

Pedro Fiori Arantes

Forma, valor e renda na arquitetura contemporânea*

palavras-chave: arquitetura contemporânea;
pós-modernismo;
projeto digital;
canteiro de obras;
renda monopolista

A arquitetura contemporânea vive hoje uma arriscada fusão com a publicidade e a indústria do entretenimento. Tal convergência exige uma expansão da forma arquitetônica até o limite de sua materialidade. Em busca da renda informacional máxima, característica do universo das marcas mundiais, constatamos uma inversão de seus antigos fundamentos construtivos e produtivos, subvertidos por um jogo de volumes e efeitos para além de qualquer regra ou limitação. Aliado às técnicas digitais de projeto e à reorganização dos canteiros de obra, esse novo fetichismo da forma, análogo à autonomização do poder e da riqueza abstrata no capitalismo contemporâneo, define a nova condição da arquitetura de ponta.

keywords: contemporary architecture;
post-modernism; digital design;
building site;
monopoly rent

Contemporary architecture is dangerously enmeshed with the entertainment industry and the field of advertising. This meshing has pushed architectural form to the limits of materiality. Architecture today searches for maximum informational rent, a process typical of global product branding; through this process, established building and production principles are subverted by a play of volumes and effects beyond any rule or limitation. Relying on digital design technologies and the reorganization of the building site, this new fetishism of form, analogous to the autonomization of power and abstract wealth in contemporary capitalism, defines the new condition of cutting-edge architecture.

*Este artigo é um resumo da tese de doutorado *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*, defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em abril de 2010, e disponível na biblioteca digital da USP: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16132/tde-01062010-095029/>.

1. Ver ARANTES, Otilia. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 1999; e Idem. *A cidade do pensamento único*. Petrópolis: Vozes, 2001.

2. O termo é empregado no documentário de Sydney Pollack, *Esboços de Frank Gehry*, 2005 (84 min.).

3. HERZOG, Jacques. Herzog apud GALIANO, Luis Fernández. *Diálogo y logo: Jacques Herzog piensa en voz alta*, *Arquitectura Viva*, Madri, n. 91, ago. 2003, p. 26

A arquitetura na era digital-financeira ampliou enormemente o repertório de formas, materiais e técnicas à sua disposição. O cubo modernista foi desmontado e em seu lugar uma profusão de volumes irregulares e de geometrias complexas ocupou a cena. As tecnologias digitais, de projeto e produção, os novos materiais e encomendas sempre mais ousadas permitiram a realização de obras inimagináveis há poucas décadas. Acelerando esse processo, a injeção de capitais e fundos públicos perseguindo ganhos especulativos decorrentes do efeito- atração promovido por esses edifícios – o que denominaremos *renda da forma*.

Temas como a produção massificada e o planejamento das cidades, que foram recorrentes na arquitetura moderna, a bem dizer saíram de pauta ou retornaram sob a forma de gestão empresarial do espaço urbano¹. Numa sociedade dita pós-utópica em que o capital parece não mais encontrar adversários à altura, a ideologia moderna do plano (que pressupunha a coabitação entre capital e trabalho) deu lugar à produção de efeitos espetaculares em edifícios isolados, que seriam capazes, por si só, de ativar economias fragilizadas, atrair turistas e investidores, desencadear processos de valorização imobiliária e redefinir a identidade de sociedades inteiras. Para tanto, os arquitetos renomados buscam a diferença a todo custo, em obras únicas de grande poder simbólico, nas quais se exprimem a um só tempo o novo poder da economia política da cultura e a crise dos programas de bem-estar social.

Os novos edifícios são desenhados para circular como se fossem logotectures – na expressão de Frank Gehry², uma das estrelas do establishment da arquitetura atual, autor do celebrado Guggenheim de Bilbao. É o que reconhece também outro arquiteto de grife, Jacques Herzog, um dos responsáveis pelo projeto da New Tate e agora da Sala de Dança de São Paulo: “Se a arte e a arquitetura são agora mais do que nunca instrumentos políticos, é porque estão cada vez mais próximas do universo das marcas”³. A sofisticação técnica ostensiva, a diferenciação das superfícies e a exuberância formal passaram a ser requisitos para constituir imagens arquitetônicas exclusivas, capazes de valorizar os investimentos e, conseqüentemente, as cidades que os disputam.

Com a passagem da hegemonia do capital industrial para a das finanças globalizadas, surgem nas novas paisagens urbanas figurações surpreendentes produzidas por essa arquitetura de ponta – que explora os limites da técnica e dos materiais, quase sem restrições, inclusive orçamentárias –, o exato contrário da sobriedade tectônica e espacial, que via de regra se submetia ao rigor da geometria euclidiana e dominava a arquitetura moderna. Em sua “liberdade” inventiva, alimentam-se, nessa nova fase do capitalismo, de um paradoxo técnico-formal: quanto mais informe, retorcido, descon-

truído ou liquefeito o objeto arquitetônico, maior seu sucesso de público e, portanto, seu valor como imagem publicitária. Este, o grau zero a que chegou a arquitetura, agora reduzida a um jogo meramente formal, aparentemente sem regras e limitações de qualquer espécie, em busca do grau máximo da renda – fenômeno de que nos ocuparemos aqui.

Arquiteturas da exceção

Do ponto de vista da acumulação capitalista essas obras são exceções e não a regra na produção social do espaço. Exceções em diversos sentidos. Embora respondam por menos de 0,1% da produção arquitetônica mundial, ocupam a quase totalidade das revistas especializadas, das exposições e prêmios, além de se tornarem parâmetros na busca de sucesso profissional. O tipo de valorização que promovem é de outra natureza que a do mercado imobiliário stricto sensu. Essas obras, em geral, não estão diretamente à venda, apesar de muitas vezes fazerem parte de estratégias de “cidades à venda” ou da valorização das marcas. Seu valor de uso é a capacidade de fascinar e encantar o público ao ostentar o poder simbólico de quem a patrocinou. São exceções no tecido da cidade, construções que reivindicam para si o status de novos monumentos de uma civilização – repõem, assim, o que há de mais arcaico na profissão, a arquitetura como a arte da representação, em grande escala, do poder e do dinheiro.

O que há de novo é o caráter especulativo de tais operações – o bolor da obra luxuosa monumental é o fermento para o capital fictício. Sua valorização rentista é similar porém diferente à da promoção imobiliária tradicional. Trata-se de uma renda monopolista⁴ intrínseca à forma arquitetônica, única e espetacular – que origina uma espiral de atração de pessoas, riquezas e negócios. Por isso, essa arquitetura obtém mais dividendos na circulação do que com sua produção, ou melhor, sua produção é comandada pelos ganhos advindos da sua divulgação midiática e da capacidade de sugar a riqueza alheia, seja ela do turista embasbacado ou dos fundos públicos. Trata-se de uma arquitetura que circula como imagem e, por isso, já nasce como figuração de si mesma, num círculo tautológico de redução da experiência arquitetônica à pura visualidade, resultado da busca incessante pelo ineditismo e pela renda da forma. Ao mesmo tempo, o ciclo da arquitetura-imagem só se completa no retorno à sua materialidade concreta. A reprodutibilidade imaterial regressa à condição física de objeto construído, que se torna o alvo das atenções e da perigração de turistas para o reconhecimento do original. A renda da forma beneficia-se assim de uma



Ópera de Dubai
(2007-projeto).
Escritório Jean Nouvel

4. A renda de monopólio é baseada na não reprodutibilidade de determinados bens e mercadorias. Nesse sentido, é uma renda cujos ganhos advém de fatores opostos aos da produção em massa de bens padronizados pelo sistema produtor de mercadorias.

relação simbiótica entre cópia e original, entre imagem em circulação e o edifício enquanto tal. São essas modalidades de consumo que geram um sistema complexo de distribuição da renda promovida pela arquitetura estelar, que não pode ser confundida com democratização da renda, pois é um mecanismo de concentração, em determinados agentes bem posicionados, da mais-valia socialmente produzida.

Nesses projetos, os softwares mais avançados podem ser empregados, além de máquinas programáveis e robôs, mas o velho artesão e a exploração sem peias do trabalho precarizado e migrante continuam na base. Essas obras mobilizam forças produtivas arcaicas e avançadas, também neste sentido alternando recorrências e excepcionalidades, como a aplicação pioneira de novos materiais e técnicas (ou a retomada de habilidades artesanais e de outros campos produtivos) que não estão à disposição da produção imobiliária corriqueira. São, desse modo, agentes de uma inovação restrita, que não quer se democratizar, pois o segredo de sua rentabilidade é a manutenção do monopólio, isto é, da exceção. Contudo, como veremos, a expansão de operações similares em busca da renda máxima gera o paradoxo da multiplicação da exceção, que acabará por comprometer seu ganho monopolista e produzir uma saturação do público.

As mudanças nas técnicas de representação e produção indicam, por sua vez, uma ruptura maior do que a crítica ao pós-modernismo deu comumente a entender. Podemos estar entrando numa nova fase de percepção, produção e consumo do fato arquitetônico que parece modificar alguns dos principais fundamentos das fases anteriores. Alguns deles que datam do Renascimento, e que permaneceram a bem dizer inalterados por séculos, estão agora sendo modificados e mesmo postos de ponta-cabeça. Não é improvável que estejamos vivendo uma inflexão de proporções similares à revolução promovida por Brunelleschi, decorrente agora da conjunção entre dominância financeira e novas tecnologias digitais. A ideologia do todo poderoso master-builder é revivida, mas sob o arbítrio da era digital e amparada pelos novos modelos multidimensionais de gestão de informações de projeto, como ideação arquitetônica tornada uma programação total.

A resposta a esse estágio terminal a que chegou a arquitetura não necessariamente pr moral severa do construído, embora um pouco de honestidade construtiva não faça mal a ninguém. Certamente escolas, hospitais, moradias populares e obras de saneamento e transportes urbanos fazem parte de uma agenda antiespetacular da arquitetura, um programa de necessidades que ainda não foram plenamente atendidas – no centro, degradam-se progressivamente e, na periferia, mal foram enfrentadas. A desmontagem do Welfare e sua compensação ilusória com

políticas de “animação cultural” e, agora, de “estímulo dos sentidos”, faz parte de uma derrota política ampla das classes trabalhadoras desde o final dos anos 1970. Uma resposta a isso, certamente, está fora das possibilidades de intervenção exclusiva da arquitetura, mas isso não significa que ela não deva escolher o seu lado.

Afinidades eletivas

Não será demais lembrar que o Movimento Moderno na arquitetura, desde seus primeiros manifestos na década de 1920, definiu um programa que elegia como principal aliado e exemplo a ser seguido o capital industrial – mais adiante, o próprio Estado e, na periferia, as “burguesias nacionais” e seus governos desenvolvimentistas. Da engenharia à estética industrial, a inspiração maquinista e racionalista norteou suas experiências construtivas e urbanísticas. Mesmo em caráter experimental, eram quase sempre projetos para serem multiplicados em escala de massa. Daí a afinidade com a serialização industrial, mesmo que pouco realizada na prática. Concreto, aço, vidro eram os novos materiais empregados nas formas prismáticas, em geral ortogonais e abstratas, despidas de ornamentos. Tornaram-se objeto de pesquisa e projeto os edifícios industriais, de escritórios, grandes infraestruturas e casas operárias (“máquinas de morar”) – componentes do capital fixo e do fundo de reprodução da força de trabalho que integram o processo produtivo inerente à acumulação capitalista. A cidade, de seu lado, era pensada como um tecido urbano relativamente uniforme, organizado de acordo com suas funções, um modelo no qual a renda diferencial intraurbana tenderia a zero.

O capital industrial e o trabalho assalariado representavam o polo moderno, enquanto o proprietário fundiário e sua renda da terra (heranças do Antigo Regime e promotores da irracionalidade urbana), o arcaico. Na disputa pela partição da mais-valia, a arquitetura moderna fez aliança com os setores produtivos, com o capital enquanto função, mais do que como propriedade. Tal simbiose, contudo, foi a rigor mais estilizada do que efetiva com os ramos industriais mais avançados, sobretudo o setor automobilístico, porém ocorreu de fato com as grandes construtoras e governos modernizadores, em cujos canteiros de obra vigorava, ao mesmo tempo, a mais retrógrada exploração.

Na arquitetura contemporânea, se a aliança é novamente com os setores dominantes, ou seja, com o polo mais dinâmico e próspero da economia, ela se verifica dessa vez com o próprio capital em sua forma financeira, e em particular com a indústria do entretenimento e a nova “economia do acesso”, baseada na renda. Na verdade, a associação histórica da arquitetura sempre foi com os donos do poder e do dinheiro, sobretudo com a proprie-

5. Adoto o termo em referência à noção de “trabalho improdutivo” para Marx, isto é, aquele que não gera diretamente mais-valia e que se apoia justamente em sua distribuição e partição.

dade privada. Existe uma tendência da arquitetura em se apegar às rendas e não aos lucros, dada sua fixidez e seu custo elevado. É quase uma fatalidade de sua natureza: ela reitera o fundiário e o financeiro, mesmo que não o faça de modo voluntário. Por ser um bem único, sempre detém alguma renda de monopólio. Na arquitetura moderna, havia uma contratendência que procurava minimizar o poder da renda e das finanças, associando-se aos setores produtivos e governos nacionais modernizadores, mas na era da mundialização financeira não há mais nenhuma força que contrarie esse poder. As implicações no plano das dimensões construtivas e sociais da arquitetura serão profundas: a arquitetura rentista abdica de certos conteúdos em benefício de usos “improdutivos”⁵, próprios à esfera da circulação e do consumo (terminais de transporte, shopping centers, hotéis, estádios, museus, salas de concerto, parques temáticos etc.). Seu desejo não é mais de serialização e massificação, mas de diferenciação e exclusividade – produzir objetos únicos e marcantes que pousam nas cidades, potencializando a renda diferencial e o capital simbólico.

Arquitetura de marca

Na virada do século XXI, os arquitetos do star system passaram a desenvolver imagens cada vez mais elaboradas do poder e do dinheiro. Com a palavra, novamente, Herzog: “[...] trabalhamos com a materialidade física da arquitetura porque só assim podemos transcendê-la, ir mais longe e chegar inclusive ao imaterial”⁶.

6. HERZOG, Jacques
Herzog apud GALIANO,
Luis Fernández.
Op. cit., p. 29.

Alcançar o imaterial por meio da mais material e tectônica das artes, a arquitetura, num aparente contrassenso, é produzir um valor intangível socialmente mensurável, como o valor de representação de um poder corporativo (de um governo, de uma empresa, de uma ordem religiosa ou de um país). A diferença é que, agora, essa força espetacular da arquitetura não é mais requisito único de regimes absolutistas, autocráticos ou fascistas, mas de grandes estratégias de negócio associadas ao turismo, a eventos culturais e esportivos, ao marketing urbano e à promoção de identidades empresariais. O fato é que nenhum arquiteto moderno, diante de suas (agora) prosaicas caixas de vidro, aço e concreto, poderia ter antecipado o grau de sofisticação técnica e exuberância formal que a arquitetura atual está alcançando.

A ascensão das marcas, mesmo as de empresas produtoras de mercadorias tangíveis, está sobretudo associada à nova hegemonia financeira, segundo a qual a imagem e o nome da marca se sobrepõem ao valor-trabalho das mercadorias que a empresa produz (ou terceiriza), acrescentando-lhes um valor de novo tipo: uma espécie de renda de representação das próprias mercado-

rias. Cumprem, como imagem que se destaca do corpo prosaico do objeto, um papel similar ao da abstração do dinheiro. O diferencial da marca é justamente ser uma forma de propriedade que não pode ser facilmente generalizada. O monopólio sobre seu uso é uma forma de renda, por isso é patenteada e, de forma correlata à terra, protegida por cercas jurídicas (e por vezes reais) para controle do acesso. Essa autonomização das formas de propriedade produz, ao mesmo tempo, uma autonomização da forma como pura propriedade. A forma torna-se capital por meio de um fenômeno imagético, no qual é remunerada como capital simbólico, pela renda da forma.

Essa relação entre o objeto físico e os valores imateriais não ocorre apenas no plano da ideologia, evidentemente. Ela tem fundamentos produtivos e faz parte de um processo de valorização do capital de novo tipo. Atualmente, todas as grandes empresas sabem fazer produtos similares com a mesma competência técnica, a diferença está nos valores imateriais que cada produto é capaz de incorporar por meio de estratégias de marketing, branding e design. A busca pela “transcendência corporativa” é um fenômeno relativamente recente, quando um grupo seleto de empresas percebeu que construir e fortalecer suas imagens de marca, numa corrida pela ausência de peso, era a estratégia para alcançar um novo tipo de lucratividade⁷. As empresas que investiam na capitalização de suas marcas passaram a inflar como balões e a valer no mercado várias vezes mais do que no papel – numa impressionante capitalização fictícia. Mesmo que seguissem produzindo mercadorias palpáveis (cada vez menos diretamente), seus lucros se elevavam muito acima da média porque haviam se tornado verdadeiros “agentes produtores de significados”, como se fizessem parte da indústria cultural⁸.

Parece que estamos presenciando uma espécie de “deslocamento” ou “mudança de estatuto” da forma mercadoria⁹. Além de gerar mais-valia por meio do trabalho, ela auferir rendas de modo crescente, assumindo a condição de mercadoria cultural – por natureza, distinta da mercadoria prosaica e, por isso, portadora de uma renda adicional, de tipo monopolista¹⁰. Mais que isso, o fato de cada empresa produzir mercadorias supostamente exclusivas limita as possibilidades de comparação entre produtos e trabalhos equivalentes. A própria medida de trabalho socialmente necessário estaria assim deixando de expressar o valor, que passaria a sofrer uma “desmedida”¹¹.

A articulação entre renda e lucro no interior das mercadorias introduz na lógica produtiva uma dinâmica nova, um “traço rentista” que não deve ser subestimado. Segundo François Chesnais, na contabilidade das empresas-rede passou a ocorrer uma “confusão das fronteiras entre o ‘lucro’ e a ‘renda’”¹². Não por acaso, a gestão de marcas tornou-se a especialidade ocupada justamente em definir o ponto ótimo dessa combinação lucro-renda.

7. É bom lembrar, no entanto, que essa estratégia não decorre exclusivamente da atual dominância financeira no regime de acumulação. A possibilidade de desviar lucros diferenciais da taxa média remonta, no fundo, à própria órbita produtiva: as formas rentistas de hoje estão, na verdade, exponenciando mecanismos de concorrência entre capitais, sobretudo quando fabricam diferenças imaginárias para abocanhar uma porção maior do lucro total.

8. Ver KLEIN, Naomi. Sem Logo. São Paulo: Record, 2004.

9. FONTENELLE, Isleide. O nome da marca. São Paulo: Boitempo, 2002..

10. HARVEY, David. A arte da renda: globalização e transformação da cultura em commodities. In:

A produção capitalista do espaço. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

11. PRADO, Eleutério da Silva. Desmedida do valor: crítica da pós-grande indústria. São Paulo: Xamã, 2005; e GRESPAN, Jorge. O negativo do capital. São Paulo: Hucitec, 1998.

12. CHESNAIS, François. A emergência de um regime de acumulação financeira, Praga, São Paulo, n. 3, 1997, p. 37.

13. OMA/KOOLHAAS, Rem. Projects for Prada – part 1. Milão: Fondazione Prada Edizioni, 2001.

14. Ibidem.

Lojas Prada projetadas por Rem Koolhaas em Nova York e Seul.

Na arquitetura não é diferente – guardadas suas especificidades. Os arquitetos da era financeira, ao contrário dos modernos, não procuram soluções universalizáveis para serem reproduzidas em grande escala – o que anularia o potencial de renda monopolista da mercadoria. O objetivo é a produção da exclusividade, de séries restritas e mesmo obras únicas, associada às grifes dos projetistas e de seus patrocinadores.

Talvez a principal coalizão entre o mundo das marcas e a alta arquitetura seja o casamento das grifes Prada e Koolhaas. O arquiteto holandês foi contratado para envolver-se com o branding da marca e projetar novas lojas em Nova Iorque, Londres e outras cidades globais. Sua abordagem, por isso, vai muito além da forma do edifício e passa a assemelhar-se a de um gestor de marcas. É assim que ele estabelece novos conceitos-chave para orientar os projetos das lojas: fazer compras não pode ser um ato idêntico; deve-se procurar a variedade de espaços numa loja; promover a sensação de exclusividade; transformar a loja da marca numa anfitriã da cidade; saber combinar a manutenção da identidade da marca com sua transformação permanente no tempo; manter a intimidade de uma companhia pequena e, sobretudo, introduzir tipologias não comerciais no interior da loja, como espaços para eventos culturais e atividades não ligadas à venda¹³. Segundo Koolhaas, se “museus, livrarias, aeroportos, hospitais e até escolas estão se tornando indistintos do ato de fazer compras” e tratam as pessoas como consumidores, uma marca de atitude deve propor uma equação reversa, isto é, enriquecer a experiência das compras, a ponto de abarcar atividades distintas e únicas que voltariam a trazer autenticidade à vida¹⁴. Desse modo, passam a fazer parte do programa arquitetônico das lojas elementos como arquibancadas, palcos para pocket shows, debates e projeções de vídeo, cafés, pequenas livrarias, grandes murais, aparelhos para interação digital, superfícies rugosas e gelatinosas para experiências táteis, paredes-espelhos que deformam e projetam imagens etc.



Evidentemente que as lojas de Koolhaas não acenam para a desmercantilização da vida, ao contrário. Ao pretender abarcar diversas atividades sociais em um ambiente comercial, sob a chancela de uma marca, a mercantilização pretende preencher todos os poros da existência. O ato de compra deixa de ser uma experiência mecânica e funcional para exigir do consumidor uma entrega total, da mente e do corpo. Sua contrapartida é a riqueza da nova experiência cultural de ir às compras, planejada minuciosamente pelo arquiteto, em oposição à pobreza e vulgaridade dos shopping centers. E, mais que isso, segundo o arquiteto as lojas seriam os últimos espaços de vida pública¹⁵. A apologia cínica de Koolhaas travestido em manager na verdade reedita os termos degradados da animação cultural, a fantasia compensatória do mercado para a crise dos sistemas de proteção social e do trabalho, e da própria vida pública.

15. Ver KOOLHAAS, Rem et alii. Harvard Design Guide to Shopping. Colônia: Taschen, 2002.

O sucesso estrondoso de algumas obras e seus arquitetos, contudo, acaba estimulando a repetição das mesmas fórmulas projetuais, reduzindo a cada duplicação de volumetrias similares sua competência para gerar rendas de exclusividade. A arquitetura de marca tem assim um limite comercial que a obriga a adotar soluções inusitadas e sempre mais chamativas: se diversas cidades almejam uma obra do mesmo arquiteto-estrela perderão progressivamente a capacidade de capturar riquezas por meio de projetos desse tipo. E mesmo que haja uma constelação de arquitetos à disposição, o conjunto das exceções se reproduzindo incessantemente, com operações técnicas, formais e financeiras similares, promove inevitavelmente um efeito de saturação. A multiplicação da exceção redundante, assim, no seu contrário, ou seja, na perda do caráter de exclusividade e da capacidade de render por seu ineditismo. Afinal, no mundo antigo, as maravilhas arquitetônicas eram sete, e hoje talvez já sejam mais de mil as obras concebidas para sugar rendas e atrair as atenções internacionais¹⁶.

16. Esse efeito é igualmente discutido por HARVEY, David. Op. cit.

O mercado dos bens de luxo vive um paradoxo similar, o da multiplicação industrial do objeto raro, que deixa assim de ser exclusivo, sinal de distinção¹⁷. Contudo, diferentemente da moda, a arquitetura que estamos analisando é refratária à sua reproduzibilidade técnica e, mesmo mobilizando novas tecnologias digitais, seu intuito é promover uma enorme concentração de trabalho e materiais em um único e imenso objeto. A arquitetura é uma mercadoria cara por natureza e as obras significativas dos projetistas estrelados quase nunca custam menos do que uma centena de milhões de dólares – daí que são poucas cidades, corporações e milionários que podem encomendar tesouros como esses.

17. Ver, por exemplo, LIPOVETSKY, Gilles. O luxo eterno. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

Um mestre da instabilidade

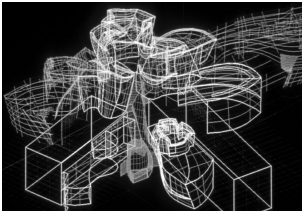
Frank Gehry foi a melhor expressão dessa arquitetura na pós-modernidade financeira. Como Midas, ele teve a capacidade de transformar seus prédios, amontoados irregulares de aço, titânio e vidro, em verdadeiras minas de ouro – hoje, nem tanto. Atualmente descrito como um personagem decadente e anedótico, na década de 1990 ele foi premiado pelas instituições do “campo” da arquitetura como um gênio da profissão e declarado maior artista vivo do planeta. O auge de sua arquitetura coincidiu com a queda do Muro de Berlim, a globalização financeira e a ideologia neoliberal. Não por acaso, seus megaedifícios pareciam dar forma à exuberância da economia e do triunfo capitalista naquela década, com repercussões no decênio seguinte, no qual as estrelas passaram (ou voltaram) a ser europeus mais “sofisticados” como Koolhaas, Nouvel, Foster, Piano, Herzog & de Meuron, Siza e Libeskind – até o crash mundial de 2007-2009, que surpreendeu a espiral rentista da alta arquitetura, como veremos ao final desse artigo.

A primeira grande tentativa de Frank Gehry de realizar uma fusão entre arquitetura, entretenimento e marketing deu-se no projeto do Walt Disney Concert Hall, no centro de Los Angeles. O projeto de Gehry, datado de 1988, pretendia destacar-se radicalmente de seu entorno, cercado por imensas torres de escritório. Era uma dobradura irregular, em placas reluzentes de aço, como uma caixa encouraçada que fosse explodida pelo impacto de um bôlido. O paradoxo visual residia na fluidez completa das formas recobertas por uma superfície dura, típica de blindagem militar. As junções complexas entre volumes e suas curvaturas dissimuladas eram, entretanto, um desafio construtivo que punha à prova o conhecimento da engenharia. O projeto de Frank Gehry colocou um novo problema para a arquitetura e a indústria da construção em pleno centro do capitalismo avançado: o edifício-emblema, vencedor de concurso público, se mostrou inexequível. Aquele ícone da nova identidade urbana era irrepresentável em desenho, impossível de ser corretamente calculado e orçado. Acabou recusado por escritórios de projeto e empresas de construção e, assim, a Disney suspendeu sua execução.

Gehry, entretanto, não desistiu da empreitada e foi descobrir nas indústrias aeroespacial e automotiva um programa de modelagem digital que pudesse transformar sua ousadia escultórica em um edifício exequível. O Catia, da francesa Dessault Systèmes, permitiu que as maquetes de criação de Gehry, feitas de papelão, massinhas de modelar e folhas de alumínio, pudessem ser esquadrihadas e lidas a laser. O programa transformava as maquetes em grids tridimensionais, definindo coordenadas que possibilitavam detalhar a estrutura, peças e superfícies, e testar seu comportamento estático. O Catia permitia o desenho paramétrico de formas

irregulares com membranas contínuas e suaves, como queria Gehry, construídas a partir de curvas de Bézier e de superfícies algorítmicas.

Ainda assim, a Disney não estava completamente certa de seu investimento. Foi graças à parceria com o mais agressivo homem de negócios da cultura, Thomas Krens, diretor do Museu Guggenheim, que Gehry pôde construir de fato suas gigantescas edificações metálicas de geometrias complexas. Em 1997, Gehry inaugurou o projeto que se tornou um verdadeiro emblema arquitetônico da globalização: o Museu Guggenheim de Bilbao. O museu é uma espécie de navio de guerra cubista, ancorado no rio Nervión, recoberto de chapas de titânio que reluzem ao sol, depois da chuva, como ouro. Gehry decompôs o campo perspectivo em múltiplos pontos de fuga, dando a sensação de movimento e instabilidade.



Desenho e a obra
acabada do Museu
Guggenheim de Bilbao
(Gehry)

O Guggenheim Bilbao é bem-sucedido não apenas como surpreendente aparato técnico/estético, como também, ou sobretudo, enquanto estratégia rentista. Ao ser divulgado pelos canais midiáticos como o ápice da produção arquitetônica recente, gerou fabulosas rendas de monopólio para os diversos agentes envolvidos. Como já constatará David Harvey, as intervenções urbanas têm se especializado em construir “lugares” exclusivos, capazes de exercer um poder de atração significativo sobre os fluxos de capital¹⁸.

Nesse caso, a obra teria sido capaz de transformar a decadente e escura capital basca, que vinha sofrendo os efeitos da desindustrialização e da crise em seus estaleiros, numa das atrações do turismo mundial. Hal Foster chega a dizer que, depois dessa obra, a arquitetura não foi mais a mesma e vivemos a cada novo projeto do gênero uma espécie de “efeito Bilbao”¹⁹, no qual cada cidade procura construir um espetáculo de magnitude similar com o objetivo de atrair novos fluxos de capital. O museu é o resultado mais bem-sucedido de co-branding urbano até o momento, associando as marcas Guggenheim, Bilbao, Gehry, Dessault numa alavancagem midiática conjunta. A iniciativa

18. HARVEY, David.
Op. cit.

19. FOSTER, Hal. Design
and crime. Londres,
Verso, 2002, p. 42.

pioneira foi capaz de capturar a super-renda imagética da operação, enquanto outras cidades e corporações corriam atrás da mesma estratégia.

A megacorporação de entretenimentos norte-americana, dessa vez, havia ficado para trás. Após o sucesso estrondoso de Bilbao, a Disney autorizou finalmente a construção de sua sala de concertos em Los Angeles, inaugurada apenas em 2003, quinze anos após a elaboração do projeto. Gehry passava a ser requisitado para realizar grandes obras icônicas, pois seu toque de Midas ainda premiava os contratantes com rendas adicionais derivados do ineditismo exuberante de cada nova obra do mestre californiano.

Em Rioja, por exemplo, a 125 quilômetros de Bilbao, o arquiteto foi convidado para construir a Cidade do Vinho, um “templo dedicado ao néctar dos deuses”, pela casa Marquês de Riscal, em 2001. O espaço dionisíaco tem como programa: um museu da vinicultura, uma loja de vinhos (que não vende só as garrafas da casa), 43 suítes cinco estrelas, um restaurante de primeira linha e um spa dirigido pela cadeia Les Sources de Caudalie. O acesso a essa experiência custa de 400 a 1400 dólares a diária. A parceria com o cada vez mais financeirizado mundo vino não foi casual²⁰, pois a iniciativa associa dois tipos de rentismo, o do vinho²¹ e o da arquitetura. David Harvey, atualizando o exemplo de Marx, comenta que, na atual indústria globalizada do vinho, não é mais a tradição que garante as maiores rendas aos melhores terroirs, mas a prática discursiva do mercado de experts, que constrói critérios de avaliação de gosto cujos maiores favorecidos são os produtores que modernizam seus métodos e adotam estratégias de marketing. O novo edifício de Gehry dá status inovador à casa Marques de Riscal e região, colaborando para o fortalecimento global da marca e, ao mesmo tempo, atraindo turistas, enólogos e enófilos para o referido templo.

A obra de Gehry brota do meio da cidade medieval de sobrados de pedras de arenito como um jorro de vinho espalhando ondulações e reflexos metalizados púrpuras – figuração rentista, tal como um borbotão de riqueza (como a do petróleo) emergindo da terra. O arquiteto faz uma mínima concessão ao arenito local em alguns dos volumes do edifício, mas que são soterrados pelas cachoeiras de metal. As ondas, em tom violáceo e baunilha, compõem uma alegoria às cores e aos buquês dos vinhos. Há, de fato, um choque total entre o edifício e seu entorno, sem nenhuma preocupação contextual (contrariando a vertente regionalista/vernacular tão em voga na Espanha).

Esse é um fenômeno recorrente nos projetos contemporâneos, no qual os edifícios se apresentam como totalidades em si, desgarrando-se da cidade, de qualquer contexto ou território. Cumprem funções para além do lugar e do local, são edifícios e infraestruturas transnacionais de circulação

20. Ver, por exemplo, a descrição da modernização da economia do vinho no documentário Mondovino, de Jonathan Nossiter, 2004 (134 min.).

21. Marx, para explicar a teoria da renda diferencial da terra, em O capital, utilizou como um de seus exemplos a produção de vinhos.

do capital. Essa arquitetura se torna, por isso, autorreferente, tal como as finanças. Daí a irrelevância do contexto – não há mais por que se preocupar em formar a cidade, um mundo coeso, eventualmente homogêneo. Assim, pode-se chegar a um verdadeiro “espaço delirante”, sem restrições de estrutura, materiais, recursos e mesmo de qualquer uso. Como afirma Hal Foster, “sem os constrangimentos clássicos da arquitetura (resistência dos materiais, estrutura, contexto), sua arquitetura rapidamente se torna algo arbitrário e autoindulgente (porque essas curvas e não outras?) – os fãs de Gehry tendem a confundir essa arbitrariedade com liberdade”²².

22. FOSTER, Hal.
Op. cit., p. 40.



Disney Concert Hall,
Cidade do Vinho (det.)
e DG Bank (Gehry)

Em seu projeto para o DG Bank, em Berlim, Gehry produz novamente um choque contrastante, dessa vez entre a sobriedade externa do edifício e seu interior surpreendente. No pátio central do prédio, ele pousa uma cobertura irregular reluzente, que poderia também ser interpretada como uma ironia norte-americana do arquiteto, como se uma derradeira bomba dos aliados tivesse ali sido lançada. Abrigada sob essa resplandecente massa informe, espécie de coração do sistema, está a mesa do board, conectada mundialmente por meio de telões de videoconferência. Quem olha da rua o edifício não chega a notar a intervenção de Gehry, a menos que entre e veja, por entre a colonata, os reflexos metalizados que vêm de seu coração. Aqui, a alegoria do capital financeiro – um choque de visualidade que cega – é mais sofisticada que as cascatas de vinho em Rioja. Na verdade, a cobertura de superfície irregular é uma estilizada cabeça de cavalo, que Gehry havia estudado para outro projeto e que reaparece no banco alemão como referência mimética aos cavalos do portão de Brandenburgo, logo ao lado.

Seja pela comparação com o conjunto do edifício do banco, estruturado segundo a forma tríptica convencional (dois pilares e uma viga), ou mesmo pela própria intuição estática que a força da gravidade nos dá, a surpresa formal da intervenção de Gehry impede a compreen-

são de como foi feita. A massa irregular da cobertura-cabeça em chapas de cobre parece efeito de uma mágica, contrariando as regras da física e da engenharia. A cobertura superior do pátio central, toda em vidro, eleva-se acima do gabarito do prédio, como se tivesse sido estufada pela explosão interior do volume em cobre. A forma curvilínea e aerodinâmica é dada por uma espetacular treliça metálica tensionada por cabos de aço. Mais uma vez, a imagem se destaca da tectônica do corpo do objeto como algo que paira acima de sua banal materialidade.

Na verdade, há aqui alguns truques. A estrutura do volume central é toda composta por pórticos ondulados em aço. É recoberta por painéis de cobre (externamente) e de madeira (internamente), constituindo superfícies fluidas, que escondem as estruturas e todas suas artimanhas para permanecer de pé. Uma solução aparentemente ousada, mas que se vale da técnica corriqueira da “armação oculta”, normalmente utilizada em esculturas grandes e ocas, como a Estátua da Liberdade, em Nova Iorque, erguida no século XIX²³.

23. A lembrança é de BENEVOLO, Leonardo. *Arquitetura do novo milênio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007, p. 205.

Renda da forma e produção do valor

O fundamento econômico dessas metamorfoses no campo da alta arquitetura é, sobretudo, a busca do que estou denominando renda da forma. Isto é, a habilidade treinada dos arquitetos-estrela, amparados pelo novo instrumental digital, em definir geometrias inesperadas e resultados impactantes para obter ganhos monopolistas derivados da forma singular. Nessas obras, o efeito visual, ruidoso em Gehry ou mais silencioso em Zumthor, monolítico em Siza ou leve em Herzog, cool em Koolhaas ou high-tech em Foster, deve ser capaz de proporcionar o chamado “fator uau!”. Isto é, a capacidade de impressionar, atrair o observador extasiado e reter na sua memória aquele objeto arquitetônico excepcional. A identificação da obra com determinados atributos intangíveis lhe garante a capacidade alquímica de transmitir, por meio de grandes objetos inertes e presos ao solo, valores imateriais a cidades, governos e corporações. É assim que a alta arquitetura colabora para elevar o capital simbólico e econômico de seus empreendedores e beneficiários, e aumentar suas vantagens competitivas.

Trata-se de uma modalidade da renda de monopólio que é similar à do mercado das artes, do turismo dos lugares únicos e da valorização das marcas, como vimos. O que está à venda não é o produto, mas o conceito e a experiência que ele proporciona. Pode-se pagar por ela diretamente (seja o visitante que compra o acesso, sejam os fundos públicos e privados que pagam pela promessa de renda futura advinda da obra), ou indiretamente, na medida em que as formas circulam e atraem negócios em torno dos ícones que repre-

sentam. Elas movimentam o mercado editorial, a indústria do turismo, atraem investidores, valorizam imóveis, aumentam a arrecadação de impostos, colaboram para forjar identidades e até para ampliar a capacidade de gerar capital fictício de empresas e países nas vendas de suas ações e títulos.

Para a operação ser bem-sucedida, no caso de obras públicas, mas não só, o edifício não apenas deve ser projetado segundo os requisitos da boa forma da renda, como deve corresponder a uma estratégia que articula interesses locais e internacionais. Desse modo, as obras icônicas participam muitas vezes de planejamentos estratégicos urbanos, que definem as políticas públicas segundo critérios de governança e gestão empresarial das cidades como negócio. Os governos passam a apostar em obras e investimentos que apresentam taxas de retorno no mínimo equivalentes aos custos do capital a juros, numa concepção da ação pública cada vez mais financeirizada²⁴.

A renda da forma, nesse contexto, aparece como mais uma autonomização da propriedade e de sua representação. Como no “fetichismo do capital”, aquela miragem do dinheiro reproduzindo-se por si só, como explicou Marx, a sua imagem parece gerar mais dinheiro a despeito da produção e do trabalho, como se o valor nascesse da própria circulação. Os edifícios querem desgarrar-se do solo e do trabalho que lhes origina, como balões – daí a constante disposição dos arquitetos mais premiados em levar a arquitetura ao seu grau zero de existência, a pura forma. Contudo, essa desmaterialização plena não é possível, como em outros ramos da indústria cultural e da economia do conhecimento. Daí que uma interpretação da economia política da arquitetura restitui seus fundamentos materiais e deixa ver que a produção dessa renda ainda está assentada, direta ou indiretamente, na produção do espaço pelo valor-trabalho.

Numa comparação com os arquitetos modernos – que desenhavam artesanalmente a nanquim e normógrafo em papel vegetal, mas propunham a padronização e a seriação de componentes pré-fabricados para montagem rápida em canteiro – pode-se dizer que houve uma estranha inversão entre esses polos. Por um lado, Gehry alcançou um patamar industrial de prática projetual, amparado por novas tecnologias de modelagem virtual que permitem desenhos irrealizáveis por instrumentos manuais e cálculos complexos de engenharia. De outro, seus projetos acabam por exigir uma produção ultraflexível (pré-industrial, mas hoje também pós-industrial). O resultado é que seus canteiros de obra se tornam verdadeiras oficinas de joalheria. Não há repetição de peças, cada parte do produto é diferente da outra. Em Bilbao, por exemplo, uma parcela das placas de titânio foi cortada e aplicada manualmente em canteiro por operários navais²⁵.

A precisão milimétrica de peças complexas produz um jogo de

24. A financeirização das políticas públicas foi tema de meu mestrado, O ajuste urbano: as políticas do Banco Mundial e do BID para as cidades latino-americanas, defendido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em 2004.

25. FOSTER, Hal. Op. cit., p. 36. Mesmo arquitetos high-tech e herdeiros do racionalismo, como Norman Foster e Renzo Piano, não adotam completamente a perspectiva da produção seriada, aceitando uma profusão de peças especiais em suas obras.

26. Cf. How to make a Frank Gehry Building, New York Times, Nova Iorque, 08 abr. 2001.

27. DAVIS, Mike. Sand, fear and money in Dubai. In: Evil paradises. Nova Iorque: The New Press, 2007. Segundo Davis, os Emirados Árabes, comandados por um xeique que é ao mesmo tempo emir e CEO dos grandes empreendimentos, unificaram poder político e econômico sob um só comando, numa “verdadeira apoteose dos valores neoliberais do capitalismo contemporâneo: uma sociedade que poderia ter sido desenhada por economistas da Universidade de Chicago”. E alcançaram o que para os conservadores americanos era apenas um sonho: construir “um oásis de livre iniciativa sem impostos de renda, sindicatos e partidos de oposição (não há eleições)”, abastecido pelo fluxo da renda petroleira em alta (p. 60.).

montagem “demencial”, contam os construtores – trata-se de uma exatidão irracional para a arquitetura, que não dá espaço para as adaptações e pequenas correções necessárias em obra. O saber e a habilidade do trabalhador da construção, bases de seu poder, são mais uma vez depreciados pela inovação capitalista. Se, num extremo, o arquiteto-estrela pesquisa novos limites da criação livre – ou da autonomia –, o trabalhador no canteiro é reduzido a um autômato – heteronomia máxima. Operários que trabalham em obras de Gehry afirmam que “não podem confiar na sua experiência e intuição para acertarem, pois devem obedecer apenas ao comando da máquina. Cada peça encaixa em um espaço reticulado imaginário, ditado pelas coordenadas do software. Nenhum único erro é permitido, sob pena das demais peças não encaixarem ao final”. Dada a precisão dos cortes em máquinas de controle numérico, a menor imperfeição pode comprometer todo o conjunto. Em uma estrutura convencional, um erro de centímetros pode ser corrigido pela equipe que executará a alvenaria, mas em um edifício de Gehry, com curvas em espiral, esses centímetros em um determinado ponto podem se multiplicar em outro ponto. Como afirma um engenheiro de obra, “o velho ditado, você mede duas vezes e executa uma”, não vale para uma obra como essa, pois “você tem que medir cada ponto uma dúzia de vezes”. A consequência é que o tempo despendido e o custo se elevam. Um jovem operário encarregado da montagem afirma: “É um pesadelo! Dois milímetros fora numa primeira junta e você terá vinte fora na outra ponta. Um pesadelo!”²⁶.

Ou seja, a entrada do projeto na era digital-midiática, no caso de Gehry (mas não só), não levou a uma produção igualmente mecanizada, mas a canteiros cujas montagens são ainda artesanais, em que os operários não têm, entretanto, qualquer liberdade própria ao artesanato – são máquinas reproduzindo e encaixando a cada milímetro as curvas projetadas pelo arquiteto. São peças especiais, únicas, de superfícies não pensadas originalmente para garantir uma fácil execução – na prática, um desrespeito pela produção, tão ao gosto do capital financeiro.

O último projeto de Gehry para o Guggenheim será a nova filial do museu em Abu Dabi, capital dos Emirados Árabes, enclave paradigmático da nova economia rentista, como bem descreveu Mike Davis²⁷. Nessa obra, Gehry teria trabalhado sem restrição orçamentária, com o objetivo confesso de superar Bilbao, por solicitação de Thomas Krens e dos magnatas do petróleo. O projeto, numa península do Golfo Pérsico (o mesmo que tem abrigado diversas outras “intervenções” do poder americano), é uma repetição das fórmulas desconstrucionistas anteriores, mas em escala muito superior – não deixando de lembrar Bagdá bombardeada. O projeto participa da transição da renda petroleira (naquele momento em alta²⁸, mas algum dia

28. Uma alta especulativa, pois se trata de um preço que presentifica um futuro de escassez e faz uma comparação com outras aplicações financeiras, pouco tendo a ver com o custo de produção.

29. DAVIS, Mike.
Op.cit., p. 65.

30. Cf. O capital. São Paulo: Abril Cultural, 1988, t. 1, liv. I, p. 184-203. No caso, aniquilamento em sentido estrito; segundo Javier Montes, só em 2004, Paquistão, Índia e Bangladesh repatriaram 880 cadáveres de trabalhadores da construção civil. Ver *Arquitectura Viva*, n. 111, Madri, 2006, p. 36.

31. DAVIS, Mike.
Op.cit., p. 65.

32. Uma comissão de empresários brasileiros da construção civil esteve nos Emirados Árabes em busca de novidades para a organização de seus canteiros, e encontrou lá um verdadeiro “paraíso” da exploração do trabalho. Carlos Leal, do Sinduscon, voltando da viagem afirmou que lá “não existe paternalismo, o que torna a relação empregador empregado mais transparente e correta”. A euforia dos empresários foi descrita em “Dubai e os megaprojetos”, *Revista Construção Mercado*, n. 60, jul. 2006.

33. Tomo aqui emprestada a expressão de Roberto Schwarz para se referir ao Brasil em *Fim de século* (Sequências brasileiras. São Paulo: Cia. das Letras, 1999).

em extinção) para as novas formas de rentismo – como parques temáticos, hotéis espetaculares, novos museus de grife, ilhas da fantasia, centros financeiros de lavagem de dinheiro etc.

A outra face de obras como essa é a extração bruta de mais-valia: os canteiros de obras nos Emirados (e o novo Guggenheim não deverá ser exceção) são verdadeiros campos de trabalho semiescravo, povoados por imigrantes desprovidos de direitos e qualquer proteção trabalhista ou sindical. Conta Mike Davis que “o boom na construção (que emprega um quarto da força de trabalho) é transportado nas costas de um exército de paquistaneses e indianos mal pagos, trabalhando em viradas de 24 horas, seis dias e meio por semana, num calor de derreter o asfalto”²⁹. Sem limites legais e morais que o refreiem, o capital tem como impulso natural “a sucção desmesurada da força de trabalho”, até o limite de sua “exaustão prematura e aniquilamento”³⁰.

Sua reprodução social também foi planejada de modo que os operários se tornem invisíveis aos visitantes. Ainda segundo Davis, “alojamentos sombrios nas periferias, nos quais seis, oito ou até doze trabalhadores são amontoados num único quarto, em geral sem ar-condicionado ou banheiros funcionando, são necessários para garantir aos turistas a imagem oficial da cidade suntuosa, sem pobreza ou favelas”³¹. Nada muito diferente do que se passou com os “candangos” na construção de Brasília, cinquenta anos antes – com a diferença de que aqui havia a promessa de um dia eles se tornarem cidadãos³².

A imaterialidade das novas formas, assim, está longe de pairar no ar. Com a crise do Welfare, a nova riqueza pode se assentar livremente na velha máquina de extração sem peias de mais-valia absoluta, funcionando sem descanso para ampliar a acumulação e contrabalançar a tendência de queda da taxa de lucros nos setores que dispensam trabalho vivo. Os Emirados Árabes evidenciam de forma extremada um fenômeno que ocorre em escala global de forma quase generalizada. Mesmo nos países centrais, os canteiros de obra representam uma espécie de “vanguarda da desintegração”³³ do mundo do trabalho: concentram trabalhadores imigrantes e de origem étnica, precarizados do ponto de vista dos direitos, com baixos salários e jornadas extensas, submetidos a riscos permanentes de acidentes e intoxicações, além do alto grau de informalidade decorrente das cadeias de subcontratação, o que também representa baixo grau de sindicalização³⁴.

E quanto mais as diversas formas de rentismo levam a uma redistribuição perversa do lucro social, apropriando-se de fatias consideráveis dele sem levar em conta as reais proporções da produção, mais se exige dos setores produtivos que ampliem a exploração. Na mundialização financeira, formas modernas e arcaicas seguem se articulando, mas com o sinal invertido: o rentismo passa a polo moderno e o setor produtivo, a arcaico.

34. Ver, por exemplo, a análise comparativa da pioneira “desconstrução” dos direitos sociais na construção civil na coletânea organizada por BOSCH, Gerhard; PHILIPS, Peter. *Building chaos: an international comparison of deregulation in the construction industry*. Londres: Routledge, 2003.

35. Informações disponíveis em: <http://www.gehrytechnologies.com>.

Associada a todos esses feitos, e por isso mesmo, a marca Frank Gehry atualmente explora a venda de softwares de projeto – mais uma forma de renda, a “renda do saber”, devidamente protegida pela cerca das patentes. Suas obras servem de publicidade das possibilidades do software que seu escritório desenvolveu, o Digital Project (uma adaptação do Catia para a construção civil, associada a programas de planejamento e gestão de obra), em parceria com a Dassault e a IBM. A empresa Gehry Technologies promete aos usuários a chance de criar com a mesma liberdade que tornou Gehry um mito, o que os outros programas não permitem. Mas se não for esse o caso, a ferramenta promete ser eficiente para melhorar a produtividade em obras convencionais. Gehry já equipou os 3 mil profissionais do maior escritório de arquitetura do mundo, o SOM (Skidmore, Owings and Merrill), e vende pacotes para a China – o maior canteiro de obras de que já se teve notícia³⁵.

Rumo à desmaterialização

Para que nosso argumento não fique restrito ao mais espetacular e polêmico dos arquitetos contemporâneos, seria necessário pelo menos indicar que ele é válido igualmente para diversas obras dos demais arquitetos-estrela de hoje – entre eles, Rem Koolhaas (no Centro de Convenções em Lille, na torre da CCTV em Pequim ou no complexo turístico de Jebel al Jais), Jean Nouvel (tanto na torre Agbar, em Barcelona, e sua similar, em Doha, quanto na Ópera de Dubai), Zaha Hadid (só nos Emirados Árabes, o Museu de Artes Cênicas de Abu Dabi e as torres Signature de Dubai, coassinadas por Schumacher), Daniel Libeskind (com seu projeto para o museu judaico de Berlim ou o marco zero do World Trade Center) e tantos outros, como o mais high-tech dos arquitetos contemporâneos, Norman Foster (que deixou sua marca definitiva na City de Londres, alterando totalmente seu skyline ou projetando o maior aeroporto do mundo, em Pequim, na forma de um dragão – competindo com as estações, aeroportos e pontes do não menos requisitado por suas estruturas orgânicas e high-techs, a multiplicar “asas de pássaros” mundo afora, o espanhol Santiago Calatrava). Quase todos agraciados pelo Nobel da arquitetura, o prêmio Pritzker.

Para efeito demonstrativo, detenho-me apenas nos arquitetos suíços também vencedores do Pritzker, em 2001, Jacques Herzog e Pierre de Meuron, defensores confessos da “arquitetura de marca”, como se viu na abertura deste texto, e que se tornaram famosos graças à reforma, nos anos 1990, da usina que passou a abrigar a New Tate, em Londres.

A dupla adota uma proposta estética em seus projetos em certo sentido oposta à de Gehry, utilizando formas geométricas relativamente simples, como, por exemplo, no projeto da Bodega Dominus, um retângulo de

espessas paredes de pedras justapostas, como gabiões, e na planta triangular do Fórum das Culturas, em Barcelona. Suas estruturas são, em geral, mais racionais, moduladas – há, por assim dizer, uma promessa de produtividade, de pré-fabricação de componentes. Mas o que nos interessa aqui é o fato dos arquitetos suíços, mesmo nos projetos aparentemente mais contidos, explorarem progressivamente o tratamento das “peles” até seu limite.

Não custa insistir: a prevalência das superfícies em relação às estruturas é o que permite a mágica de sua desmaterialização e transformação em imagem midiática. Elas possibilitam quebrar a massa, a densidade e o peso aparentes de prédios gigantescos, como afirmou Charles Jencks³⁶. A arquitetura pós-moderna quer diminuir a massa e o peso enquanto enfatiza o volume e o contorno – “a diferença entre o tijolo e o balão”, na expressão de Jameson, ou entre modernidade pesada e modernidade leve ou “líquida”, nos termos de Bauman. São princípios que já estão presentes em parcela da arquitetura moderna, mas agora são projetados em um mundo espacial inteiramente discrepante, pois já não operam de acordo com as oposições binárias modernas, explica Jameson.

Wolfgang Fritz Haug, ao analisar a abstração e o fetiche na estética das mercadorias, aponta justamente o elemento de superfície, a embalagem envoltória da mercadoria, como componente fundamental. Segundo ele, existe uma diferenciação estrutural que permite libertar a superfície de qualquer funcionalidade que não a de aderir à mercadoria como uma pele, “lindamente preparada”, não apenas como proteção envoltória, mas como “verdadeiro rosto a ser visto” antes do próprio corpo da mercadoria. A superfície torna-se, uma nova mercadoria, explica Haug, “incomparavelmente mais perfeita que a primeira”, e desprende-se desta descorporificando-se e correndo pelo mundo inteiro como um “espírito colorido da mercadoria, circulando sem amarras”³⁷.

Herzog e De Meuron demonstram ousadia na experimentação de epidermes arquitetônicas cada vez mais inusitadas e imateriais. Passaram de uma experiência de arquitetura mais monolítica, com texturas em pedra, cobre e chapas enferrujadas, para invólucros sempre mais leves e high-tech. Sejam vidros serigrafados e suportados por aranhas metálicas, como na biblioteca de Brandenburgo; placas poliméricas que refratam a luz de forma multicolorida, no centro de dança Laban, em Londres; losangos de vidros côncavos e convexos na Loja Prada de Tóquio; ou as membranas infláveis do Allianz Arena, o estádio de Munique que sediou a abertura da Copa de 2006.

Este último é um dos grandes feitos da dupla suíça. Jacques Herzog afirma que o estádio se tornou um modelo de “projeto-logo [marca] para um país ou um clube, uma ferramenta para entrar em um mercado”³⁸. O estádio é

36. Apud JAMESON, Fredric. O tijolo e o balão. In: A cultura do dinheiro. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 202.

37. HAUG, Wolfgang Fritz. Crítica da estética da mercadoria. São Paulo: Unesp, 1996, p. 75.

38. Apud GALIANO, Luis Fernández Galiano. Op. cit., p. 26.

Centro de São Paulo. In: Políticas Públicas para o Centro: Contexto Atual e Participação Social. São Paulo: Polis/Care, 2008.

39. O canteiro do Allianz Arena é apresentado no documentário Construído o superestádio, de Su Turhan e Silvia Beutl, 2005 (45 min.), Discovery Channel. A obra foi executada por 1,5 mil operários de 20 países diferentes, em regime de três turnos, para cumprir o prazo de inauguração exigido pela Fifa.

uma das edificações esportivas mais midiáticas já construídas para um grande evento, com sua imagem surpreendente, como um enorme pneumático iluminado (de azul, vermelho ou branco), divulgada pela mídia incessantemente para os quatro cantos do globo. As imagens da arena em construção revelam a técnica de abstração do projeto³⁹ – afinal, como tornar um pesadíssimo estádio em algo leve como um balão? A estrutura interna é relativamente convencional: arquibancadas em concreto armado, coroadas por uma cobertura de treliça metálica. Nada muito diferente da geração de estádios construídos na Europa nas últimas décadas. Para quem acompanhou as etapas da construção, a surpresa ficou por conta do momento em que a superfície inflável e iluminada começou a ser aplicada sobre o corpo do edifício, até o momento em que a cobertura membranosa passa a envolver toda a estrutura de concreto e o efeito mágico se completa. A iluminação, que nos demais estádios concentra-se em seu interior, é dirigida também para o exterior: dentro, o espetáculo esportivo, fora, o espetáculo arquitetônico, capitalizando a cidade de Munique, a alta tecnologia alemã e os próprios arquitetos.



Aplicação da membrana inflável e iluminada sobre a estrutura do estádio Allianz Arena (H&dM)

Graças ao sucesso desse projeto, a dupla H&dM foi imediatamente contratada para o projeto do estádio olímpico de Pequim-2008, um emaranhado de formas lineares e vazadas, desenhado em computador, conformando elementos estruturais e ornamentais em aço. Nesse caso, estrutura, pele e ornamento se fundem em um único sistema. A trama estrutural forma uma textura similar a um ninho de pássaro ou a um cesto de palha. O edifício é todo vazado, embora o seu interior não seja visível de fora, apenas a cobertura é envolvida por uma membrana, que tem a mera função de proteger as arquibancadas das intempéries. No “Ninho”, o que conta é a estrutura tornada ela mesma um grande ornamento, além de permitir a irradiação para o exterior de luzes amarelas e vermelhas, tal qual uma grande explosão de fogos de artifício, como se viu na abertura dos Jogos Olímpicos.

40. ARANTES, Pedro.
Interesse público, poderes privados e práticas discursivas na política de renovação do

41. Entrevista ao autor.

Em São Paulo, a dupla Herzog & de Meuron foi contratada em 2008 para executar um edifício cultural que congrega salas de dança, ópera e escolas de música e bailado, que irá complementar o cluster cultural da cidade na região da Luz (do qual já fazem parte a Sala São Paulo, a Pinacoteca do Estado, um Centro Cultural no antigo Dops e o Museu da Língua Portuguesa) e para onde se pretende transferir a sede do governo do Estado e algumas de suas secretarias. O empreendimento é lindeiro à chamada cracolândia, região que está sendo renovada com o nome de marketing de “Nova Luz”, com o objetivo de atrair empresas de Tecnologia da Informação e Universidades, por meio de incentivos fiscais⁴⁰. Apesar do edifício de H&dM ser projetado como uma praça pública em níveis, dispostas como lâminas de um doce mil-folhas, entre as quais estão acomodados os volumes fechados dos equipamentos culturais, seu térreo será controlado por catracas e o acesso principal aos espaços de espetáculo ocorrerá por uma rampa monumental, intimidadora, ou por dentro dos estacionamentos pagos, para quem chegar de carro. O resultado é, a despeito dos propósitos mais generosos dos arquitetos, uma arquitetura que segrega e escolhe o público que pretende atrair. Como afirmou o Secretário da Cultura à época, João Sayad, “estamos receosos em fazer um edifício aberto à cidade, à la europeia, estamos com medo dos ‘drogaditos’ da região tomarem aquele espaço lá, talvez seja melhor fazer um castelo”⁴¹. Nesse caso, a arquitetura soft de peles e transparências parece não resistir à segregação social hard de países desiguais e violentos como o nosso.

Evidência da crise

A arquitetura de formas liquefeitas, de contorcionismos polimorfos e malabarismos cenográficos é um dos sinais mais inequívocos do atual curso do mundo. Sua deformidade e instabilidade visual evidenciam plástica e tecnicamente a desmedida própria à acumulação capitalista, agravada pela dominância financeira. Formas complexas e difíceis de executar não apenas expressam visualmente o capital que se pretende sujeito de uma autovalorização, como também são, elas próprias, mercadorias não facilmente calculáveis do ponto de vista do trabalho socialmente necessário. São obras em que valor e preço se descolam e nas quais a dominância da circulação define seu caráter rentista e especulativo. Nelas se manifesta a seu modo a dinâmica de valorização enlouquecida do capital no momento em que este procura desenfreadamente dissociar-se de seu fundamento, o valor-trabalho.

Não é casual que a procura pela renda máxima assuma o comando do processo, condenando as forças produtivas à realização de objetos arquitetônicos exclusivos, ao invés da produção em massa, como pretendiam

42. GRESPAN, Jorge. A crise de sobreacumulação, Crítica marxista, Campinas (SP), n. 29, 2009.

os modernos. A profusão de obras que assumem a forma-tesouro é tanto uma exigência da renda monopolista quanto reflexo do excedente absoluto de capital sobreacumulado que não encontra condições objetivas para sua valorização por meio do trabalho vivo. Esse capital se “desvia” para outras aplicações menos tradicionais e, na observação de Jorge Grespan, “o setor privilegiado desse redirecionamento foi o imobiliário”, que assim “se convertia cada vez mais em lastro real para as operações de crédito”⁴².

A arquitetura na era digital-financeira, que procura contraditoriamente negar seu peso e o peso do trabalho, e alcançar o mundo mágico da valorização imaterial é a antecipação, na forma tectônica, da própria “crise enquanto potência”, na expressão de Marx – uma arquitetura inflada como um balão, seja em sua plástica quanto em sua remuneração por meio da renda. Seguindo a lógica do capital financeiro, é possível perceber na procura compulsiva da autovalorização, característica dessa arquitetura autocentrada como uma mônada especulativa, o funcionamento de uma máquina de fazer dinheiro às custas das cidades em que pousou. Nela, a produção em excesso aparece como a própria produção do excesso.

Se o crescimento desproporcional do capital fictício em relação aos ativos reais era o prenúncio de uma crise de grandes proporções, a arquitetura das décadas neoliberais não deixou de ser igualmente um sintoma do excesso especulativo e da concentração de capitais. As cidades e corporações, ao investir em obras-chamariz, imaginavam sustentar parte de seu crescimento por meio dessa peculiar capacidade de atrair capitais excedentes de todo o planeta. Tais investimentos, como já dissemos, não só sinalizavam a crise do Welfare como eram parte de um conflito distributivo da riqueza social, no qual os trabalhadores perdiam. No mesmo momento em que o pleno emprego ruía e os programas de assistência social eram desmontados e parcialmente privatizados, proliferavam políticas do espetáculo e de “animação cultural”.

Com os recursos públicos sendo drenados na crise econômica de 2007-2009 para socorrer o sistema financeiro, as obras supérfluas ou especulativas também começaram a ser canceladas. Os investidores realizam posições e retiram suas fichas do setor imobiliário em queda. Para prefeituras e governos, multiplicar complexos edifícios em torno da cultura do excesso passa a ser algo considerado um tanto descabido (mesmo se do ponto de vista keynesiano represente um aumento da demanda agregada). Dezenas de grandes obras já contratadas pelos arquitetos-estrela foram canceladas desde o fim de 2008. Frank Gehry e Norman Foster, por exemplo, demitiram, respectivamente, 50% e 30% de seus funcionários. O paraíso rentista dos Emirados Árabes, para onde os arquitetos-estrela acorrem em busca de encomendas faraônicas, após redução de 50% do valor de seus imóveis, pediu moratória, como foi amplamente noticiado.

43. Esta é literalmente uma super Empty Tower, como previra o grupo Tablado de Arruar em sua peça A rua é um rio (2007), inspirada na pesquisa de Mariana Fix sobre as torres vacantes em São Paulo. Aliás, o fenômeno parece multiplicar-se mundo afora.

44. Entrevista a Miguel Mora, do El País, reproduzida na Folha de S.Paulo, São Paulo, 31 jan. 2010.

45. Artigo reproduzido em O Estado de S.Paulo, São Paulo, 8 nov. 2009.

46. Artigo reproduzido em O Estado de S.Paulo, São Paulo, 26 dez. 2009.

47. Sobre o “Minha Casa, Minha Vida”, ver o meu texto com Mariana Fix, Como o governo Lula pretende resolver o problema da habitação, 2009. Disponível em: <<http://www.correiocidadania.com.br/content/>>

48. Entrevista a Miguel Mora. Op. cit.

Mesmo assim, inaugurou em janeiro de 2010 o maior arranha-céu (vazio)⁴³ do mundo, construído pela euforia rentista da última década. O Burj Dubai é um emblema de uma era de abundância de capitais a procura de formas espetaculares que parece suspensa – ao menos por um tempo.

Como afirmou Frank Gehry em entrevista recente: “os tempos do excesso acabaram. Acabou-se o desperdício e é preciso enfrentar esse desafio. Não sei se isso é bom ou ruim, mas é o que há. É preciso poupar energia e dinheiro”⁴⁴. Nicolai Ouroussoff, crítico de arquitetura do New York Times, declara que se trata do “fim melancólico de uma época”. E vaticina: “o movimento de explosão de novos museus de arte, salas de concertos e centros de dramaturgia que, nas últimas décadas, transformaram as cidades de todo o país está oficialmente encerrado. O dinheiro acabou – e sabe-se lá quando estará de volta”⁴⁵. Do outro lado do Atlântico, o colunista do The Guardian, Jonathan Glancey, faz a mesma indagação: “A era da ostentação chegou ao fim?”, e afirma que “a década esteve repleta de especulação financeira e consumismo furioso; inevitavelmente, a arquitetura seguiu esse rumo”⁴⁶.

A crise global de 2007-2009, portanto, permite rever sob novo prisma histórico o conjunto de fenômenos que estamos analisando, uma vez que a derrocada financeira afeta essa arquitetura pelos dois lados: o do dinheiro e o do simbolismo que ela carrega. Excesso e desperdício não são as qualidades mais recomendadas para uma produção abalada pela nova onda de escassez. Sobriedade e moderação podem voltar a ser requisitadas, e mesmo premiadas, como já foi o caso de Zumthor, com o Pritzker em 2009.

Novas agendas emergentes disputam a sucessão do ciclo que aparenta se encerrar ou, ao menos, ficar provisoriamente suspenso. Além da crítica meramente moralista e simplificadora à arquitetura do excesso e ao consumo de luxo, a agenda que parece decididamente avançar triunfalmente e ocupar cada vez mais espaço é a da chamada arquitetura sustentável ou verde. Isso porque, apesar da crise e do aumento do desemprego e das desigualdades, uma agenda social parece não despertar o menor interesse de arquitetos do jet set que se declaram abertamente “pós-utópicos” e “contra qualquer ideologia”, ainda que reformista. De outro lado, mesmo que políticas sociais de habitação possam retornar a ordem do dia – como é o caso, por exemplo, do programa federal de construção de casas populares no Brasil – os arquitetos parecem já não ter mais nada a dizer ou a fazer, enquanto os negócios imobiliários e da indústria da construção tomam conta do terreno⁴⁷.

Com o impacto da crise, a agenda da arquitetura sustentável, que já despontou com força na década passada, parece agora ser capaz de tornar-se hegemônica, inclusive entre os arquitetos-estrela. Como afirma (ou lamenta) Gehry, na mesma entrevista, o caminho inevitável parece

ser “fazer arquitetura verde, agora tudo precisa ser verde”⁴⁸. Essa arquitetura também pode ser mobilizada para favorecer a marca, a distinção e a inovação ostensiva que atraem esses profissionais.

Como os arquitetos que dominaram o campo profissional até o momento vão se reposicionar em função dessa próxima fronteira a ser desbravada, o ciclo verde, ainda é uma incógnita. Nessa redefinição das agendas e dos valores dominantes, as estrelas da exceção farão de tudo para preservar sua posição, enquanto uma nova geração deverá aproveitar o momento para tentar ascender. Enquanto isso, a crise aumenta a pobreza e a precariedade de centenas de milhões de indivíduos atolados em catástrofes ambientais e sociais em um “planeta favela”, como Mike Davis denominou a urbanização acelerada e sem salvação na periferia, e não só, do capitalismo. Um planeta sombrio que nenhuma estrela pretende iluminar.

Mas talvez não seja de estrelas que esse planeta precisa, muito menos do marketing verde, mas de profissionais de outro tipo. No caso do arquiteto e urbanista, um profissional que entenda de “mosquito, de rato, de contenção de encostas, de reagenciamento de espaços, de enchentes e também de comunicação visual para uma população favelada”, como definiu certa vez o professor Jorge Oseki⁴⁹. Um profissional formado em universidades que deveriam ensinar um saber-actuar que integre os vários saberes parcelares, como meio para transformar o cotidiano vivido pelas maiorias. Mas não se trata de uma formação meramente prática, muito menos de um surto voluntarista da inteligência técnica, apesar de indispensável, como acabamos de lembrar. Ainda se trata de um profissional formado segundo a melhor tradição crítica, capaz de actuar não apenas como agente reparador, mas também como sujeito mobilizador da vontade e da imaginação das populações que a “espoliação urbana” foi deixando pelo caminho. Para isso, só uma teoria radical permitiria conceber a acção prática no sentido forte de práxis. Dimensão ultimamente negligenciada, mesmo nos círculos em princípio mais exigentes, sob pretexto de que, estando a via transformadora bloqueada, toda práxis estaria condenada a reproduzir o estado de coisas falso que justamente procura superar.

49. Entrevista à revista Caramelo, n. 10, FAU-USP, 1998. Jorge Oseki foi meu orientador de doutorado e faleceu em dezembro de 2008. Terminei de escrever este artigo no momento em que quase mil pessoas foram mortas por deslizamentos de casas em encostas da região serrana do Rio de Janeiro.

Pedro Fiori Arantes é arquiteto e urbanista, doutor pela FAU-USP e professor de arte e arquitetura contemporâneas no curso de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. É autor do livro *Arquitetura Nova* (São Paulo, Editora 34, 2002). É coordenador da entidade civil sem fins lucrativos USINA, que assessora movimentos populares na luta por reforma urbana e na construção de moradias.