjamin é um dos raros pensadores que visualizava o progresso técnico e industrial como portador de catástrofes, porém seu pessimismo não pode ser visto como fatalista, mas como revolucionário e lúcido*". (LOWY, Michael, 2010, p.02), disponível em http://revoltaglobal.cat/IMG/pdf/Barbarie_y_modernidad_ en_el_siglo_XX-lowy.pdf, acesso em 20/09/2010.

[16] ANDERSON, Perry, 1999, p. 102.

[17] FERRARA D'ALESSIO, Lucrecia, 1999, p. 246.

[18] ADORNO T. e HORKHEIMER, M., 1997, p. 119 e 144 -146, passim.

[19] Este tema foi desenvolvido com maior detalhamento por ANDERSON, Perry, 1999, p. 105.

[20] Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=FgV2SIlft6Q&feature=related ; http://www.youtube.com/watch?v=Ocgxe6ftx-4&feature=related ; http://www.youtube.com/watch?v=LwDThTaW1QA&feature=related ; http://www.youtube.com/watch?v=5FKUyfMLiPo entre outros. Acesso em 04/07/2010.

[21] IBID.

representado e o percebido, numa espécie de antiarte e anticonsciência, o que converge para encobrir a lógica do capital.

Olhar distraído... Olhar da solidão...

Muitas vezes, o homem contemporâneo percebe sem questionamento – como se fosse natural – que rios de carros congestionam as avenidas de fundo de vale, ignorando que eram rios carregados de peixes, com amplas encostas cobertas de vegetação, protegendo a água e nos protegendo das enchentes. Ou que cadeias de altos edifícios, na maioria das cidades litorâneas, como novas barreiras montanhosas, impedem a visão do mar e dificultam a passagem dos ventos.

Estreitíssimas calçadas, muros conformando corredores opressivos passam despercebidos, para grande parte da população que por eles transita. Na atual percepção da cidade, o privado predomina sobre o público, e essa relação pode ser notada, ao considerarmos o uso dos espaços: as ruas, as praças, os parques, muitas vezes, deixam de ser usufruídos, e a residência passa a prevalecer como o espaço urbano da intimidade, o esconderijo; situações reforçadas por grades, portões, altos muros e até arame farpado e eletrificado, verdadeira arquitetura de guerra.

A cidade deixa de ser o lugar da sociabilidade, para transformar-se no lugar da solidão. Muitos de seus moradores refugiam-se em hábitos de autoproteção, incentivados e mitificados pelos objetos da publicidade, tais como a condução própria, o sítio de fim de semana, a casa de praia, o condomínio fechado; esses objetos ultrapassam seu valor de uso, e são valorizados também pelo que representam e expressam[22], incluindo-se no que Marx chamou de **fetichismo da mercadoria**[23]. E aqui vem a lembrança de Tamara, uma das "cidades invisíveis", de Ítalo Calvino:

Penetra- se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. [...] Se um edifício não contém nenhuma insígnia ou figura, a sua forma e o lugar que ocupa na organização da cidade bastam para indicar sua função: o palácio real, a prisão, a casa de moeda, a escola pitagórica, o bordel. Mesmo as mercadorias que os vendedores expõem nas bancas valem não por si próprias, mas como símbolo de outras coisas: a tira bordada para a testa significa elegância; a liteira dourada, poder; os volumes de Averróis, sabedoria; a pulseira para o tornozelo, voluptuosidade".[24]

Fig. 6. Tamara (uma das "cidades invisíveis", de Ítalo Calvino). Ilustração realizada por Sylvia Dobry, publicada por Faggin Pereira Leite, Maria Ângela, 1999: 49.

[22] FERRARA D'ALESSIO, Lucrecia, 1999, p. 222.

[23] Para mais detalhes, ver MARX, K. *O capital*, V. Seção 4. Várias edições.

[24] CALVINO, Ítalo, s/data: p.08 - 09, disponível em: http://ppta.dominiotemporario.com/doc/Italo-Calvino-As-Cidades-Invisiveis.pdf acesso em 01/11/2010.

Calvino descreve, assim, como as cidades passam a ser uma representação, o que coloca, como prioridade, a construção de um olhar que "*origina-se do corpo como um sensível, que, silenciosamente, diz eu posso*", [25] abrindo a possibilidade de mudanças desejadas.

Percepção da paisagem urbana no cinema contemporâneo

O olhar do pintor interroga o visível, para desvendá-lo.[26] Da mesma forma, o cinema contemporâneo também revelou, muitas vezes, a realidade de seu tempo: nos filmes ***Fuga de Nova York***, de 1981, e ***Fuga de Los Angeles***, de 1996, ambos de John Carpenter, uma megalópole norte-americana se vê isolada do domínio da ordem pública, e gangues criminosas assumem o controle da cidade.

Em ***O efeito dominó***, realizado por David Koepp, em1996, a sociedade de uma cidade grande começa a desmoronar, quando a energia elétrica deixa de funcionar, e, nesse contexto, o filme interliga as atitudes preconceituosas frente a estranhos com as relações raciais.[27]

O medo e o preconceito são componentes que também confluem nas maneiras de usufruir a cidade. Sentimentos de insegurança e de vulnerabilidade – imaginários ou reais – perpassam a percepção da paisagem urbana e contribuem para definir as táticas e estratégias cotidianas de apropriação dos lugares, entre as quais se configura a chamada "estética do medo" ou "paisagem de guerra".

O uso dos lugares transforma-se em rotina, organizada pela pressa que automatiza e unifica, perdendo-se os pontos de referência e de encontro. Essa percepção inclui-se na dinâmica da paisagem das cidades, não só como produtoras de riquezas, mas, elas mesmas, uma mercadoria, a que se aplica também a ideia de fetiche. Isso qualifica também o uso, já que, muitas vezes, por motivos sociais, econômicos e/ou políticos, convertem-se certos lugares em palco da desolação, à espera de serem explicitados como valor de troca, ou, dito em outras palavras, valorizados economicamente – tema que o diretor de cinema Wim Wenders revela em ***Asas do desejo,*** e que pode ser exemplificado com o caso do concurso de projetos de arquitetura e urbanismo para *Potsdamer Platz*, em Berlim.

O cinema contemporâneo e o concurso de *Potsdamer Platz*

No filme ***Asas do desejo***, de Wim Wenders, realizado em 1987, uma personagem está em busca de *Potsdamer Platz*, local que lhe traz memórias de uma Berlim que foi o lugar das vanguardas artísticas do início do modernismo, inspirou os expressionistas, parte da metrópole industrial, foi palco da multidão, e que se transformara num lugar devastado, amplo campo de vegetação rala, que remete a uma paisagem de solidão. Incrédula com o que não está mais presente, a personagem prossegue a busca daquele lugar cheio de vida, bares noturnos, lojas de chocolate e cafés, ônibus puxados por cavalos, bondes, carros, e suas contradições expressivas e poéticas, ao mesmo tempo em que diz: "- *Aí, surgiram*

[25] CHAUÍ, Marilena, 1988, p. 59.

[26] IBID., p. 60.

[27] ZIZEK, Slavoj, 2005, p. 05.

Fig.7. *Potsdamer Platz,* 1920. Fotografia sem autor registrado. Disponível em http://lostonsite.files.wordpress.com/2009/10/potsdamer-platz-1920.jpg, acesso em 19/11/2010

Fig. 8. *Potsdamer Platz*, 1930. A aparição do automóvel causou congestionamentos, o que levou, em 1924, à instalação do primeiro semáforo da Europa. Disponível em: http://lostonsite.files.wordpress.com/2009/10/potsdamer-platz-con-el-semaforo-1930.jpg, acesso em 19/11/2010.

as bandeiras..., aqui ... o lugar ficou cheio delas ... e as pessoas não eram mais simpáticas, nem a polícia ... Não desistirei de procurar Potsdamer Platz" [28].

As palavras da personagem do filme revelam o destino que coube a esse lugar.

Essa era a questão colocada para arquitetos e urbanistas, em 1991, quando Berlim passou a ser novamente a capital da Alemanha reunificada, e abriu-se um concurso para sua reestruturação urbana, da qual *Potsdamer Platz* foi um dos focos mais importantes. A praça tinha se convertido num espaço vazio, até a linha onde passava o muro de Berlim, derrubado em 1989 e que, segundo Andreas Huyssen, desenhou uma paisagem particular no centro da cidade, o portal entre as partes leste e oeste. Por dois anos, este permaneceu como terreno baldio,

um largo rasgão de sujeira, mato e restos de pavimentação, sob um enorme céu que parecia maior ainda dada a ausência de um horizonte de edifícios altos, tão característicos dessa cidade[29].

Esse lugar transformou-se, a partir daquele momento, em ponto central de interesse da dinâmica urbana de Berlim, tanto no plano simbólico, da reunião entre leste e oeste, quanto no plano econômico imobiliário. É importante lembrar que, nesses anos, os especuladores imobiliários

Fig. 9. O muro de Berlim fez que *Potsdamer Platz* ficasse em "terra de ninguém", sendo impossível sua utilização, mesmo estando localizada muito próximo à principal avenida comercial de Berlim Leste. Em vermelho, o muro exterior e, em azul, o muro interior. Disponível em: http://lostonsite.files.wordpress.com/2009/10/division-potsdamer-platz-por-el-muro-de-berlin-fotografia-aera-de-1989.jpg, acesso em 19/11/2010.

[28] Este tema foi desenvolvido com mais detalhes em artigo de TAVARES, Paulo, 2006, disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp365.asp acesso em 18/07/2008.

[29] HUYSSEN, Andreas, 1999, p. 98.

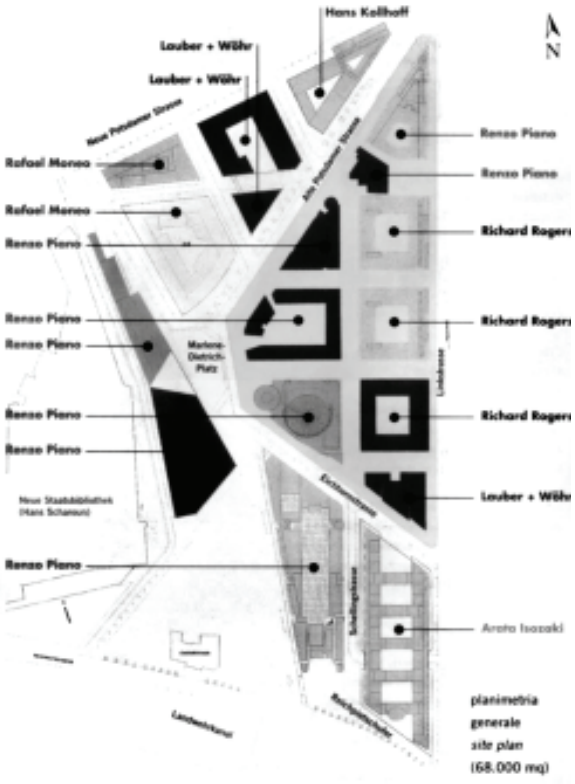

Fig. 10. Implantação geral. Disponível em: http://lostonsite.files.wordpress.com/2009/10/daimler-area.jpg, acesso em 19/11/2010.

colocaram os olhos nos numerosos terrenos disponíveis em Berlim, atraídos pelos investimentos públicos e a expectativa de grande crescimento da cidade, após a queda do muro, que se mostrou limitado nos anos seguintes.

Mas qual era, nos anos 90, o significado de reconstruir Berlim e redesenhar *Potsdamer Platz*?

A praça fez parte de um projeto de reestruturação urbana para a nova capital da Alemanha – alinhado com a teoria de planejamento estratégico –, para o que foram convocados vários concursos, dos quais, participaram mais de 300 escritórios do mundo inteiro, destacando-se o *star system* sob a direção de Murphey/ Jahn, Rogers/ Piano, e também alguns escritórios alemães, entre eles o do arquiteto Kollhoff. Assim, Berlim, a antiga capital do *Reich*, transformou-se num grande *showroom* de arquitetura do final do século 20, como afirma Otilia Arantes[30].

Buscava-se articular a memória e a história impregnadas na paisagem - guardando o testemunho dos séculos 19 e inícios do 20 - com a ideia de progresso e futuro, já que estava em jogo a reinserção da Alemanha, como país "de ponta", dentro do capitalismo global, e Berlim, como uma das mais importantes capitais europeias. Colocou-se a **cultura** como foco central: do patrimônio restaurado, ao esforço em reativar os lugares mais representativos, entre eles, *Potsdamer Platz.* O que se cultua na imagem dessa cidade é ela mesma, de modo a não perder de vista que estava em jogo a nova Berlim, a procura de sua identidade, o que era tão incontestável e vazio quanto a certeza de que B é idêntico a B[31].

O projeto de reestruturação de Berlim, e, em especial, de Potsdamer Platz revela as problemáticas incluídas no discurso da paisagem urbana contemporânea. Analisado pela ótica de Otilia Arantes assiste-se, de um lado, a arquitetos e urbanistas projetando em termos gerenciais explícitos, e, de outro, a empresários e banqueiros enaltecendo (como nos tempos do contextualismo que se imaginava dissidente) o pulsar de cada praça, de cada rua, de cada lugar urbano, no que se poderia chamar de culturalismo de mercado.

Vê-se aqui o casamento do interesse econômico da cultura com as justificativas culturais do domínio econômico, que anda às voltas, nas cidades, em concorrência pelo financiamento no sistema mundial compartilhado, independentemente das ideias políticas e ideológicas dos administradores, em cada momento e lugar.

O atual discurso da cidade-imagem é, na verdade, o dos políticos e empreendedores, visando aumentar a receita do aluguel de espaços comerciais, de turismo de massa e convenções[32]. A cidade-imagem é essa, para a qual os

[30] ARANTES, Otilia, 2000, p. 64/66. A autora fala, nesse texto, também sobre o poder da "máfia" dos arquitetos associados às empresas, tendo passado para noticiários policiais.

[31] IBID

[32] HUYSSEN, A., 1999, p. 91.

arquitetos são chamados em colaboração, desde o interior da lógica do capitalismo tardio, que, sendo cultural, reserva para a arte de massas um triste destino, levando-a construir a imagem ideológica dominante, como diz Jameson[33], o que é revelado também em *Potsdamer Platz.*

Frente às demandas de representação, por um lado, do Estado alemão e, de outro lado, dos empreendedores das obras, corporações multinacionais como a Sony Corporation, Brown Bovery e Daimler Benz, as propostas arquitetônicas se reduziam a duas variantes: ou buscavam construir uma imagem da Berlim *global city high tech,* ou se inseriam nos padrões morfológicos da cidade tradicional e histórica. De um lado e de outro, o objetivo era o urbanismo turístico, trazendo implícita a atual forma hegemônica de se pensar a cidade: emblemáticos megaprojetos, urbanismo corporativo, parques-museus, exibicionismo arquitetônico, complexos culturais *multisevice* e, em especial, muita animação "cultural" 24 horas, junto às *gentrificações*, como diz Otilia Arantes.

A proposta de reconstrução de Berlim provocou várias críticas, entre elas, à rigidez da quadra berlinense e às condições socioeconômicas dos projetos, nas quais se incluem os efeitos de *gentrificação*, assim como problemáticas de preservação ambiental, industrial e do patrimônio cultural.

Um sinal da contradição do urbanismo contemporâneo, em *Postdamer Platz,* foi o translado das partes, remanescentes dos bombardeios da Segunda Guerra Mundial, do Hotel Esplanada – edifício eclético de 1908, monumento histórico de Berlim –, que foram elevadas a poucos centímetros do chão e deslocadas sobre

[33] JAMESON F., 1984, p. 53 a 92.

Fig. 11. Localização do Sony Center, projetado por Helmut Jahn. Disponível em: http://lostonsite.files.wordpress.com/2009/10/sony-center-ubicacion.jpg, acesso em 19/11/2010.

Fig.12. Hotel Esplanade, construído entre 1907 e 1908, projetado por Otto Rehnig. O estilo arquitetônico seguiu os preceitos da Belle Époque e, no interior, incorporou elementos neobarrocos e neorrococós. Disponível em: http://lostonsite.files.wordpress.com/2009/10/hotel-esplanade.jpg, acesso em 10/11/2010.

trilhos de aço, por cerca de 75 metros, tirando-o de seu lugar original, porque interferia no projeto do arquiteto Helmut Jahn para o Sony Center [34].

Possibilitado pelo avanço tecnológico e validado pelo discurso preservacionista, o deslocamento do Hotel Esplanada, em *Potsdamer Platz,* edifício histórico transformado num luxuoso restaurante, desde meu ponto de vista, sintetiza a representação do presente e do passado, ambos sob a hegemonia do poder econômico, dando as costas para as necessidades mais básicas das grandes maiorias.

Mais que ao *flaneur*, hoje em dia, é ao turista que a nova cultura hegemônica da cidade dirige seu apelo, ao mesmo tempo em que teme o indesejável duplo do turista: o imigrante expatriado[35] e o migrante em busca de melhor nível de vida em seu país – o outro lado de um mundo desigual.

O Brasil ocupa lugar de destaque nas estatísticas internacionais sobre miséria e bem-estar social. A paisagem revela essa situação de muitas formas, entre elas, no contraste entre as cidades preparadas para serem cartões postais, atrativas para o turismo nacional e internacional, e suas partes onde habitam as pessoas de baixo poder aquisitivo, em condições de extrema pobreza.

Conforme o estudo Indicadores de Desenvolvimento Sustentável 2010 (IDS), publicado, em setembro de 2010, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 43% das moradias do Brasil não possuem, em forma simultânea, abastecimento de água por rede geral, esgoto sanitário por rede coletora ou fossa séptica, coleta de lixo direta ou indireta. O estudo citado confirma que a falta de acesso ao saneamento básico se relaciona diretamente a problemas de saúde na população. Comparando com dados do ano 1992, em que só 36% dos domicílios brasileiros eram considerados adequados, houve uma melhora, mas, ainda assim, considera-se que o avanço é muito lento. O Brasil apresenta um ritmo de crescimento econômico positivo e evolui nos indicadores sociais, porém continuam as disparidades sociais e regionais.[36] No decorrer da história, as cidades expressam as relações de força existentes, não fugindo à regra no Brasil atual, tema que é abordado pelo cinema brasileiro em muitas ocasiões, como se descreverá adiante.

[34] TAVARES, Paulo, 2006, p. 10.

[35] HUYSSEN, A. 1999, p. 91.

Fig. 13. Contrastes em São Paulo: edifício na av. Giovanni Gronchi, com piscinas; ao fundo, a favela Paraisópolis.
Fonte: Dobry Pronsato, Sylvia Adriana, 2008: 44.

Cidades-turismo e cidades-favelas no Brasil

"O estado da técnica é o estado da política", diz Milton Santos, o que leva a pensar que, na atual política mundial, configuram-se técnicas desiguais: as "de ponta", para serem utilizadas em casos como o citado acima, do Hotel Esplanada, ou da arquitetura e urbanismo de Dubai, maior região em obras do planeta nos anos 2000, em emergente universo do sonho de consumo de ostentação.

São técnicas utilizadas na cidade-mercadoria, de altíssimo valor econômico, em supercontraste com as técnicas "atrasadas", aplicadas nas inúmeras e crescentes favelas do mundo, que acolhem mais de um bilhão de pessoas. Nessas, como as da Ásia ou África, disputa-se uma latrina entre centenas ou até milhares de pessoas; ou, como nas da América Latina, onde uma longa lista de problemas está presente, tais como tragédias decorrentes de enchentes, desmoronamentos, áreas e águas contaminadas, poluição do ar etc. [37]

O cinema brasileiro, desde o início de sua história, aborda situações de pobreza, mas de maneira diferente, em cada momento histórico. Um romantismo simpático está presente nos filmes que inauguram o cinema moderno no Brasil, associado umbilicalmente à favela, como diz Esther Hamburger, no artigo *Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo.*[38]

Segundo essa autora, no filme *Rio 40 graus* dirigido por Nelson Pereira dos Santos, em 1955,

> *a favela aparece como uma espécie de reduto: lá moram a solidariedade e a poesia. Os meninos vendem amendoim nos principais pontos turísticos do Rio. O movimento de cada um deles, do alto do morro para um dos pontos de referência turística da cidade, e de volta para casa, conduz a bela narrativa fragmentada do filme [...]*

[36] Indicadores de Desenvolvimento Sustentável 2010 (IDS), Rio de Janeiro: IBGE, 2010, disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/recursosnaturais/ids/ids2010.pdf, data de acesso: 01/11/2010.

Fig. 14. *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Disponível em http://cinema.uol.com.br/album/filmes_brasileiros_que_retratam_favelas_album.jhtm#fotoNav=7, acesso em 20/11/2010.

Fig. 15. *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Disponível em: http://gilbertocarlos-cinema.blogspot.com/2010_04_01_archive.html, acesso em 20/11/2010.

revelando, ainda que de forma romantizada, o contraste entre a cidade turística e a pobreza da favela.

Diferentemente, *Cinco vezes favela* – filme produzido pelo CPC da UNE, com cineastas que faziam parte do núcleo do cinema novo – estava composto de cinco curtas-metragens que, como diz Esther Hamburguer no artigo citado, colocavam-se, a um só tempo, artística e politicamente,

> *na situação de desigualdade que estrutura a sociedade brasileira e encontra na favela expressão urbana visualmente contundente. Em especial no caso do Rio de Janeiro, em cuja geografia de cidade maravilhosa a desigualdade social se inscreve de maneira dramática.*

Essa situação de desigualdade e contrastes nas cidades brasileiras é mostrada, por exemplo, em filmes tão diversos como ***Central do Brasil*** (1998), dirigido por Walter Salles e ganhador de vários prêmios nacionais e internacionais, ***Notícias de uma guerra particular*** (1999), de João Moreira Salles, ***Palace II*** (2000) e ***Cidade de Deus*** (2002), dirigidos por Fernando Meirelles, ***O invasor*** (2003) de Belo Brant, ***Ônibus 174*** (2003), de José Padilha, entre outros, e, recentemente, ***Falcão, meninos do tráfico*** (2006), documentário concebido e dirigido por MV Bill e Celso Athayde, moradores de Cidade de Deus.

Para Ismael Xavier, no documentário citado acima, os meninos do tráfico se empolgam com poder e consumo, *"os jovens partem para o crime na adesão sorridente à máquina do consumo. Não há política, não há limites legais"* e, tal como em ***Cidade de Deus*** e também em ***O homem que copiava***, de Jorge Furtado, se expressam as relações estabelecidas pela lógica do dinheiro – em versões diferentes: no drama e na comédia.[39]

Os finais de ***O homem que copiava*** e de ***Redentor***, dirigido por Claudio Torres, nos remetem à estátua do Cristo Redentor, no Corcovado, como

> *imagem alegórica recorrente que condensa um sistema de trocas simbólicas entre religião e alpinismo social, que faz equivaler formas distintas de ascensão: a cobertura de um edifício vale pelo Paraíso, e o Corcovado (topo do Rio, Cidade de Deus) vale como satisfação do desejo infantil de ascensão econômica (chegar à cobertura).* [40]

Fig. 16. Imagem do filme *Central do Brasil.* Disponível em: http://colunistas.ig.com.br/curioso/tag/erros-nos-filmes/, acesso em 21/11/2010. Ver também http://www.infonetnews.com/brasil-e-seu-pe-esquerdo-no-cinema/, acesso em 21/11/2010.

[37] Sobre a situação das favelas no mundo hoje, ver DAVIS, Mike, 2006. Sobre Dubai e seus contrastes sociais, que incluem contratações de mão de obra imigrante quase sem direitos trabalhistas, ver artigo do mesmo autor, disponível em: www.newleftreview.org/?getpdf=NLR27503;pdflang=es acesso em 20/10/2010, e também disponível em: http://www.newleftreview.es/?search=1&language=1&author=Mike%20Davis http://www.newleftreviww, acesso em 03/08/2008.

[38] HAMBURGER, Esther, 2007, p. 02.

[39] XAVIER, Ismael, 2006, p. 01

[40] IBID

No filme ***Redentor***, escuta-se a voz *over* pertencente

> *a Célio, o jovem jornalista que assume a missão de salvar a família arruinada pelo golpe de um empreiteiro de imóveis que recolheu as prestações, mas não entregou os apartamentos do Edifício Paraíso e nem sequer pagou os operários. Estes formaram uma favela ao lado do prédio inacabado, terminando por invadi-lo, para desespero dos compradores logrados.*[41]

Otávio, um dos personagens, decide ir para ir a Brasília, pedir ajuda a um ministro, enquanto os invasores são expulsos pela polícia. *"O tom das imagens conecta Brasília com a especulação imobiliária, tomada como um emblema da corrupção nacional",* ainda segundo Xavier.[42]

Essa especulação imobiliária pode também ser constatada na complexa situação de que metade das favelas de São Paulo fica às margens dos reservatórios que fornecem água à cidade. A crescente expansão periférica da metrópole paulistana até as represas Guarapiranga e Billings, nas últimas décadas, traz a marca da desigualdade social associada à degradação ambiental da região, que deveria ser protegida, por sua função de produção e reservatório de água. Embora a legislação de proteção aos mananciais vigore há mais de 30 anos, como não se estabeleceram mecanismos de gestão e controle, permitiram-se aos perversos mecanismos do mercado desvalorizar a região e, consequentemente, acolher as populações pobres expulsas de lugares mais valorizados.

Estes filmes marcaram visualmente o fato de que, no Brasil, como em outros países, as cidades contêm partes que podem ser classificadas, como diz Ermínia Maricato, como *não cidades*: as extensas periferias, que, além das casas autoconstruídas, contam apenas com o precário transporte, a luz e a água. [43]

O contraste entre os bairros "de primeiro mundo" e as extensas periferias faveladas remete à noção de que o processo de desenvolvimento capitalista é desigual e combinado. A realidade apresenta uma unidade de contrários, uma simbiose, em que o "atrasado" alimenta o "moderno", ou, dito de outra forma, o subdesenvolvimento está incluído na formação capitalista[44].

As moradias urbanas de periferia, em grande parte, são autoconstruídas em mutirão, no marco da ilegalidade que é sustentada sobre uma estrutura fundiária arcaica, contribuindo para o baixo custo de reprodução da força de trabalho e formando uma paisagem favelada, com pouco fornecimento de infraestrutura. Frente a essa realidade, é notável, como diz Ermínia Maricato, como o pensar a cidade e as soluções propostas para seus problemas permanecem, com exceções, alienadas da realidade. [45]

Por isso, a importância de encontrar brechas que, na contracorrente do processo de alienação – de que faz parte o sentimento de não pertencimento aos lugares de vida –, permita encontrar proposições positivas às problemáticas atuais das cidades, lugar das contradições contrastantes. Nesse contexto, destaca-se a relevância de que o ensino de arquitetura e urbanismo participe da mesma intenção, dando visibilidade às contradições da paisagem, condição indispensável à produção de uma reflexão crítica, que permita elucidar soluções criativas. Nesse sentido, vêm à lembrança as palavras finais de Ítalo Calvino, em *As cidades invisíveis,*

[41] IBID

[42] IBID, 2006, p. 02.

[43] MARICATO, Ermínia, 2006, p. 140.

[44] OLIVEIRA, Francisco de, 2006: 29-33. No período em que este autor formulou essas ideias, era professor na Faculdade de Arquitetura de Santos, participando de uma pesquisa, realizada por Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre e outros professores, junto aos alunos, por meio da qual foi possível constatar que a grande maioria dos favelados era proprietária de seus barracos, construídos em regime de mutirão. Essas constatações empíricas contribuíram a desvendar o papel do **exército de reserva** das grandes cidades. A aparente contradição de que os operários e outros setores de baixa renda eram proprietários de suas moradias, reduzindo o valor monetário de sua própria reprodução, esclareceu-se pelo papel que o mutirão e a autoconstrução cumprem no rebaixamento do valor do trabalho. (2006, p. 130)

[45] MARICATO, Ermínia, 2000, p. 140.

Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.

Referências

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999. 165p.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997. 254p.

ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único*. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. 192p.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis.* São Paulo: Biblioteca da Folha, s/d.

Disponível em http://ppta.dominiotemporario.com/doc/Italo-Calvino-As-Cidades-Invisiveis.pdf acesso em 01/11/2010.

___ *As cidades invisíveis.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999. 150p.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.31-63.

DAVIS, Mike, *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo, 2006. 272p.

___ Miedo y dinero en Dubai. in New Left Review en español. Madrid: Akal, n. 41, nov. dic. 2006. Páginas: 43-66.

Disponível em: www.newleftreview.org/?getpdf=NLR27503;pdflang=es acesso em 20/10/2010. http://www.newleftreview.es/?search=1&language=1&author=Mike%20Davis acesso em 20/10/2010.

DOBRY PRONSATO, Sylvia Adriana. *Arquitetura e paisagem:* projeto participativo e criação coletiva. São Paulo: Annablume, Fupam, FAPESP, 2005. 148p.

___ *Para quem e com quem:* ensino de arquitetura e urbanismo. 2008. 319p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FAGGIN PEREIRA LEITE, M. Ângela. *Memorial de atividades*. São Paulo: FAUUSP, 1999. 106p.

___ Uma história de movimentos In: SANTOS, Milton e SILVEIRA, M. L., *O Brasil, território e sociedade no início do século XXI*. São Paulo: Ed. Record, 2002.

FERRERA, Lucrecia D'Alessio. *O olhar periférico:* informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo: Edusp-Fapesp, 1999. 277p.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. México: Editorial Gustavo Gilli, 1983. 338p.

HUYSSEN, A. Os vazios de Berlim. In: *Seduzidos pela memória*. São Paulo: Editora 34, 1999.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. In: *Novos estudos. CEBRAP* n.78, São Paulo, jul. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000200011&script=sci_arttext&tlng=en acesso em 15/09/2010.

INDICADORES DE DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL 2010 (IDS), Rio de Janeiro: IBGE, 2010, disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/recursosnaturais/ids/ids2010.pdf, data de acesso: 01/11/2010.

JAMESON, F. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. In: *New Left Review*, London, n. 146, 1984.

MARICATO, Ermínia. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias. In ARANTES, Otilia, VAINER, Carlos e MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensa, mento único*. São Paulo: Editora Vozes, 2000. p.121-192.

MARICATO, Ermínia. *Habitação e cidade.* 4.ed. São Paulo: Atual, 1997. 79p.

NEFST, Merten. Requalificação das orlas urbanas - O caso de Berlim. In: *Pesquisa de arquitetura e construção.* Disponível em HTTP://www.fec.unicamp.br/~parc acesso em 18/08/2008.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica da razão dualista* - O ornitorrinco. São Paulo: Ed. Boitempo, 2006. 150p.

PAZ, Otavio. *Sóror Juana Inês de la Cruz:* as armadilhas da fé. São Paulo: Mandarim, 1998. 712p.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem.* 4.ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997. 60p.

___ *Por uma outra globalização:* do pensamento único à consciência universal. São Paulo: Ed. Record, 2000. 174p.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno.* São Paulo: Nobel, 1987. 121p.

TAVARES, Paulo. *Arquitetura e esquizofrenia ou "não encontro PotsdamerPlatz".*

In: arquitextos 071, abril 2008, disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp365.asp acesso em 18/07/2008.

XAVIER, Ismael. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento. Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. In: Novos estudos - CEBRAP n. 75. São Paulo, jul. 2006, disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000200010&script=sci_arttext&tlng=en acesso em 15/09/2010

ZIZEK, Slavoj. Fuga de Nova Orleans. *Folha de São Paulo*, 11set. 2005. Caderno Mais.

Nota do Editor
Data de submissão: novembro 2010
Aprovação: julho 2011

Sylvia Adriana Dobry-Pronsato
Graduada pela Facultad de Arquitectura y Urbanismo da Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, revalidação FAUUSP. Mestre e doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
Avenida Sargento Geraldo Sant'Ana ,1100.
04674-000 - São Paulo, SP
sydobry@gmail.com