

CULTURA URBANA SOB NOVAS PERSPECTIVAS

Entrevista com Adrián Gorelik*

RESUMO

Nesta entrevista Adrián Gorelik, uma das figuras mais expressivas da renovação dos estudos sobre as cidades e a arquitetura latino-americana em curso na Argentina (e no Brasil) desde os anos de 1980, retoma parte de sua trajetória marcada pela discussão política e pela interdisciplinaridade, retraça as linhas mestras de seu percurso intelectual e recupera momentos importantes da história intelectual argentina nas últimas décadas.

PALAVRAS-CHAVE: *História da cidade e da arquitetura; cultura urbana; Buenos Aires; América Latina.*

ABSTRACT

In this interview Adrián Gorelik, one of the most remarkable intellectual of the renewal studies about Latin American cities and architecture in Argentine (and Brazil) since the 1980s, remember his journey stressed by the political and by the interdisciplinarity, retrace the central lines of his intellectual journey and retrieve important moments of the Argentine intellectual history of the last few decades.

KEYWORDS: *Urban history, history of architecture; urban culture; Buenos Aires; Latin America.*

[*] As autoras agradecem a colaboração de Fernanda Peixoto, Raquel Imanishi, Laura Sokolowicz e Ana Lanna

Adrián Gorelik é uma das figuras mais expressivas da renovação dos estudos sobre as cidades e a arquitetura latino-americanas em curso na Argentina (e no Brasil) desde os anos de 1980. Graduado em arquitetura em Buenos Aires nos anos de repressão e esvaziamento da universidade, um período de grande fermentação intelectual e política, ele combina a leitura crítica da modernidade latino-americana formulada por intelectuais como Ángel Rama, Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano à reflexão arquitetônica e urbanística levada a cabo pela Escola de Veneza — uma tradição crítica incorporada à historiografia urbana argentina sobretudo pelas mãos de José Francisco (Pancho) Liernur, um dos mentores intelectuais da geração de Gorelik. Orientando de Manfredo Tafuri nos anos de 1970, Liernur integra em 1977 o grupo da *Escuelita*, uma “escolinha” fundada dias antes do golpe por arquitetos destacados que, posteriormente, acolhe intelectuais que voltavam do exílio no México. Além de Sarlo e Altamirano, nela atuam figuras conhecidas da intelectualidade argentina como Hugo Vezetti,

Oscar Téran, José Maria (Pancho) Aricó, Jorge Dotti, e onde é criado um programa de estudos urbanos de inspiração veneziana, o Programa de Estudios Históricos de la Construcción del Habitar. Decisiva como a militância política nascida nos anos finais da ditadura, a cátedra criada por Liernur na Universidade de Buenos Aires após a experiência da *Escuelita* — Problemas da Arquitetura Contemporânea — forneceu enquadramento institucional e unidade temática a um conjunto de estudos que seriam publicados a partir do final dos anos de 1990 pela Universidad Nacional de Quilmes: ao lado do doutorado de Gorelik, *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana em Buenos Aires, 1887-1936* (1998), os trabalhos de Graciela Silvestri, Anahí Ballent e Fernando Aliata, respectivamente, *El color del río: historia cultural del paisaje del Riachuelo* (2003); *Las huellas de la política: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955* (2005) e *La ciudad regular: arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835* (2006).

Nos anos de 1990, Gorelik torna-se subeditor da revista *Punto de Vista* ao lado de Beatriz Sarlo e passa a dirigir, junto com Oscar Téran, o Programa de História Intelectual da Universidad Nacional de Quilmes. Com Téran (e posteriormente com Carlos Altamirano) edita a revista *Prismas* — um anuário de debates e discussão acadêmica que tem buscado dialogar com intelectuais brasileiros, publicando contribuições de Sergio Miceli, Wander Melo Miranda, Fernanda Peixoto, entre outros. Gorelik integra ainda o conselho editorial da revista *Block*, uma importante publicação de arquitetura ligada ao Instituto Torcuato Di Tella, que tem procurado estabelecer pontes com a historiografia crítica da arquitetura brasileira — em 1999, um número especial sobre o Brasil foi editado com Liernur e a colaboração do brasileiro Carlos Martins.

Desde o trabalho inicial sobre a atuação do arquiteto Hannes Meyer no México (*La sombra de la vanguardia: Hannes Meyer en México, 1938-1947* [1993], escrito em parceria com Liernur), passando pelo renovador estudo sobre a criação do espaço urbano da capital argentina e pelos textos sobre a Buenos Aires contemporânea publicados em *Punto de Vista* (parte deles reunidos em 2004 na coletânea *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*), até as pesquisas atuais sobre a circulação de idéias entre intelectuais e planejadores norte-americanos na América Latina entre as décadas de 1940 e 1970, a arquitetura e a cidade aparecem em seu trabalho como um “universo de fronteiras extensas”, a ser descoberto pela crítica como um conjunto amplo e historicamente variável de disciplinas. Nesta entrevista, realizada em Buenos Aires em outubro de 2008 e maio de 2009, Gorelik recapitula parte de uma trajetória marcada pela discussão política e pela militância coletiva e interdisciplinar, retraça as linhas mestras de seu percurso intelectual e recupera momentos importantes da história intelectual argentina das últimas décadas. (Ana Castro e Joana Mello)

Você estudou arquitetura na Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo da Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA) entre 1975 e 1982, justamente os anos da ditadura militar argentina. Em que medida esse contexto marca sua formação?

Meus anos de universidade coincidiram com o ciclo de terrorismo de Estado na Argentina, uma fase não só trágica do ponto de vista político e social, mas muito penosa em termos acadêmicos. A intervenção na Universidade realizada pelo governo foi pautada pela mediocridade: criou uma ordem militarizada sem qualquer conteúdo intelectual, na medida em que tinha como único objetivo desativar a agitação política. Os grandes professores que haviam marcado a FADU na década de 1960 já não faziam parte dos quadros universitários, salvo uma ou outra honrosa exceção. Mas a despeito, ou talvez justamente por ser irrelevante do ponto de vista acadêmico, a Faculdade acabou sendo extremamente importante para minha formação intelectual e política. Desde 1979, quando a frente ditatorial começa a mostrar fissuras, ela é palco de diferentes mobilizações de alunos e professores, que resultam na formação de grupos de estudo e na minha própria militância política. No mesmo período, eu havia começado a viajar pela América Latina — a típica viagem iniciática de esquerda — e fiquei impressionado com a situação efervescente do movimento estudantil chileno, que possuía publicações e organizações de grande vitalidade e me sugeriu a forma clássica de intervenção intelectual: editar uma revista. Com um grupo formado por colegas da FADU, fiz então minha primeira revista, *aAzul*, editando três números entre 1980 e 1982. Essa revista — hoje certamente ilegível — era bastante ingênua na sua tentativa de elaborar uma atitude crítica em face da arquitetura e da política, mas cumpriu uma função-chave ao permitir a definição de um coletivo, algo como uma identidade geracional, que organizou a plataforma a partir da qual pudemos reconhecer as mais ricas redes culturais e políticas que surgiam em Buenos Aires. Funcionávamos como um grupo paralelo à Faculdade, uma “casa-ateliê-comunidade”. Organizávamos, além de cursos de arquitetura, eventos culturais e políticos, capitalizando toda a efervescência desse momento final da ditadura. Graças a essa iniciativa entrei em contato com uma figura que seria responsável por minha orientação dali para frente, Pancho Liernur, que em 1977 havia regressado de Veneza, onde estudara com Manfredo Tafuri. Pancho logo se integraria à *La Escuelita*, uma instituição privada formada dois anos antes por alguns dos arquitetos mais destacados dos anos de 1960, criando ali um grupo, sob o nome Programa de Estudios Históricos de la Construcción del Habitar (PEHCH), que iria editar a revista *Materiales* (1982-1985). Nesse momento, eu acabava de conhecer Graciela Silvestri, com quem decidi ler o jovem Lukács, que era um terreno “neutro”, a possibilidade de

tornar nossas diferenças produtivas: ela vinha do comunismo e eu estava imerso em uma militância raivosamente trotskista. Como parte dessa “busca”, juntamo-nos ao grupo de Pancho em 1983, que havia deixado *La Escuelita* para integrar a Sociedad Central de Arquitectos (uma usina de atividades antiterroristas nos anos precedentes). Pancho não só construiu o ambiente no qual iria se dar nossa formação como historiadores, como nos colocou em contato com dois grupos político-culturais chaves na transição argentina e determinantes na minha trajetória futura: o grupo da revista *Punto de Vista* e o grupo de exilados que estavam voltando do México que, juntos, criariam o Club de Cultura Socialista. Esses intelectuais nos deram uma base teórica mais sólida, uma rede de relações com as figuras que estavam refundando as ciências sociais e as humanidades no país e, especialmente, um vínculo inestimável com a experiência político-intelectual dos anos de 1960, por meio de cursos privados e semiformais. Entre eles, vale mencionar Beatriz Sarlo (que estava desenvolvendo sua revisão da vanguarda literária argentina, interessada nas pontes com os temas da cultura urbana e arquitetônica), Carlos Altamirano (que nos apresentava a autores como Pierre Bourdieu e Raymond Williams, ou dava cursos sobre Adorno), Hugo Vezzetti (responsável por aulas sobre Freud e Foucault) e Jorge Dotti (professor de filosofia). Entre os que retornavam do México, merecem destaque Pancho Aricó (criador da revista e da mítica editora do marxismo latinoamericano, *Pasado y Presente*, com quem tínhamos lições de Marx, Gramsci e Benjamin) e Oscar Terán (responsável por cursos sobre Nietzsche e Foucault). Essa formação coletiva e em boa medida autodidata teve um conteúdo fundamentalmente político-intelectual. Na velha tradição de cultura da esquerda, esses seminários formavam parte de uma experiência de conhecimento que não tinha nenhuma aspiração acadêmica, já que era inimaginável na Argentina desses anos, 1982-1984, que esses saberes pudessem confluir em uma “carreira”. Nenhum de nossos intelectuais-guia havia feito um doutorado nem mesmo estavam na Universidade (ainda que alguns deles rapidamente se convertessem em pilares da sua reconstrução), nem nos parecia que pudesse ser de outro modo. A formação era vista como uma parte essencial da militância intelectual e política. No entanto, já em fins da década de 1980 começava a ficar evidente que estavam surgindo vias institucionais para consolidar trajetórias de pesquisa. Foi a partir daí que pudemos seguir uma carreira acadêmica, e não tenho dúvida de que ela ficou marcada de modo indelével por essa formação ampla, que nos dava uma idéia aberta sobre nossos objetos de estudo, a cidade e a arquitetura, vistos como um universo de fronteiras extensas, no qual os mundos da história, da crítica cultural e política, da literatura, da sociologia e da filosofia se mesclavam com muita naturalidade.

Que impacto esse vínculo entre arquitetura e crítica cultural teve nos temas que esses intelectuais e vocês próprios do grupo de Pancho começaram a pesquisar?

Acho que, para o nosso grupo, o primeiro fruto dessa vinculação foi a tarefa de revisar o período das vanguardas. Ao mesmo tempo em que nos interessava estudá-las num sentido mais amplo, recuperando para isso os debates para além da arquitetura, outros intelectuais, especialmente Sarlo, voltavam-se para a cultura arquitetônica e urbana dos anos de 1920 e 1930, tecendo ligações com a produção literária de Buenos Aires. Havia também Aricó, que em sua revisão do marxismo dava importância à produção de figuras como Walter Benjamin, às potencialidades da cultura das vanguardas européias e russas, que haviam ficado rebaixadas pelas leituras ortodoxas do processo revolucionário.

A centralidade do tema das vanguardas não decorreu também, no caso do grupo de história da arquitetura, da revisão historiográfica da arquitetura moderna latino-americana que Liernur começa a fazer, informado pela crítica formulada pelos teóricos da Escola de Veneza, especialmente por Manfredo Tafuri, e que se concretiza na cátedra Problemas da Arquitetura Contemporânea (Universidad de Buenos Aires, 1996-1998)?

Sim, esse pequeno grupo de historiadores da arquitetura que finalmente se constituiu a partir da experiência em torno de Pancho Liernur desde a *Escuelita* até a Cátedra — especialmente Anahí Ballent, Fernando Aliata, Graciela e eu — se caracterizou pela forte influência de Tafuri e da linha historiográfica e teórica da Escola de Veneza. Do meu ponto de vista, Tafuri foi a figura mais importante da segunda metade do século XX na cultura arquitetônica, porque é a partir dele que se pode discutir a arquitetura moderna como parte de uma crise cultural civilizatória muito mais ampla. Se a arquitetura não tivesse ficado num lugar tão periférico na cultura, Tafuri certamente seria muito mais conhecido, porque a transformação que ele produziu no modo de pensar a cultura arquitetônica vai muito além dela mesma, o que é compreensível numa Itália onde os temas da arte e da arquitetura fazem parte do debate público, cultural e político. Desse modo, pode-se compreender como os primeiros artigos de Tafuri são publicados na *Contropiano*, uma revista política de esquerda, neomarxista, a despeito do seu grau de especificidade arquitetônica. E também que figuras como Massimo Cacciari — cuja leitura de Simmel e Benjamin no fim dos anos de 1960 anunciou boa parte dos temas atuais — ou Franco Rella — que persegue as linhas oblíquas da modernidade — se voltaram a um projeto que tinha em seu centro a história da arquitetura. Por outro lado, não se pode esquecer que a Itália é um caso muito particular em função de seu marxismo e do lugar que ele ocupou na cultura

do país. Quando se pensa nos anos de 1950 e 1960, e em toda a cultura nova que se produz ali em torno do marxismo, vê-se que ela foi enormemente original e muito pouco dogmática. Tudo isso gera uma cultura política e intelectual particular, da qual Tafuri é parte.

Desde o primeiro contato, meu fascínio pelos textos de Veneza se deu porque eles mostravam que o radicalismo político podia funcionar no interior de uma análise da arquitetura de grande sofisticação. Têm-se criticado bastante as limitações do programa de “crítica à ideologia” que marca o primeiro período da obra de Tafuri, em especial seu caráter necessariamente teleológico. Contudo, não se pode desconhecer sua contribuição à desmontagem da ideologia da arquitetura moderna e as suas conseqüências, a revelação crítica das três experiências de ponta na modernidade — a União Soviética, a social-democracia vienense e alemã e os Estados Unidos — que o relato ideológico do “Movimento Moderno” havia impedido de tornar compreensível. Mas, mais do que isso, a importância da obra de Tafuri vai além de seu próprio programa, porque consegue embaralhar todas as relações entre a cultura arquitetônica e o processo de construção material do mundo moderno, como se pode notar muito bem em sua definição de vanguarda.

Quando começamos a estudar Tafuri sistematicamente no PEHCH, nos anos de 1980, já era o Tafuri de “Projeto Histórico” (que, não devemos esquecer, se inicia com uma grande citação de Carlo Ginzburg¹), muito influenciado pelo pós-estruturalismo francês, ainda que mantendo elementos fortes do marxismo. Nesse momento, como forma de complementar nossos estudos dos críticos de Veneza, foi muito importante o “materialismo cultural” de um autor que eles não utilizavam, Raymond Williams, que oferecia uma via metodológica diferente para superar as alternativas limitantes *estrutura/superestrutura* ou *verdadeira/falsa consciência*, mostrando o rendimento de um trabalho crítico de recomposição das relações entre o mundo das idéias e o mundo das transformações materiais.

Você acha que foi a leitura de Tafuri, aliada à leitura de Williams, que permitiu a abertura de novos campos de investigação, caracterizando de algum modo o trabalho desse grupo de história da arquitetura?

Acho que o mais importante é que pudemos ler Tafuri ao lado não apenas de Williams, mas de outros autores que não faziam parte de sua perspectiva, como Gramsci ou Bourdieu, e orientar essas leituras para um enfoque de história cultural, cujas novas aproximações antropológicas estavam então em plena ebulição; basta pensar em Ginzburg, fundamental para nossa definição de trabalho histórico. Parece-me também que a situação particular vivida na Argentina nos anos de 1980 — de transição democrática e de revisão da política re-

[1] Referência à Introdução do livro *La sfera e il laberinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni 70* (1980).

volucionária — nos fez aprofundar ainda mais a componente reformista na crítica, que era uma preocupação alheia a Tafuri. Williams não é um nome secundário nisso, porque seu materialismo cultural é adequado não apenas para interpretar, mas sobretudo para imaginar as transformações da sociedade, problema que a Escola de Veneza não considerava. O interesse que a crítica cultural de Raymond Williams podia ter nos anos de 1980 e 1990, do ponto de vista estritamente historiográfico e crítico, somava-se aos instrumentos que ela podia oferecer para pensarmos a nossa inserção numa situação política que nos inspirava, ou melhor, instigava a intervir e a participar, e não apenas como simples críticos negativos. Algum distanciamento de Veneza teve a ver com esta necessidade de refletir sobre o reformismo diante da radicalidade da crítica negativa de um lado e, de outro, com a aparição de uma série de perguntas que não faziam parte da agenda e do programa venezianos.

Uma dessas questões novas parece ser a relação das vanguardas com o Estado, tema do seu livro Das vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina. Você poderia falar um pouco sobre isso, como essa questão se formula?

Acredito que o estudo da América Latina obriga a mudar a maneira de olhar o problema das vanguardas. Em primeiro lugar, porque aqui a modernidade modifica a componente trágica, central no grupo de pensadores europeus que haviam orientado a reformulação teórica empreendida por Veneza (Simmel e Benjamin em primeiro lugar). Ainda que durante os anos de 1920 e 1930, em nossos países se seguisse muito atentamente o clima cultural de “A decadência do Ocidente”, aquelas conclusões pessimistas aqui se invertiam, porque se acreditava que o “jovem” continente era uma terra mais predisposta para a construção *ex nihilo* de uma nova sociedade. Se isso inverte a “tragédia da cultura” simmeliana (questão precocemente notada por José Guilherme Merquior), inverte também a análise weberiana, já que entre nós a modernidade foi pensada como um instrumento para alcançar a modernização. Sarmiento é precursor nesse sentido, já que concebe a modernidade como um meio para alcançar o desenvolvimento, criando uma tradição que iria se realizar a partir da década de 1930, quando o Estado toma para si essa tarefa, como mecanismo para concluir o processo de unificação nacional. Essa é uma chave que explica as relações completamente atípicas geradas em nossos países entre o Estado e a arquitetura moderna, que aparece como manancial de novas formas para a construção de um imaginário nacional moderno capaz de homogeneizar nossos territórios, vastos e com pouca comunicação entre si. E isso demonstra que estamos diante de uma noção de vanguarda completamente diferente, pois nossas vanguar-

das não cumprem nenhum dos “requisitos” teóricos das vanguardas clássicas: a negatividade, o “combate às instituições” ou à tradição, o internacionalismo. Pelo contrário, as vanguardas latino-americanas, em boa parte dos casos, propuseram a construção de uma *língua nacional*, a construção de uma tradição e de uma nova ordem, e encontraram no Estado nacionalista-benfeitor o melhor instrumento para conseguir fazer tudo isso.

Pois bem, na origem destes postulados há um elemento que provém de Tafuri. Como vimos, ele havia reconstruído a história das vanguardas como um ciclo dialético que vai da arte (negativa) à arquitetura (construtiva). Eu amplio essa conclusão para notar que entre a Europa e a América Latina pode ser estabelecido um jogo análogo. Se o ciclo “da vanguarda à metrópole” devia ser pensado como um período unitário, no qual a arquitetura aparecia como o pólo construtivo da dialética produtiva da vanguarda, a América Latina podia ser pensada como o pólo positivo de sua dialética espacial, já que nos anos de 1920 e 1930 ela aparecia como o lugar onde a construção não era apenas possível, mas inevitável. Isso é o que atrai tantos viajantes modernistas para o nosso continente e, mais importante, essa é a raiz do otimismo que se vê em boa parte de nossas vanguardas literárias já nos anos de 1920, que rapidamente depositaram sua confiança na construtividade da arquitetura — porque ela parecia realizar materialmente a tão ansiada *língua nacional* —, uma confiança que conduz diretamente ao Estado benfeitor dos anos de 1930 e, em seguida, ao Estado desenvolvimentista da década de 1960.

Você disse que a situação particular vivida pela Argentina nos anos 1980 fez com que vocês se aproximassem do reformismo de Williams e em certo sentido se afastassem de Tafuri. Essa nova aproximação teria contribuído para que a questão anterior, da relação entre Estado e vanguardas, fosse elaborada?

Mais que isso, foi a evidência da crise do Estado nos anos de 1980 e 1990 que nos levou a reconsiderá-lo, a repensar seu papel e a colocá-lo no centro do interesse. Até então, a esquerda havia mantido uma visão tradicional do Estado, criticando-o pelo seu autoritarismo e por sua função de guardião do poder das classes dominantes. Mas a seu modo essas críticas acabaram contribuindo com o processo de depreciação e desmontagem do Estado social, ativado pela crítica neoliberal de direita. Essa nova conjuntura inspirou não apenas o meu trabalho como o de todo nosso grupo e também o de outros historiadores da arquitetura fora da Argentina, como Carlos Martins e Nabil Bonduki no Brasil, que passaram a se dedicar a uma análise mais complexa do Estado. O caso da habitação é bastante emblemático. Na pesquisa que desenvolvo atualmente, sobre a circulação de idéias e de técnicos e pla-

nejadores urbanos norte-americanos entre as décadas de 1940 e 1970 na América Latina, analiso como já nos anos de 1950 há uma verdadeira competição entre dois “modelos” de solução para os problemas da habitação. Um modelo que chamo de “latino-americano”, em que os Estados produzem grandes conjuntos modernistas, e um modelo “pan-americano”, de ajuda mútua e autoconstrução, que tem muito a ver com a ideologia técnica norte-americana e que se experimenta pela primeira vez em Porto Rico. Curiosamente, o que era percebido pelos técnicos estatais latino-americanos naquele momento como um “modelo norte-americano” (o “pan-americanismo” era considerado apenas um eufemismo) acabou sendo recuperado nos anos de 1960 e 1970 pela militância de esquerda. Para um historiador cultural, esse processo de cruzamento cultural e ideológico é bastante curioso. É óbvio que isso não significa que tudo o que se vincula à autoconstrução esteja equivocado — pelo “pecado original” de haver sido parte de uma receita norte-americana para América Latina — nem que, ao contrário, agora se tenha que fazer uma defesa cega dos conjuntos de habitação social construídos no período pelo Estado que, em muitos casos, se converteram em desastres sociais e urbanos. Mas é necessário reavaliar a produção desse momento, seus cruzamentos ideológicos, tão pouco pensados quanto interessantes. É preciso também entender seu caráter único, no sentido de que naquele momento é possível ver os Estados latino-americanos em plena ação, investindo enormes orçamentos para atacar as formas urbanas da pobreza, algo absolutamente diverso do que se faz hoje. Vê-se inclusive uma cultura arquitetônica diferente da atual, que colocava no centro de suas preocupações a habitação popular, criando soluções de grande originalidade e audácia.

Você acha que de alguma maneira o tema da sua tese de doutorado, que procura entender e examinar a produção do espaço público em Buenos Aires, fez parte desse projeto de revisão do papel do Estado na América Latina?

A tese busca compreender como a Buenos Aires moderna foi produzida por um plano público, quando toda a historiografia (de esquerda ou direita) pensava que a cidade tinha sido produto exclusivo do mercado. Nesse sentido, o tema fazia parte da mesma preocupação e, sem dúvida, foi essa perspectiva que me permitiu perceber a importância decisiva que o Estado teve na cidade no final do século XIX, ao montar um “tabuleiro” público urbano sobre o qual a sociedade civil construiria seus espaços de sociabilidade — preocupação que estava presente nos textos simultâneos à tese, que fui publicando na revista *Punto de Vista* nos anos de 1990, como crítica da cidade produzida pelo neoliberalismo. Isso me obrigou a fazer uma pergunta teórica que me distanciava da literatura européia ou norte-americana sobre o espaço público: é possível a sua produção a

partir de cima, a partir do Estado e não da sociedade? Em caso afirmativo, que tipo de espaço público resulta daí? É preciso lembrar que a queda da ditadura na Argentina coincidiu com uma reavaliação internacional da democracia e do sistema liberal que recolocou o problema do espaço público (que Habermas e Hannah Arendt já haviam estudado na década de 1950), pensando-o como uma categoria capaz de unir dimensões muito diferentes. Hoje, sou muito mais crítico desse momento de epifania vivido entre os anos de 1980 e 1990, no que diz respeito às possibilidades que a categoria de espaço público abria, quando se pensava que ela, por si só, colocava em contato (virtuosos) uma idéia de cidade, uma idéia de arquitetura e uma idéia de sociedade. Isso que denomino “romance do espaço público” aparece hoje sob uma luz quase patética quando percebemos que os novos projetos urbanos geram espaços públicos “espectrais”, cenários espetaculares para o “marketing urbano” — que Otília Arantes tão bem analisou — ou quando vemos que para os administradores urbanos a idéia de espaço público funciona como uma espécie de talismã por meio do qual parecem acreditar que ao projetar uma pracinha, por obra e graça do emprego da categoria “espaço público”, não estão fazendo só uma pracinha, mas construindo os pilares da sociabilidade democrática.

No livro resultante da tese, La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, você afirma que a proposta urbanística da Prefeitura de Buenos Aires de 1898, publicada em 1904 — que previa o prolongamento da quadricula espanhola por todo o recém-definido território da Capital Federal —, apesar de não ter sido considerada um plano urbano, nem na época, nem na historiografia, foi o instrumento que definiu o desenho da cidade. E que este plano teria sido complementado pelo sistema de parques proposto contemporaneamente pela municipalidade, garantindo espaços públicos distribuídos de forma equilibrada em todo o novo território e a qualidade do espaço urbano de Buenos Aires. O trabalho une dois elementos do pensamento urbanístico considerados quase irreconciliáveis: a quadricula, vista como a representante dos interesses do mercado, e o parque, instrumento de reforma social e urbana. Como você construiu essa hipótese?

A *grilha* e o *parque* são artefatos materiais, mas também são artefatos construídos historicamente como figuras da cultura, em cuja forma se baseia uma série de interpretações sobre o processo de constituição do espaço público metropolitano. Foi a partir das diferentes aproximações a essas duas figuras — às vezes vistas como instrumentos de intervenção pública ou da teoria urbanística, às vezes como idéias condensadoras de um imaginário mais amplo, outras como metáforas sociais e, muitas vezes, como meras materialidades, espaços de realização das práticas sociais — que eu busquei desenvolver a hipótese de que,

entre os anos finais do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, foram produzidas em Buenos Aires modalidades peculiares de organização do território, de transformação cultural, de sociabilidade popular e de políticas públicas urbanas, que tiveram como resultado o surgimento de um espaço público metropolitano na cidade. E que esse processo teria conferido a essa cidade sua qualidade específica.

Num primeiro momento, trouxe para o centro da investigação a questão do “espaço público”, que era, como vimos, um tema de época. No meu caso, a preocupação desde o começo era reunir numa mesma categoria o urbano e o cultural, o político e o social, algo que não era bem realizado nos estudos que eu conhecia. Sem saber como resolver essa questão, tive *a priori* a preocupação de fazer uma interpretação por assim dizer “materialista” do espaço público, em que a própria definição política tivesse a ver com os processos urbanos. Se eu queria dizer algo novo sobre espaço público tinha que encontrar uma forma de articular as duas dimensões (a política e a urbana) que ele promete como categoria. E a encontrei na quadrícula e no parque, no modo como ambos definem o “novo” tabuleiro da cidade, dando um caráter aos bairros populares que surgiam, tornando-os fundamentais na cultura e na política de Buenos Aires no século XX. Vocês sabem que a idéia de *bairro*, entendida a partir da cidade européia, é a de um núcleo urbano preexistente ao crescimento da cidade, que acaba incluído nela, mas nunca é absorvido por ela, devido à sua forte identidade cultural e etnográfica. Os bairros de Buenos Aires, ao contrário, produziram-se inversamente: foram o resultado da expansão suburbana e rapidamente construíram uma identidade. Minha primeira hipótese era que os parques finiseculares haviam tido um papel muito importante nesse processo. Mas logo me dei conta de que a quadrícula, esse fundo homogêneo sobre o qual o parque atuava como qualificador, devia ter também as suas próprias condições de produção — como toda a historiografia, eu também naturalizara a quadrícula de Buenos Aires. Apenas depois de formular a pergunta de como essa quadrícula tinha sido produzida é que pude começar a pesquisar, e encontrei, enfim, o plano que pela primeira vez havia proposto esse desenho, a partir do qual foram construídas essas ruas retas, quadriculadas, que caracterizam Buenos Aires, mostrando que esse desenho não havia sido um produto “natural” do mercado, nem a continuidade também “natural” do tabuleiro da cidade colonial, mas um *projeto* público do final do século XIX, inspirado pela típica ambição igualitária do reformismo conservador argentino. E me dei conta ainda de que os parques haviam surgido como uma resposta contemporânea do mesmo poder público, como reação aos efeitos da quadrícula que ele mesmo acabara de criar e que buscava moderá-los, formando um “cinturão verde” que pusesse limites ao crescimento suburbano que o plano estimulava.

Percebi então que os papéis imaginados para a quadrícula e para o parque se frustravam continuamente, gerando efeitos impensados (por essa razão refiro-me à quadrícula como uma “máquina reformista”): era nessa ação contraditória e conflituosa que havia sido formado o tabuleiro público sobre o qual a sociedade suburbana pôde começar a produzir esse novo dispositivo, o bairro. É por isso que o bairro em Buenos Aires não é um *lugar antropológico*, como na tradição urbana européia, mas um *lugar político*, um *espaço público*, que possibilitou a cidadania moderna com seus ideais de progresso urbano, ainda que, para se converter em *barrio*, tivesse que inventar rapidamente uma mitologia de origem através do tango, do futebol e da literatura de vanguarda. Na base desse processo cultural, social e político, estão esses dois artefatos urbanos: a quadrícula e o parque, formando um oxímoro pleno de conseqüências.

De fato, dando status de plano urbanístico à proposta de 1898-1904, o seu trabalho inverte a leitura corrente sobre o desenvolvimento urbano de Buenos Aires, que tendia a tomá-la como cidade européia e lança, assim, um novo olhar sobre a chamada “haussmannização” da cidade, apontando para os limites do conceito de “influência”. Gostaríamos que você falasse um pouco sobre esses limites e como você procurou superá-los mediante o conceito de transculturação elaborado pelo crítico literário uruguaio Ángel Rama.

A historiografia tradicional havia visto a modernização da cidade latino-americana como uma cópia degradada da proposta haussmanniana, numa interpretação muito marcada ideologicamente. Estou me referindo à historiografia hispano-americana, já que a brasileira tem uma relação menos conflituosa, digamos, com a modernidade. O *mainstream* dessa historiografia tem uma matriz fortemente nacionalista e populista, que vê a modernização como um rompimento e até como uma traição às raízes espanholas e católicas, uma espécie de entrega do patrimônio cultural ao cosmopolitismo e a um novo domínio europeu. A revisão da especificidade da modernização de Buenos Aires à qual me vinculo foi, em primeiro lugar, uma reação contra esta historiografia que identificava modernização e haussmannização, e ambas com “dependência cultural”. Não se tratava, é óbvio, de “defender” a modernidade urbana, mas de compreendê-la, entendendo, ao mesmo tempo, que numa cidade como Buenos Aires essa é a única tradição realmente existente. Mas isso colocou em foco uma questão maior, a de como pensar o impacto das idéias “centrais” em nossas culturas “periféricas”, deixando de fora a redução que a noção de “influência” traz; tema que no campo literário brasileiro havia produzido reflexões maduras e sofisticadas, como as de Antonio Candido e Roberto Schwarz, análogas às que Ángel Rama estava produzindo, com

o uso enriquecido da noção de “transculturização”. Mas essa renovação teórica demorou a chegar aos temas da cidade e da arquitetura, como revelam os próprios trabalhos de Rama ou Schwarz ao se referirem às “máscaras” do ecletismo *fin-de-siècle* da arquitetura latino-americana, como se fosse um problema específico do espírito de cópia local, quando, na verdade, a luta pela “autenticidade” contra as “máscaras ecléticas” dominou todo o debate europeu desde a crise da Academia de Belas Artes na segunda metade do século XIX até as vanguardas.

De meu ponto de vista, o que deveria ser transferido do mundo da crítica literária e sociológica para o campo da compreensão da cidade é o fato de que a modernidade supõe uma globalização dos contatos culturais, e que se todas as culturas estão tomando elementos às outras, isso não pode mais ser pensado como um traço endêmico dos países dependentes. De fato, e utilizando a fórmula de Carlos Real de Azúa, não tem sentido falar de “dependência” em termos culturais, mas de “interdependência desigual”: existe o domínio e, por isso, há desigualdade entre as partes, mas o domínio não afeta da mesma maneira as diversas dimensões, econômicas, políticas, sociais ou culturais, que entram em jogo nesses contatos. Napoleão III também “copiou” a modernização dos parques de Londres nas orientações que deu ao Barão Haussmann para seu projeto parisiense. Em todo caso, o problema mais interessante para formularmos é o que faz desse olhar de Paris sobre Londres menos desigual do que aquele que Buenos Aires ou Rio de Janeiro vão lançar, em seguida, sobre Paris. Por outro lado, se retomamos a idéia de “influência”, vale dizer que ela supõe uma viagem de mão-única entre um “centro” criador e a “periferia” imitadora. Mas na modernidade nunca há apenas um só centro que domine toda a relação cultural — como bem mostra Edward Shils —, há vários “centros” em competição, que oferecem modelos diversos entre os quais os vários setores da cultura “periférica” fazem suas escolhas. Porque, nessa interdependência desigual e múltipla, há escolhas, não apenas perdas, e como ensina Rama, o contato “transculturador” é presidido pela “flexibilidade cultural”, ou seja, nesse processo se inventa a idéia mesma de tradição e se produz um novo objeto cultural que nem sempre chega a oferecer grande originalidade, mas que é sempre singular. É essa singularidade que o historiador cultural deve compreender.

No caso do impacto das idéias haussmannianas em Buenos Aires, há que se atentar ainda para duas coisas específicas: uma, que o apelo a Haussmann já era, no final do século XIX, uma fonte de prestígio entre os dirigentes urbanos em todo o mundo, e a segunda, que o objetivo das autoridades municipais nessa cidade era o inverso do de Haussmann em Paris. As grandes diagonais não serviam aqui para racionalizar um traçado labiríntico, como o da Paris medieval, mas para oferecer “perspectivas pintorescas” no monótono (e racional) tabuleiro colonial, diferença que

cria interessantes mal-entendidos. Assim, por mais que tenham chamado o prefeito Torcuato de Alvear de “o Haussmann argentino”, e por mais que ele mesmo acreditasse sê-lo, seu plano de modernização teve efeitos únicos e singulares. O plano de Alvear tinha uma indubitável componente “francesa”, mas muito anterior a Haussmann, pois provinha da mesma tradição da que o próprio Barão havia se alimentado em sua época: da longa tradição politécnica (napoleônica), que estava presente em Buenos Aires desde o começo do século XIX — como demonstrou esplendidamente Fernando Aliata em *La ciudad regular: arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*.

Essa forma distinta de ver a capital argentina é um modo muito sofisticado de contar a história da cidade, que geralmente é analisada ou sob um ponto de vista urbanístico, mais técnico, por assim dizer, ou apenas na chave das transformações culturais. O que você faz é propor uma trama de abordagens e significações que vão tecendo esta história, reconstruindo o que já foi dito, visto agora por diversos prismas. Gostaríamos que falasse um pouco sobre esse modo de pensar a cidade e a constituição de uma nova disciplina: a história cultural urbana.

Eu não diria que seja uma nova “disciplina”, mas que se trata de um cruzamento de perspectivas. Tentar pensar a história cultural urbana como uma disciplina seria supor prolegômenos de leitura e *corpus* teóricos específicos, e me parece que isso é absolutamente impossível e até mesmo indesejável. Sempre se soube que não pode haver uma teoria da cidade, porque a cidade é um objeto aberto, multifacetado, que recusa toda intenção de redução teórica. Mas, se para os campos tradicionais de conhecimento urbano (como a sociologia urbana, por exemplo) isso sempre pareceu ser uma desvantagem, uma falha que deveria ser resolvida, a riqueza da história cultural urbana está no fato de que, pelo contrário, ela pode aproveitar o potencial que reside nessa “falha” e, assim, obter uma visão muito mais rica da cidade. A história cultural urbana abre-se a todas as disciplinas que tenham algo a dizer sobre a cidade, e com isso redefine todas as questões que giram em torno dela: a literatura, a política, a sociologia, a arquitetura, que também acabam reformuladas ao passarem pelo filtro da cidade. A perspectiva que desenvolvo é a de ver a cidade como um objeto que ao mesmo tempo em que está atravessado por todas essas lógicas, que supõem disciplinas específicas, tem também uma lógica própria. Uma história cultural urbana deve entender quais dessas lógicas se cruzam produtivamente em cada momento da cidade. Por exemplo, quando estudo Borges nos anos de 1920, é evidente que ele está olhando e interpretando a mesma Buenos Aires atravessada por processos urbanos e estruturais que a estavam transformando profundamente. Isso se percebe tanto em sua literatura como nas extraordinárias fotografias desse companheiro de caminhada de Borges, que é

o fotógrafo Horacio Coppola. O que eu quero dizer é que a poesia e os ensaios de Borges nos anos de 1920 são sensíveis às transformações da cidade e que tratam também de dar sentido a ela. Não é somente o que Borges diz da cidade, mas o que Borges faz na cidade e o que a cidade faz em Borges. Isso só é compreensível quando se percebe a lógica literária, cultural ou política atuando na própria lógica urbana e, vice-versa, a lógica urbana atuando nas demais. Por isso digo que se trata de um problema de perspectiva. O desafio é identificar quais são os pontos de interseção (e quais os momentos em que ocorrem) onde as distintas lógicas sejam igualmente potentes. Por isso, nem todos os escritores que escrevem sobre uma cidade são interessantes para pensá-la, e esse é outro problema a ser enfrentado, porque o objetivo da história cultural urbana é construir um objeto que ilumine com a mesma potência a literatura (por exemplo) e a cidade, de forma que não se busque na literatura algo que já se sabe sobre a cidade por outras fontes, nem se utilize a cidade para “ilustrar” a literatura. Trata-se de pensar relações entre cidade e sociedade, entre cultura material e história da cultura, o que também significa pensá-la entre os diferentes tempos que a atravessam. Para isso, o caminho da história cultural urbana é começar a se perguntar, de modo aparentemente banal, por que a cidade é como é, por que suas formas são como são, e de que modo essas formas se relacionam com a cultura, a sociedade e a política. E, de outro lado, buscar a cultura, a sociedade e a política nas formas da cidade, nos próprios processos materiais, nas discussões e nos projetos que a idealizaram, nas suas representações. E também perceber o que, no meio disso tudo, pode produzir interpretações novas — pelo menos, essa é a aposta. Em nossas tradições historiográficas continua predominando um forte “conteudismo”: as formas são a aparência enganosa que se deve superar, o reflexo especular, ideológico, de outra instância em cuja superfície a chave do real deve ser lida de forma invertida. A história cultural urbana recoloca essa questão, não porque suponha que todas as respostas às indagações históricas possam ser encontradas nas formas da cidade, mas porque, ao situar essas formas como protagonistas, organiza uma nova agenda de problemas, obrigando a fazermos novas perguntas que redefinem toda a problemática histórica. Acho que esse é o ponto: unir as diferentes visadas sobre a cidade para poder entendê-la em sua completude e, mais ainda, para produzir uma nova visão sobre ela. Isso é a história cultural urbana e essa pode ser a sua contribuição aos outros campos do conhecimento.

Recebido para publicação
14 de junho de 2009.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

84, julho 2009

pp. 235-249

ANA CASTRO é doutoranda na FAU-USP, professora de História da Cidade na Escola da Cidade em São Paulo e autora do livro *A cidade de Menotti del Picchia: arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista* (Alameda Editorial, 2008).

JOANA MELLO é doutoranda na FAU-USP, professora de História da Arquitetura na Escola da Cidade e autora do livro *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira* (Annablume, 2007).