

Recensão crítica à obra *La Ciudad Postmoderna* de Giandomenico Amendola

Fernando de Castro Gonçalves*

Introdução

Esta reflexão incide sobre partes da obra *La Ciudad Postmoderna - Magia e Miedo de la Metrópolis Contemporânea*, de Giandomenico Amendola, professor de sociologia urbana na Escola de Arquitectura da Universidade de Florença, publicada em 1997. O estudo deste livro analisa particularmente a parte III (La ciudad postmoderna) e a parte XV (Los excluídos dei sueño y la ciudad blindada), de modo a contrapor, tal como o título do livro sugere, a cidade do encantamento e do sonho à cidade real e frequentemente desagradável -a outra cidade- evidenciando a complexidade e a contradição de vários fenómenos contemporâneos nas metrópoles pós-modernas, ao longo da estrutura de argumentos proposta pelo pensamento do autor.

Segundo Amendola, a pós-modernidade na cidade pode manifestar-se através das suas formas físicas, arquitectónicas e urbanísticas -designadas por *cityscape*- e na sua vida e cultura -denominadas *mindscape*. Assim, se no panorama físico de algumas cidades, no seu *cityscape*, o pós-moderno é aparentemente raro, no *mindscape* das cidades, a pós-modernidade já marca os sonhos, os medos, os gostos e os consumos das pessoas que as habitam.

A *cidade nova*, conceito de Amendola para se referir à cidade pós-moderna, toma forma nas culturas, nos valores e nos estilos de vida dos seus

¹⁶ Arquitecto especialista em questões de Planeamento Urbano e Regional.

habitantes, antes de se reflectir, muitas vezes, segundo o autor, nas formas arquitectónicas ou urbanísticas de algumas cidades.

A cidade pós-moderna

Para Amendola, o conceito de pós-moderno tem o mérito de constituir um dos principais instrumentos para reflectir sobre as grandes transformações sociais e culturais que se vivem hoje. A sua extensa utilidade, tanto analítica como comunicativa, está em permitir relacionar significativamente as transformações do espaço construído, da cidade e da experiência urbana com as mudanças sociais e culturais da sociedade contemporânea. Do mesmo modo, Huyssens, citado por Harvey (1999: 45), salienta que num importante sector da cultura ocidental deu-se uma notável mutação na sensibilidade, nas práticas e nas formações discursivas, razão pela qual é possível distinguir um conjunto pós-moderno de pressupostos, experiências e proposições relativamente a um período precedente, designado por moderno. Assim, conceitos como sobrecarga de estímulos, hiper-realidade, cultura de superfície, estetização do quotidiano, ironia das formas, convertem-se em instrumentos de uso corrente para definir realidades e experiências inéditas contemporâneas, refere Amendola.

Segundo o autor, o campo de nascimento e de visibilidade do pós-moderno foi a cidade, ou melhor, a arquitectura da *cidade nova*, mas a cidade contemporânea é mais pós-moderna do que diz a sua arquitectura ou o desenho urbano, uma vez que a arquitectura pós-moderna é limitada e polarizada geograficamente principalmente na América do Norte e na Europa, onde marca de forma apreciável a arquitectura dos serviços e do ócio de apenas algumas grandes cidades. O habitar pós-moderno refere-se mais à cidade do que aos edifícios em si e o que permite falar do pós-moderno como tendência de fundo na *cidade nova* contemporânea é o clima cultural geral produzido pelas atitudes visíveis das massas, pelos comportamentos e os estilos de vida.

Entre as grandes transformações culturais, Amendola identifica o desaparecimento tendencial da fronteira entre a alta cultura e a cultura popular, a assunção do quotidiano como campo privilegiado de formação de sentido e a contínua introdução de elementos do quotidiano em todos os sectores da alta cultura, tais como pintura, a música e a arquitectura. No que se refere particularmente à arquitectura, as experiências contemporâneas da *pop-art* orientam já a atenção de Robert Venturi, em 1966, para o mundo do quotidiano e do consumo, cuja elementar linguagem propagandística pretende aplicar à arquitectura. No seu livro *Complexidade e Contradição na Arquitectura*, a

defesa da vivência das grandes ruas, concebidas em função dos automóveis e dedicadas ao comércio e à diversão, é expressa na afirmação «Main Street is almost ali right» (Kruft, 1990: 742). Deste modo, eclectismo, continua Amendola, não significa apenas liberdade e variedade na eleição dos estilos, mas também dos níveis de cultura alta e popular, numa mescla de estilos, formas e experiências que dá origem a um universo *pop*.

Para o autor, se o urbanismo modernista assumia como parâmetro de referência o *Homem*, escrito com H maiúsculo, no clima pós-moderno a referência é a *gente*, escrita com g minúsculo. O parâmetro *Homem* deriva directamente da tradição dos modelos normativos e universais do humanismo; o parâmetro *gente* refere-se às pessoas pelo que elas são e não pelo que deveriam ser. Enquanto os modernistas viam o espaço como algo a ser moldado para propósitos sociais, tendo sempre presente a construção de um projecto social, o projecto urbano do pós-modernismo deseja somente ser sensível às tradições vernaculares, às histórias locais, aos desejos, às necessidades e às fantasias particulares, gerando apenas formas especializadas (Harvey, 1999: 69). A referência já não é uma abstracta opção ética ou política, como acontecia no modernismo, mas uma precisa referência aos gostos, culturas e desejos das pessoas, tal como são hoje nas suas actividades quotidianas, afirma Amendola.

É em nome desta primazia da *gente* comum e de hoje que Venturi, no seu segundo livro *-Learning from Las Vegas-* publicado em 1972, declara preferir o quotidiano e a *pop* e convida a aprender com Las Vegas e os seus letreiros de néon. Este livro é a consequência das investigações de Venturi sobre a *commercial strip* e a procura de uma nova simbologia arquitectónica, que consiste na afirmação estética do mundo quotidiano, colocando os signos banais ao mesmo nível que a simbologia histórica da arquitectura. A partir da crítica ao funcionalismo chega à defesa de um eclectismo formal e histórico que retome a ornamentação. Em certo sentido, este livro irá constituir o manifesto da arquitectura pós-moderna de tendência historicista (Kruft, 1990: 742-743), acusada por muitos de continuamente vasculhar no "lixo" da história, dada a sua preponderância para o *pastiche* de citações históricas descontextualizadas. Ainda no mesmo ano de 1972, num artigo do *New York Times*, ironicamente intitulado *Michey Mouse Teaches the Architects*, Venturi solicitará a tomar como exemplo para a cidade do quotidiano a Disneylândia (Harvey, 1999: 62).

Assim, a cidade torna possível e visível o pós-moderno, que se propõe como cultura metropolitana por excelência, segundo Amendola. Na cidade concretiza-se a intersecção e hibridação do local com o supranacional, a

contextualização do localismo e a descontextualização da citação mediática, o cruzamento entre a diversidade e o possível.

A cidadQ-bricolage

Amendola considera que a *cidade nova* contemporânea escapa, graças à sua nova e estrutural indeterminação ou ambiguidade, aos intentos de compreensão e de interpretação totalizadores, tanto de especialistas como dos seus habitantes. Não só são débeis os modelos de referência necessários para descobrir uma eventual ordem escondida, como estes são sobretudo múltiplos, nem sempre coerentes e quase sempre variáveis e efémeros. A desconfiança relativamente aos metarrelatos -modelos totalizadores, como os produzidos por Marx ou Freud, fundamentados na racionalidade e em ordens preestabelecidas- denunciada por Foucault e Lyotard, ataca explicitamente qualquer noção de que possa existir uma metalinguagem ou uma metateoria, mediante as quais todas as coisas possam ser ligadas ou representadas (Harvey, 1999: 49-50).

Obviamente, a incredulidade perante as metanarrativas abarca também os modelos totalizadores e omnicompreensivos da cidade. Harvey (1999: 69) chega mesmo a declarar a impossibilidade de controlar a totalidade da metrópole, pondo em evidência a sua fracturação aos pedaços para o exercício do projecto urbano, uma vez que os pós-modernistas preferem projectar partes de cidade, dada a dificuldade em planear o seu todo. No planeamento modernista das cidades a tendência era procurar o domínio da metrópole como uma totalidade e o projecto assumia deliberadamente uma forma fechada. Em oposição, o planeamento pós-moderno sente o processo urbano como algo incontrolável e caótico, onde a anarquia e o acaso podem intervir numa forma sempre aberta (Harvey, 1999: 49).

A cidade fundada em lógicas de centralidade espacial, simbólica e cultural dá lugar à *cidade-collage* -do livro *Collage City* do arquitecto Collin Rowe, publicado em 1978, onde defende uma cidade de colisão projectada mediante a *collage* de fragmentos do passado e de utopias urbanas e sociais (Montaner, 1999: 85-86)- ou à *cidade-bricolage*, conceito proposto por Amendola. É o aparecimento da cidade *débil*, categoria derivada da epistemologia do *pensamento débil* ou *ontologia débil* que, em primeiro lugar, Gianni Vattimo, e por extensão outros pensadores, puseram em circulação nos últimos anos. A este propósito, Solà-Morales (1995: 65-66) referindo-se a Manfredo Tafuri, realça que a experiência contemporânea apresenta-se pluriforme, complexa e diversa, e que apenas através de secções e cortes em várias direcções são possíveis aproximações capazes de destrinçar e desfazer

a complexidade intrínseca da própria experiência. Em jeito de conclusão, Solà-Morales (1995: 81) afirma que a força da debilidade é «aquilo que a arte e a arquitectura são capazes de produzir precisamente quando não se apresentam agressivas e dominantes, mas sim tangenciais e débeis».

Fracturas e diferenças já não constituem uma patologia ou uma excepção. Citando Harvey, Amendola sublinha que a cidade apresenta-se como um «sistema anárquico e arcaico de signos e símbolos», um império de estilos, uma enciclopédia de culturas e de linguagens, um sistema esquizofrénico orgânico e operante. A cidade é, ao mesmo tempo, cenário e protagonista deste *meltingpot* cultural e de signos. Contra a totalidade activam-se e enfatizam-se todas as diferenças possíveis.

Uma das técnicas preferidas da arquitectura pós-moderna é a citação, o uso sapiente e não limitado da citação proporciona possibilidades incríveis, realça Amendola. Aliás, Derrida considera a colagem/montagem a modalidade primária do discurso pós-moderno. Com o seu *desconstrutivismo*, Derrida evidencia que consumidores e produtores de texto o fazem com base em todos os outros textos com que se confrontaram. Deste modo, a vida cultural é interpretada como um conjunto de textos em intersecção, produzindo novas significações e sentidos expressos em novos textos. Esse entrelaçamento adquire vida própria e transmite sentidos que não estavam na intenção dos textos iniciais. Assim, afirma Harvey (1999: 53-55), o impulso desconstrucionista está em «procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro... O efeito é quebrar (desconstruir) o poder do autor de impor significados ou de oferecer uma narrativa contínua», de modo a proporcionar uma dupla leitura: a do fragmento percebido relativamente ao seu texto de origem e a do fragmento incorporado a uma nova e distinta totalidade. No que se refere à arquitectura, ouça-se o discurso do arquitecto Tomás Taveira sobre algumas das suas obras e constata-se a referência directa e contínua a citações arquitectónicas de outros autores, simuladas na sua linguagem sempre irónica em «pequenas homenagens a...».

O termo e o próprio conceito de *desconstrutivismo* irá também influenciar, de uma forma directa ou indirecta, um grupo tão heterogéneo de arquitectos como Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Coop Himmelblau, entre outros, bem visível no catálogo da exposição *Deconstructivist Architecture*, organizada em finais dos anos oitenta no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. No prefácio do referido catálogo, escrito pelo arquitecto Philip Johnson (1988: 7), director da exposição e autor do *AT&T Building* de Manhattan -um dos símbolos da arquitectura pós-

moderna- pode ler-se que a exposição representa a «confluência, desde 1980, na obra de alguns arquitectos importantes, de enfoques similares que dão como resultado formas similares». É o resultado de tendências similares próximas, em diferentes lugares do mundo, provenientes do construtivismo russo da segunda e terceira décadas do século passado. A confluência formal caracteriza-se, basicamente, em todos os arquitectos, pela sobreposição oblíqua de formas rectangulares e/ou trapezoidais.

Para Amendola, a cidade feita de um *collage* de citações é das mais sugestivas e cativantes e, provavelmente, com as suas incoerências e tensões, também das mais estimulantes. Segundo o autor, na cidade contemporânea, o passado, entendido como história, é eliminado. A citação pós-moderna é diferente da clássica, uma vez que não se limita a utilizar o passado como fonte de legitimação e repertório de sentido, mas sim para eliminar o salto entre presente e passado, anulando, com efeito, na experiência quotidiana o factor tempo. A *cidade nova* pós-moderna converte-se na representação de um presente que consegue actualizar o passado. As citações inseridas sem solução de continuidade no tecido e na experiência urbana criam uma realidade onde tempo e espaço são comprimidos e privados de significado: na *cidade nova* tudo é presente e contemporâneo, uma vez que não existe o passado e a distância. Cenas e formas procedentes do passado ou de países distantes adquirem, nesta sociedade sem tempo, a actualidade e o imediatismo do presente e do próximo. Tudo emulsionado e homologado no presente e no imediato da cidade pós-moderna sem tempo: citações e estilos arquitectónicos, informações periódicas e séries televisivas, *news and fiction*, passado e presente, próximo e distante. A incessante repetição de citações produzem a sensação de uma constante possibilidade de recriação do *palimpsesto* urbano e, ao mesmo tempo, ofuscam a diferença entre o verdadeiro e a imagem.

O conceito de *palimpsesto* tem origem na expressão do arquitecto Philippe Robert -«arquitectura como um palimpsesto»- invocando deste modo os manuscritos medievais que eram reciclados para servir de suporte à redacção de um novo texto. Esta metáfora também é utilizada, como se viu, embora num contexto diferente, pelas tendências formais do desconstrutivismo na arquitectura. Mas a pertinência desta expressão revela-se, principalmente, na composição dos arquitectos a partir dos anos setenta, os quais trabalham, para além do contexto natural e cultural, com o próprio património arquitectónico e urbanístico. Esta nova orientação irá traduzir-se na restauração, renovação e reciclagem das construções e da forma urbana que fazem parte desse património (Lagueux, 1993: 97).

O neo-barroco

Para Amendola, o jogo e a paródia são aceites como expressões da livre criatividade individual e homologados a outras práticas e formas urbanas. A ironia incorpora-se em grande parte dos edifícios pós-modernos como critério interpretativo acrescentado. Charles Jencks introduz, a este propósito, a noção de *double code* e de *doble* critério de possível leitura de um mesmo edifício. A dupla possibilidade de leitura, refere Amendola citando Jencks, tem a função de «comunicar tanto com o público como com a elite». Segundo Cejka (1995: 29), uma das características que distingue, efectivamente, a pós-modernidade da modernidade é a capacidade de *doble codificação*, uma vez que um edifício pós-moderno pode ter um nível de percepção intelectual, que apenas é compreensível para o especialista, e outro mais trivial, que pode ser compreendido por qualquer observador.

Amendola afirma que nas classes sociais culturalmente mais preparadas difunde-se a consciência de viver permanentemente numa zona de fronteira entre realidade e ilusão, cuja existência é possível apenas graças a uma atitude mental de contínua auto-ironia e auto-encantamento. A cidade panorama transforma-se em *cidade espectáculo*, onde tudo é espectáculo e tem de converter-se em espectáculo, para que a cidade possa representar e tornar experimentável o sonho e o desejo. Harvey (1999: 57), referindo-se a Jameson, realça que a imagem, a aparência e o espectáculo podem ser experimentados com uma intensidade, que tanto pode ser de júbilo como de terror, possível apenas pela sensação de constituírem presentes puros e não relacionados no tempo. O mundo perde profundidade e torna-se uma pele lisa, uma sucessão de imagens sem densidade. O carácter imediato dos eventos e o sensacionalismo do espectáculo político, científico, militar e de diversão afirmam-se como a matéria que molda a consciência.

A cidade contemporânea é cada vez mais uma *cidade narrada*, em que a fronteira entre a cidade e o seu relato tende a perder-se. Graças à colaboração dos *media*, o mundo real transforma-se num espectáculo permanente, onde se eliminam as barreiras entre actor e espectador, entre simulação e realidade, entre história e ficção. Chambers, citado por Harvey (1999: 63), evidencia as transformações nas culturas metropolitanas dos últimos anos provocadas pelo cinema, televisão, estúdios de gravação, gravadores, sons, moda e estilo de vida da juventude, imagens e histórias diariamente misturados e reciclados na grande tela que é a cidade contemporânea. Deste modo, continua Amendola, nasce na época neo-barroca a *cidade-palco*. Na cidade barroca clássica era bem visível a distinção entre sujeitos que tinham a força social e os recursos necessários para ser protagonistas e os destinados a ter um papel passivo e

mudo de espectadores. Hoje, ao contrário, a *cidade nova* pós-moderna fundamenta-se num pacto colectivo de simulação, o espectáculo capilarizou-se no quotidiano da cidade e na trama dos espaços e dos tempos da experiência metropolitana. A cidade torna-se toda ela um palco e até é difícil falar de distorção da realidade, uma vez que falta um parâmetro de validade ao qual fazer referência. Veja-se o exemplo de algumas obras de teatro contemporâneo, onde o espectador é convidado a ter um papel activo no desenrolar da obra, onde as personagens saem do palco e se misturam com a plateia, interagindo com esta, e onde as mesmas personagens, muitas vezes, entram em cena a partir da própria plateia, diluindo por completo a fronteira entre palco e plateia.

Segundo Amendola, o mundo redesenha-se cada vez mais à medida da televisão e do mundo dos *media*, no intento de torná-lo parecido com o imaginário. A distinção entre real e imaginário dilui-se e a própria expressão "representação" perde-se na consciência do indivíduo, que não vive um sonho ou uma simulação mas uma situação real, pondo em prática comportamentos reais. A realidade é modelada para reproduzir um sonho, simulando imagens e desejos, e é considerada e aceite como tal apenas se se parece com o imaginário. Harvey (1999: 63-64), referindo-se à televisão, afirma que ela é um produto do capitalismo avançado, no contexto da promoção de uma cultura do consumismo, criando necessidades e desejos misturados com fantasia e distração; tudo isto é imprescindível na manutenção, nos mercados de consumo, de uma demanda capaz de conservar o lucro da produção capitalista.

Assim, a realidade constrói-se e organiza-se cada vez mais sobre a base do imaginário, alerta Amendola, o qual tem no mundo dos *media* o seu próprio e principal motor genético, destacando-se a televisão como modelo principal. O quotidiano imita o mundo da televisão, propondo-se como um espectáculo contínuo, quase como os episódios de uma série, com heróis, golpes de cena, ilusões e desilusões. Deste modo, na cidade contemporânea, o espectáculo torna-se o princípio organizador da vida, não como momento excepcional, mas como dimensão da experiência quotidiana.

O cidadão pós-moderno

Nesta variedade de estilos e neste bazar de signos e de arquitecturas vivem as pessoas, que estabelecem um *contínuum* analítico com o ambiente construído, afirma Amendola. *Graffitis*, sons, vestuário são os novos vestígios para achar as novas ordens simbólicas e as suas cristalizações espaciais. Num mundo em que não só a realidade é transformada em imagens, como onde

também os fragmentos de tempo são convertidos em presentes perpétuos e contemporâneos, vagueiam as tribos urbanas pós-modernas unidas por impulsos emotivos temporais, identificadas com os signos da moda que as unificam e separam das demais. A sua presença é forte e visível nas grandes cidades que, enquanto terreno nutritivo da moda, são o seu ambiente natural. As tribos urbanas representam as novas tramas de sociabilidade e identificação. Mais do que as determinantes produtivas, na cidade contemporânea são as modas que funcionam como pontes para unir e excluir, para agregar e contrapor. Lipovetsky (1989: 19) realça que «o facto capital das nossas sociedades... é precisamente a extraordinária generalização da moda, a extensão da forma moda a esferas outrora exteriores ao seu processo, o advento de uma sociedade reestruturada de alto a baixo pela sedução e o efémero, pela própria lógica da moda».

Na cidade contemporânea, continua Amendola, há a possibilidade de construir-se identidades e agregações novas, livres de vínculos pre-determinados de carácter económico, social, político ou territorial. As diversidades sociais e culturais convertem-se de factor de desagregação em elemento de reorganização e de coesão da nova sociedade. Os segmentos e os fragmentos da *cidade nova* pós-moderna recompõem-se num cenário flexível e cambiante. As tribos urbanas representam o resultado da fragmentação e do parcelamento do tecido social e deixam rastros físicos, espaciais e comportamentais da sua presença. A sua identidade representa o êxito de um processo de *bricolage* feito de intentos, experiências, recuperações do passado e invenção do novo. Mela (1999: 155-156), relativamente às tribos urbanas, esclarece que os protagonistas da vida cidadina, os mais activos nos espaços públicos e lugares de encontro, são geralmente grupos caracterizados por modos de vida, formas de expressão e diferentes rituais, ligados pelo desejo de serem visíveis aos olhos dos outros, através da acentuação dos seus traços distintivos. As várias tendências contemporâneas da música *pop* e do *rock* (*rap, dance music, heavy metal...*) são assumidas como emblemas de modos de vida diferentes no mundo juvenil urbano e, em alguns casos, conflituais. A fragmentação dos estilos expressivos não impede a renovação contínua das tendências, nem a contaminação dos estilos e subculturas umas pelas outras, podendo mesmo um indivíduo pertencer a várias tribos.

Neste panorama de diversidade, salienta Amendola, ganha força e importância o indivíduo pós-moderno, militante de si mesmo, e a *cidade nova* expressa o difícil problema de identidade do ser humano contemporâneo. Na chamada sociedade de massas criou-se, paradoxalmente, o maior grau de liberdade e de variedade individual que jamais existiu. O mundo pós-moderno

compõe-se de uma pluralidade de agentes criadores de sentidos e de significados, cada um dos quais se auto-legitima e auto-limita, precisando o seu âmbito de acção e influência, resultado de uma espécie de especialização cultural. As palavras chave da nova identidade, tradicionalmente estável, duradoura e profunda, são temporal, limitada e superficial. O actual cenário mutável e efémero exige que as identidades se possam formar, adquirir e transformar com a mesma rapidez com a qual se muda de roupa. A identidade tem de ser flexível e cambiante. Necessita-se de mudar continuamente a própria identidade para se enfrentar com proveito as diversas cenas e representações da actualidade, podendo mesmo falar-se numa identidade *débil* e num *zapping* identitário.

Segundo Amendola, é o nascimento do *individualismo de massa*, fundamentado no princípio de que cada um tem de viver a sua vida no pleno respeito pela sua identidade. Cada um tem direito a ser o que é e, sobretudo, de ser o que decidiu ser. É a afirmação de um individualismo ético que sustém e reforça identidades e diferenças, as quais adquirem um valor moral absoluto. A ideia de que todos os indivíduos ou grupos têm o direito de falar por si mesmos, com a sua própria voz, e de ver aceite essa voz como autêntica e legítima, é fundamental para o pluralismo pós-moderno, salienta Harvey (1999: 52). Cada um é militante de si mesmo e cada um pode construir o seu imaginário personalizado.

A *cidade nova* é o campo genético deste *individualismo de massa*, continua Amendola, que se organiza e estrutura recorrendo aos imensos repertórios culturais disponíveis. A produção de massas consome de forma voraz e incessante todas as reservas de estilos disponíveis. Recursos provenientes da alta cultura e da *pop*, da história e dos *media*, das culturas das minorias e das opulentas das modas, afluem à cidade para alimentar o grande palco urbano. Tudo é possível e compatível e tudo pode ser misturado, *mixed* e *re-mixed*. A este propósito, José de Miranda (2000: 12), afirma que a *hip-hop*, uma cultura urbana internacional por excelência, é um bom exemplo de pós-modernismo, nomeadamente pela sua capacidade de recombinação, de hibridizar e misturar, que caracteriza boa parte da cultura contemporânea.

A experiência urbana está marcada por uma sobredisponibilidade de recursos culturais. Amendola socorre-se de Bauman, que na linha de Baudrillard, evidencia a existência de uma *cultura do excesso*, caracterizada pela abundância de significados e pela falta de autoridades capazes de julgar e hierarquizar. A disponibilidade dos produtos culturais demonstra-se muito superior à capacidade de assimilação de qualquer membro da sociedade. Harvey (1999: 62) refere que «a degeneração da autoridade intelectual sobre

o gosto cultural dos anos sessenta e a sua substituição pela *pop* arte, pela cultura *pop*, pela moda efémera e pelo gosto das massas são vistas como um sinal do hedonismo inconsciente do consumismo capitalista». O prazer consumista assume-se como um bem supremo.

Para Amendola, o desejo de prazer, a procura da distinção social, a avidez de consumo, a afirmação da identidade representam impulsos que orientam o comportamento das novas tribos que fluem na cena urbana. A deslocação do acento sobre o indivíduo aumenta o carácter de *collage* da cidade contemporânea. Os desejos, os impulsos, as paixões, os interesses imediatos da *gente* transferem-se para a cidade, para a sua organização, os seus espaços e as suas formas. Todos estes factores reflectem-se nos "profissionais da cidade", que de árbitros e técnicos convertem-se, discretamente, em intérpretes e sugestores, debilitando a lógica dos planos totalizantes, entrada em crise nos anos sessenta. Assim, hoje, são cada vez mais numerosos os urbanistas que defendem um planeamento fundamentado na participação e nas demandas expressas pela *gente*, como critério de adequação e de valorização.

Os excluídos do sonho e a cidade blindada

Segundo Amendola, os lugares do sonho e do encantamento não são, obviamente, toda a cidade mas têm a força crescente de se proporem como a melhor cidade, a cidade das possibilidades e do desejo. Ao lado desta cidade está a cidade real, a *outra cidade*. Escondida mas real, está sempre presente e, mesmo quando não é visível, ameaça a cidade dos sonhos. A nova cidade do imaginário e das imagens situa-se ao lado da real, frequentemente desagradável. Com efeito, Mela (1999: 114) alerta, valendo-se de Marcuse, que na cidade pós-industrial, seja de carácter dualista ou dividida em várias partes, não se pode ignorar o facto preocupante de que, apesar do incremento das potencialidades comunicativas possibilitadas pelas novas tecnologias, continua dividida por "muros" invisíveis, isto é, por barreiras sociais extremamente operativas.

A cidade do desejo estratifica e classifica, sublinha Amendola. Se os impulsos fundamentais são os de tendência a satisfazer o desejo e a aquisição de *status*, a *cidade nova* pós-moderna organiza e hierarquiza os espaços e a população em relação à sua capacidade e possibilidade de satisfazer os desejos. Se a tendência é em direcção ao encantamento e à criação de sonhos experimentáveis, o critério de estratificação é dado pela possibilidade de acesso aos mundos encantados da *cidade nova*. A cidade sempre se organizou em partes e fez da acessibilidade a essas partes um critério forte de selecção e discriminação social. Na sociedade marcada e estratificada sobre a base da

exclusão, apresenta-se central e crucial a possibilidade de aceder a outros espaços onde se criam os sonhos e a experiência do imaginário urbano.

Da parêntese exploradores e explorados passou-se à de incluídos e excluídos, da oposição entre dominantes e dominados passou-se a uma sociedade marcada pela distância entre os que estão dentro e os que estão fora, afirma Amendola. A nova e exasperada polarização social da cidade torna cada vez mais crucial o problema das relações com a *outra cidade* e a sua gente. Mela (1999: 111-112), referindo-se a M. Castells e às suas teses a propósito do carácter dual da cidade na sociedade pós-industrial, evidencia que o dualismo tem origem num conjunto de factores intimamente ligados às transformações da base produtiva dos países mais desenvolvidos, particularmente na economia urbana, a qual tende a alterar-se devido à definição de dois sectores igualmente dinâmicos mas de natureza oposta. O primeiro sector é o da *economia formal*, baseado nas tecnologias microeletrónicas e na elaboração de informação, com tarefas privilegiadas e bem remuneradas, que promove uma nova elite urbana com um nível de vida e vantagens exclusivas; o segundo sector é o das actividades *informais*, que apresenta algumas semelhanças com o sector correspondente ao das cidades do Sul do mundo, e que ocupa mão-de-obra desqualificada e mal paga proveniente, em larga medida, dos vários grupos étnicos de imigração recente ou mesmo de imigrantes clandestinos. Estas teses de dualismo urbano, esclarece Mela, recebem fortes críticas sobre a implícita simplificação que contém, uma vez que a realidade social e económica vislumbra-se mais complexa.

A cidade dos *shoppings malls* contemporânea, prossegue Amendola, deve ocultar *os outros*, os marginais e excluídos. O intento é conceder a quem pode, viver sem ver *os outros* e a sua cidade. Apenas uma parte dos habitantes pode colocar-se estavelmente na cidade do encantamento e do imaginário e ter a possibilidade de dominar a experiência urbana contemporânea e de viver a cidade como um jogo contínuo. Para os demais, tudo isto é negado, tendo apenas a possibilidade de pequenas experiências limitadas no tempo e no espaço, cuja extensão está em função do poder aquisitivo de cada um. Para *os outros*, está a cidade dura do quotidiano, a cidade onde a simulação e a representação têm pouco espaço, e onde, num cenário de sobrevivência, continua a desenrolar-se em cena a tragédia da pobreza.

A ira dos excluídos

Alerta Amendola que a cidade espectáculo, do gosto e da estetização de massas está baseada na desigualdade social e o seu reconhecimento está representado na capacidade de nos distinguirmos dos demais. O valor de um

bem ou de uma experiência é dado pela ilusão da promoção social. Quase tudo pode converter-se num símbolo de *status*. Para manter o seu frágil equilíbrio, a *cidade nova* pós-moderna tem a necessidade de, por um lado, uma difundida consciência da desigualdade social para promover os consumos distintivos e, por outro lado, invalidar e ocultar os efeitos extremos destas desigualdades. No que se refere à segregação, Mela (1999: 175) identifica com particular interesse dois tipos de segregação, obviamente com correlação entre eles: a de base étnica, assente nas diferenças relativas às tradições, costumes e estilos de vida de grupos de diversas origens étnicas e geográficas; e a socioeconómica, fundada nas diferenças de rendimento e estatuto social. Quem está excluído do sonho pode constituir, realça Amendola, um perigo e um mal-estar para a própria existência do sonho. A cidade encantada pode desmoronar e o sonho transformar-se em pesadelo.

O medo e a ansiedade são a outra face da cultura do desejo na cidade contemporânea, continua Amendola. A cidade é objecto de desejo e de repulsa e pode ser simultaneamente percebida como área segura ou de risco. A cidade torna-se, assim, vulnerável ao medo e às vagas de intensa emotividade. As tribos urbanas formam-se, frequentemente, como reacção emotiva ao perigo e à adversidade. As origens da *hip-hop*, refere José de Miranda (2000: 12), estão ligadas a um movimento que atacava principalmente a maneira como os *media*, particularmente o cinema, construía uma imagem menos favorável dos negros, tendo por base o enorme crescimento da economia do entretenimento. O temor extensivo da cidade é um dos assuntos mais explorados pelos *media* e o cinema, sublinha Amendola, diluindo os limites entre realidade e ficção, contribuindo para a assunção da violência e do perigo como característica meta-histórica da experiência metropolitana.

Os *graffitis*

Símbolo e metáfora do medo metropolitano são os *graffitis*. Mas os *graffitis* que marcam as paredes da cidade são a afirmação a traço grosso de um dos mais fortes movimentos urbanos do nosso tempo -o *hip-hop*. Uma cultura de rua que enche os olhos, mas também os ouvidos: o *rap* (*rhythm and poetry*) conjuga a música e a poesia com uma forte nota de intervenção política e social. Mas o *hip-hop* é também dançável num movimento que radicalmente se identifica como *breakdance*.

Afirma Amendola que a luta das administrações das grandes cidades dos E.U.A. contra os *graffitis* já foi até definida por alguns como a guerra mais extensa e ruínosa jamais travada pelos norte-americanos. Só na cidade de Nova Iorque a administração do metro teve de limpar e repintar em cinco anos

mais de seis mil composições de metro, sem poder reclamar vitória na luta contra os autores dos *graffitis*, os quais, quando a vigilância se torna demasiado intensa sobre as estações, saem à superfície e pintam tudo quanto encontram à frente, com uma curiosa preferência pelos camiões de lixo.

Segundo Amendola, tudo começou em 1971 quando Demetrius, um jovem de dezassete anos, cobriu a sua própria "marca colorida", o seu *tag* - TAKI 183- sobre os muros da cidade de Nova Iorque. O *New York Times* descobriu o autor e dedicou-lhe meia página, convertendo-o em herói da cultura *underground* metropolitana. O êxito dos *graffitis* foi imediato e contagioso e rapidamente receberam o estatuto de obras de arte. Ao mesmo tempo, os *graffitis* começaram a ser hostilizados por grande parte da população, uma vez que eram interpretados como contra-control do território e "fuga de demónios" do inferno das periferias e dos *slums*, levando os administradores da cidade a uma reacção violenta contra os *graffitis*, ao considerá-los como uma das piores formas de contaminação da vista e da mente.

Nesta perspectiva de contaminação é possível uma comparação entre os *out-doors* publicitários e os *graffitis*: os primeiros como símbolo de uma sociedade de consumo continuamente interessada em ampliar necessidades e desejos através de influentes e dispendiosas estratégias de *marketing* e publicidade que atribuem aos produtos ou serviços promovidos qualidades estéticas, *status* e afirmação de um estilo de vida; os segundos, como refere José de Miranda (2000: 14), ao pôr em causa a noção de propriedade, ao politizar o espaço urbano e fazer descer ao comum uma nova poesia e uma nova estética. A diferença é que os primeiros estão *inside* e os segundos são *outside*.

Citando Norman Mailer, Amendola exalta a função dos *graffitis* como signo da revolta da população dos *slums* contra a pobreza e a carência de significado da arquitectura moderna e de uma cidade marcada pela forma urbana dos altos edifícios, dando conta, ao mesmo tempo, do medo e do horror que o "empregado civilizado" -o *good voting citizen* de Nova Iorque pode sentir diante dos *graffitis*, interpretados como uma espécie de "porta aberta" pela qual pode irromper toda a violência do mundo. O objectivo da comunidade *graffiter* é perturbar os outros, neste caso, os incluídos, pela presença dos *graffitis* nos locais onde passam, de modo a não ignorarem a sua existência. Registam nas paredes "possíveis" a sua marca ou a marca do seu colectivo, produzida por um grupo de jovens que se pretende afirmar como um movimento cultural. (Filomena Marques *et ai*, 2000: 17)

Deste modo, em Nova Iorque e em muitas outras cidades, incluindo recentemente Lisboa, os *graffitis* contribuem para criar uma sensação de

incapacidade do governo, de pouco control da criminalidade juvenil e, em consequência, uma condição de mal estar e de temor em alguns sectores mais conservadores da sociedade. Em Portugal, o aparecimento do movimento *graffiti* deu-se no final dos anos oitenta (Filomena Marques *et ai*, 2000: 17). Muito recentemente, em Lisboa, foi anunciado pelas autoridades policiais o combate aos *graffitis* e a definição de um conjunto de estratégias com vista à redução das suas "marcas", exaltando os mesmos argumentos apresentados pelas administrações e habitantes de outras metrópoles. Para grande parte destes habitantes, os *graffitis* são a prova evidente da existência do *outro* não assimilável e, nesta perspectiva, considerados a par da violência como um mal epidémico, constituem um elemento de desordem na ordem da cidade. Como tal, forma de arte ou não, serão combatidos, realça Amendola.

A cidade e o medo

Para Amendola, o crime e, mais ainda, o medo do crime impulsionam a fortificação física e electrónica do território. Mais do que a violência, um dos novos princípios da organização da cidade contemporânea é o temor da violência, é o medo de poder ser agredido na sua pessoa e nos seus bens, em qualquer parte e momento. Os protestos e os temores dos habitantes das grandes cidades dão conta da existência de um medo extensivo, que aumenta com taxas e ritmos absolutamente superiores aos da violência real presente, de uma forma consistente, no cenário urbano contemporâneo. Este extenso temor, extraordinário pela sua intensidade e radicação, permite compreender formas urbanas e arquitectónicas, comportamentos e posturas adaptativas, assumidos pelo habitante metropolitano contemporâneo. Os elementos que jogam a favor da difusão do grande medo urbano são muitos e, pelo seu entrelaçamento sinérgico e acumulativo, são também dificilmente isoláveis.

Segundo Amendola, há pelo menos três factores dominantes na alimentação do ciclo vicioso do medo urbano: a perseguição contínua das crescentes promessas e expectativas de segurança, por uma parte, e a realidade insegura, por outra; a decadência dos critérios tradicionais reguladores da distribuição espaço-temporal da violência e a afirmação no seu lugar do princípio da ubiquidade e causalidade absoluta, pelos quais a violência assume na cidade contemporânea uma natureza omnipresente; a mistura da violência verdadeira e da representada e/ou reconstruída no mundo dos *media* e do imaginário, onde violência e imagens de violência se misturam num empaste indiscernível. Este último factor assume particular peso no universo urbano contemporâneo, no qual já não há nenhuma apreciável distinção entre real e imaginário, mas sim o real é considerado real só se se parece ao imaginário,

segundo a lógica pós-moderna analisada por Baudrillard. A este propósito, reflecta-se sobre o que aconteceu recentemente à actriz Lídia Franco em Lisboa e sobre a forma como os *media* estenderam e virtualizaram o temor e o mal-estar a nível nacional, levando mesmo, de uma forma directa ou indirecta, à "queda" do ministro da administração interna.

O cidadão metropolitano é bombardeado por sinais de perigo, continua Amendola; o seu medo é alimentado pelos *media*, crónicas, relatos e, em pequena medida, por experiências pessoais. O *cidadão atemorizado* procura viver numa redoma protectora no interior de uma cidade que deseje igualmente protegida. Desloca-se de carro da casa blindada ao escritório vigiado, deste ao *shopping mall*, onde cada movimento é controlado e gravado, daqui ao restaurante, onde o ingresso é filtrado. Quando está em casa procura ter à distância a violência do mundo exterior -da cidade não domesticada- blindando tanto a habitação como a própria vida. O mundo é filtrado, no privado, pela televisão e pela capacidade selectiva do comando à distância, que permite construir um universo mediático próprio, misturando e combinando as enormes possibilidades oferecidas por dezenas de canais. O *cidadão atemorizado* tem a ilusão de poder recriar o mundo real, para apoiar os próprios sonhos e para confirmar o quadro social de referência. Violência e perigo continuam a alcançá-lo, uma vez que do ecrã da televisão irrompem constantemente cenas de um mundo plausível e de terror; real e virtual diluem-se, tudo é real e tudo dá medo. A cidade real, fora de casa, é constituída, na representação do cidadão metropolitano, por um empaste violento e terrífico de verdade e ficção, de próximo e de distante, de presente e de passado. Tudo se converte assim em plausível e possível, não porque tenha sucedido ou poderia suceder, mas apenas porque foi visto. A televisão constitui, assim, o primeiro meio cultural de toda a história a apresentar os acontecimentos no tempo como uma colagem coesa de fenómenos com a mesma importância e de existência simultânea, divorciados do espaço e do tempo e transportados para as salas de estar num fluxo mais ou menos ininterrupto (Harvey, 1999: 63).

A cidade contemporânea, refere Amendola, mostra os signos do *medo difundido* na organização e nas modalidades de uso dos espaços, nas formas arquitectónicas, na cultura e nos comportamentos quotidianos. Nasce a *cidade fechada* e o seu mais directo resultado, o *apartheid* urbano, nas palavras de Bindé (2000: 63). Este autor afirma que a segregação espacial e social das metrópoles contemporâneas gera uma nova forma urbana, composta pelos enclaves fortificados, pelas cidades "muralhadas" ou as vilas totalmente privadas, culturalmente e socialmente homogéneas e guardadas por milícias igualmente privadas. A emergência deste *apartheid* urbano apresenta

modalidades bastante diversas, mas possui algumas características comuns que são: a acentuada privatização dos espaços públicos; a separação crescente fiscal e residencial de cidadãos privilegiados; a extrema polarização social reforçada pelo crescimento da desigualdade, o desenvolvimento da insegurança ou o medo da insegurança e a expansão da economia da droga; o desenvolvimento e o crescimento de dispositivos de segurança e de vigilância combinados com serviços de empresas privadas e a supervisão, por vezes com grande desempenho, outras vezes quase sem expressão, da polícia pública.

Deste modo, antes de tudo, muda o espaço privado, convertendo-se a casa urbana, prática e simbolicamente, numa pequena fortaleza blindada, com sistemas de segurança activa e passiva e os serviços de vigilância tradicionais ou telemáticos a registarem crescimentos substanciais, sublinha Amendola. O princípio do medo aparece também no cenário urbano contemporâneo, incluso simbolicamente, sob a forma do edifício fortaleza. Nas arquitecturas blindadas, das quais o edifício da Faculdade de Letras da Universidade do Porto pode ser um bom exemplo, muros fortificados, materiais "fortes", separação enfatizada entre interior e exterior, produzem o efeito de fortaleza relativamente a um mundo urbano considerado hostil. A característica constante destes sistemas não é só a sua eficácia prática, mas também a forte visibilidade. A sua presença deve marcar a ruptura do *continuum* do espaço público e representar o limite entre espaço privado de grupo e espaço público. É relativamente pouco importante que o espaço privado seja individual ou de grupo, uma vez que o dado fundamental é que já não é público. O controle interno dos edifícios é assegurado pela electrónica moderna e pelos serviços de segurança privados.

As estratégias de defesa

Segundo Amendola, a reacção das pessoas perante a crise da segurança urbana varia também em função da interpretação social do fenómeno. Nos E.U.A. considera-se como central entre as causas da difusão da violência urbana o debilitamento do controle do território por parte do grupo de pertença e o direito do cidadão à auto-tutela, inclusive armada. Na Europa, ao contrário, onde a protecção do cidadão foi sempre, na Idade Moderna, considerada uma prerrogativa do Estado, a crise da segurança urbana é vivida maioritariamente como resultado da crise global do Estado ou como resultado da ruptura dos equilíbrios garantidos pelo pacto social entre cidadãos, devido à forte presença de residentes não cidadãos -os imigrantes. As terapias propostas variam, portanto, com a interpretação da insegurança urbana. Enquanto na Europa as respostas foram mais de tipo institucional -políticas de reforço da polícia

através da sua maior radicação no território urbano, revisão das leis sobre a cidadania e a imigração, entre outras- nos E.U.A., onde prevalece um pensamento conservador, as estratégias consideradas mais adequadas foram a manutenção do direito do cidadão, garantido pela Constituição, a armar-se e defender-se por si mesmo, bem como a possibilidade jurídica e prática dos habitantes defenderem o seu próprio vizindário. O resultado destas duas iniciativas foi, por um lado, a difusão das armas e, por outro, o progressivo processo de privatização do espaço público, que transformou radicalmente as cidades norte-americanas, através da difusão de vizindários, de bairros privados e fortificados pelos habitantes, alguns dos quais protegidos por guardas armados.

Os espaços residenciais das cidades dos E.U.A. foram rapidamente transformados por uma projectação orientada para o controle e a defesa e pelos comportamentos dos habitantes tendentes a uma contínua vigilância do próprio espaço, destaca Amendola. Os cidadãos contrataram com as administrações públicas a permissão para cercar o vizindário e patrulhá-lo com polícia própria, oferecendo, em contrário, encarregar-se dos gastos de limpeza e iluminação. Esta prática estendeu-se nas zonas suburbanas das grandes cidades norte-americanas, criando um panorama fragmentado, no qual se dispersou a dimensão pública da cidade. A segurança converteu-se, assim, de atributo público indivisível, num privilégio individual ou de grupo, ligado ao poder aquisitivo de cada um. Os espaços públicos urbanos foram agredidos e drasticamente reduzidos por este processo de privatização e de blindagem do espaço. O resultado do processo de privatização residencial é a tendencial dissolução da cidade pública e a sua substituição por um sistema de âmbitos privados.

Ainda sem esta expressão, mas já com forte presença nos últimos anos em Portugal, tem vindo a crescer o número de condomínios privados e fechados, alguns dos quais acentuando bem a fronteira entre o espaço colectivo do grupo e o espaço público, principalmente através dos muros, da localização urbana, da linguagem arquitectónica e do tratamento dos espaços verdes exteriores do condomínio. A segurança de empresas privadas também é uma constante, bem como os sistemas de vigilância televisiva, sendo todos os visitantes controlados logo à entrada, uma vez que ninguém se desloca ao interior do condomínio sem a prévia autorização do respectivo habitante ser transmitida ao porteiro-segurança. Alguns destes condomínios possuem mesmo uma série de equipamentos ou serviços colectivos, tais como piscina, espaços desportivos, de reuniões ou encontros colectivos, lavandaria, entre outros.

Como salienta Bindé (2000: 65), as formas contemporâneas do *apartheid*

urbano, actualmente em pleno desenvolvimento, rejeitam explicitamente os princípios de abertura, igualdade e de livre circulação. Deste modo, perde-se todo o sentido de partilha e de fruição do espaço público, ainda há bem pouco tempo visto como um lugar da troca e da interacção social, o qual ilustrava bem a riqueza da vida urbana. A obsessão de segurança e de ordem social é agora a causa de uma real violência social.

Estas estratégias de defesa tendem a transformar a acessibilidade generalizada, própria dos espaços públicos, em *acessibilidade selectiva*, podendo mesmo falar-se em espaço público selectivo, realça Amendola. O desenvolvimento do *apartheid* urbano é, sem qualquer dúvida, favorecido pelo crescimento das desigualdades que acompanham a expansão de uma economia baseada nas novas tecnologias, a qual propicia o que Bindé (2000: 66), citando Daniel Cohen, designou de «*appariements sélectifs*», traduzido em português como *emparelhamento selectivo*. Bindé refere que a emergência do *apartheid* urbano e da sua *estética defensiva* é indissociável da irrupção de um novo *apartheid* social, que acompanha a mundialização e a terceira revolução industrial. O desenvolvimento do *apartheid* urbano é acelerado pelo aumento da insegurança ou do sentimento de insegurança, que são consequência da desintegração social crescente, do *boom* do narcotráfico e do crime organizado.

Deste modo, conclui Amendola, o maior factor de transformação da cidade contemporânea é a privatização do espaço em nome da sua defesa e do seu resultado, constituído pelo nascimento de uma *nova cidade*: a *cidade defendida* ou *analógica* no interior da considerada perigosa.

A outra cidade

O medo extensivo reforça o problema da *outra cidade*, da cidade oculta e inacessível, da *shock city*. A grande cidade europeia, cujos bairros têm ainda os nomes dos velhos povoados ou das velhas comunidades que os formaram, conglomerando-se, mostra uma natureza composta. Isto não significa a formação de áreas privadas de grupos, defendidas pelos próprios habitantes, aliás, observe-se, nos últimos anos, tal como se referiu anteriormente, a proliferação de condomínios privados. Existem diferenças e variedade, coexistem o gueto e o centro urbano, no entanto, na generalidade, a cidade permaneceu sempre única, graças a uma sólida concepção de centralidade da dimensão pública da experiência urbana e a uma base de segurança colectiva, afirma Amendola. Ao contrário, a grande cidade norte-americana teve uma história diferente da europeia. O *melting pot* das diferenças étnicas e uma esfera pública em geral mais débil, contribuíram para criar uma cidade

fragmentada e feita de áreas cuja defesa foi confiada ou deixada aos cidadãos. O direito/dever do cidadão de defender, incluso com o uso da violência das armas, a si mesmo e aos seus próprios bens pode ser considerado um dos elementos fortes da cultura de massas norte-americana.

Também na América do Sul, mais concretamente em São Paulo, este fenómeno é visível e os resultados são idênticos, embora com origens diferentes. Bindé (2000: 64-65), aludindo aos estudos de Teresa Caldeira, realça que os enclaves fortificados visam constituir mundos onde se exibem formas privadas de autarquia, que proscrevem ou desvalorizam a vida exterior, avaliada em termos negativos e identificada com todas as patologias urbanas. A relação que se estabelece é, neste caso, uma não relação: evita-se o espaço público. As vias públicas são transformadas em espaços dual: circulação automóvel para as elites e circulação dos pobres em transportes colectivos ou a pé. Praticar fisicamente o espaço público torna-se, assim, um signo de estigmatização social e uma actividade abandonada pela elite: todo o vício é necessariamente público, toda a virtude, privada (Bindé, 2000: 65).

Uma tese que também acentua os mecanismos de controle e de auto tutela dos cidadãos relativamente à crise de segurança, mas certamente de tendência política oposta -sublinha Amendola- às massas mais conservadoras da grande cidade americana, foi sustentada por Jane Jacobs no livro que marcou nas últimas décadas a acção de planeamento e de recuperação das cidades: *The Death and Life of Great American Cities*. Neste afirma que «a paz pública da cidade -a paz dos passeios e das ruas- não é mantida principalmente pela polícia, ainda quando esta seja necessária. É mantida por uma intrincada, quase inconsciente, rede de controles voluntários e constantes entre as mesmas pessoas e aplicadas e tornadas eficazes pelas próprias pessoas». Harvey (1999: 73-75), referindo-se ao livro de Jacobs, afirma que, para além de ele constituir uma das primeiras e mais influentes obras anti-modernistas, ele procura definir toda uma abordagem para a compreensão da vida urbana e responder à diversificação das populações urbanas no planeamento da cidade. Para Jacobs, deveria concentrar-se a atenção nos ambientes urbanos "saudáveis", onde é possível discernir um intrincado sistema de complexidade organizada, uma vitalidade e uma energia de interacção social que depende basicamente da diversidade, da complexidade e da capacidade de lidar com o inesperado de forma controlada mas criativa. A sua cruzada contra o urbanismo funcionalista moderno e para propor a recuperação do vizindário e da vida quotidiana orientou, nos últimos anos, urbanistas de todo o mundo, afirma Amendola.

No entanto, prossegue o autor, várias áreas da cidade, cujos vizindários

já não são homogêneos, onde a população está segmentada e é frequente a presença de "estrangeiros", os residentes estão obrigados a adquirir conhecimentos e qualidades particulares para sobreviver. Os habitantes das áreas mistas onde coexistem, devido aos rápidos mas descontínuos processos de *gentrificação* e de alternância de modos, populações diversas constituídas por intelectuais, estudantes, classes médias brancas e de cor, devem fazer referência a sistemas de normas e critérios capazes de "classificar" com rapidez situações de perigo ou simplesmente de diversidade, e de distinguir o "estrangeiro" perigoso daquele inofensivo. Assim, os habitantes criam um sistema de normas, uma *street etiquette*, para conseguirem captar os sinais de perigo e pôr em acção comportamentos capazes de evitar o mesmo, ou pelo menos reduzi-lo. Se esta espécie de "educação de rua" confere o mínimo de instrumentos indispensáveis para viver e compreender a rua e a sua "fauna urbana", para viver em pleno a rua é necessária uma espécie de sabedoria articulada da rua -uma *street wisdom*- capaz de permitir adaptações cognitivas e comportamentais cada vez mais tempestivas e precisas, refere Amendola, citando E. Anderson.

Entretanto, vai-se difundindo a aceitação de uma certa dose de risco na vida da cidade, realça Amendola, segundo o princípio de que com o perigo é necessário aprender a conviver. A capacidade de adaptação a um ambiente estruturalmente hostil leva a que pequenos delitos de rua, tais como o pequeno furto ou o vidro partido do carro, quando carecem de maiores consequências sobre a pessoa, são descriminalizados pela própria vítima, que renuncia a denúncia à polícia e se limita a maldizer.

O pesadelo das comunidades-fortaleza

Durante o séc. XX, na reflexão sociológica sobre a cidade, afirma Amendola, o conceito de comunidade foi focado nostalgicamente como um mundo perdido que permite, por oposição, analisar a realidade urbana actual fragmentada e diversificada e reconstituí-la sob a forma das utopias regressivas e restauradoras do vizindário ou nas igualmente retóricas da pequena cidade. A utopia da cidade-jardim de Ebenezer Howard, onde se sente uma certa ressonância progressiva mas em que a preocupação com a higiene e o progresso estão subordinadas ao ideal de pequenas comunidades limitadas no espaço e dotadas de um espírito comunitário (Choay, 1992: 220), sofreu uma adaptação ao atravessar o Atlântico e misturar-se com a ideologia norte-americana da defesa até à morte da propriedade privada. A comunidade "risonha" de Howard transformou-se numa *comunidade purificada e blindada*, acentua Amendola.

Este novo tipo de fenómeno urbano-residencial visualiza-se bem nas duas siglas que nos E.U.A. marcam e organizam recentemente a segmentação urbana -o C.I.D. e o B.I.D.. Os C.I.D. -Common Interest District- são uma «comunidade na qual os residentes possuem ou dispõem de áreas ou de equipamentos comuns» e «que implica direitos e obrigações recíprocas garantidas e cumpridas por um órgão de governo privado», refere Amendola citando D. R. Judd. O C.I.D. é uma etiqueta que cobre *new towns* inteiras, complexos residenciais ou urbanizações de casas unifamiliares, os condomínios e as casas de apartamentos cooperativos. A outra sigla, o B.I.D. -Business Improvement District- foi criada em 1983 no estado de Nova Iorque, para controlar as ruas comerciais com políticas de relançamento, limpeza, segurança e regulamentação. O êxito foi imediato e ampliado a outras grandes cidades, constituindo para alguns políticos norte-americanos uma forma de governo local feita à medida.

As associações de proprietários que controlam activamente a vida da própria área constituem o modelo habitacional maioritário nas áreas metropolitanas dos E.U.A.. Segundo Amendola, um norte-americano em cada oito vive num C.I.D.; isto sucede sobretudo nos subúrbios, onde habita principalmente a classe média ancorada a algumas certezas indiscutíveis, como a da propriedade, assumida como critério fundamental e regulador da vida colectiva, e da confiança na segurança que pode vir de uma comunidade socialmente homogénea, purificada e fortificada -*purified or walled communities*. O subúrbio privado pode reduzir ao mínimo a intervenção do governo, confiando aos proprietários os gastos e o cuidado das políticas escolares, os serviços públicos e, sobretudo, a segurança. Uma área pública é conservada como simulacro e é, não obstante, controlada, virtualizada e domesticada.

O subúrbio é o lugar onde, graças às enormes possibilidades normativas do C.I.D., a realidade é plasmada para garantir segurança e homogeneidade social, continua Amendola. Devido a estas possibilidades nasce uma nova utopia segundo a qual os cidadãos podem fixar regras -convertidas em valor vinculante e legal- às quais aderem e incluso as regras que definem a admissão a este mundo privado. Existe e é amplamente praticada, a possibilidade de admitir residentes segundo um critério de idade, sexo, raça e etnia. Normas rigorosas regulam estilos de vida e tipologias arquitectónicas, comportamento, acesso e características dos hóspedes. As normas podem ainda fixar a idade dos residentes, os horários de visitas, a presença de crianças, os estilos e cores das casas, os tipos de toldos exteriores. É uma subtil forma de limpeza e purificação étnica que tende, simultaneamente, a criar uma comunidade social

e culturalmente homogénea e a separá-la, defendendo-a do mundo hostil. Os habitantes dos subúrbios e das "ilhas residenciais" estão de tal modo habituados às condições de homogeneidade no interior dos próprios segmentos blindados da cidade, que já não sabem viver com o que é diferente.

Nesta forma absoluta de segregação, a separação em vez de ser dissimulada exhibe-se, a maioria das vezes, como um signo de riqueza e de estatuto social e simbólico, por vezes imbuído em justificações ecológicas nos argumentos publicitários dos promotores destas vilas privadas (Bindé, 2000: 66). Eficientes sistemas de defesa garantem a *comunidade purificada* e os seus habitantes, evidencia Amendola. Também a nível visual, as novas comunidades blindadas manifestam e enfatizam a sua própria natureza de ilhas defendidas, erguendo grades e muros: a ideia é que a comunidade é uma ilha num mundo hostil e que ela é preservada e defendida porque representa algo único. A sua legitimação, na ideologia corrente, está na qualidade dos valores que contém e nos quais se inspira, no sonho da comunidade perfeita.

A este propósito, desfolhe-se um qualquer jornal ao fim-de-semana na secção de imobiliário. Nas recentes estratégias de promoção urbana pode observar-se o recurso a imagens e metáforas de uma ruralidade encantada, verdejante e de sonho, sempre localizada no centro urbano: «quinta da... onde a cidade casa com o campo», «campo da... um espaço que privilegia a vida... o conforto e a qualidade... tudo em família», «edifício *villa*...», entre outros.

Para garantir este sonho estão os sistemas de segurança e alta tecnologia e, sobretudo, uma cultura cada vez mais privada, que enfatizada pela diversidade das formas arquitectónicas e protegida pelas normas que ela mesmo criou, logra ter afastado *o outro* e com ele, a própria ideia de cidade, conclui Amendola. Estendendo o problema da diluição do conceito de cidade às questões de cidadania ou *ciudadania*, como refere Ascher, Bindé (2000: 66-68) alerta que «os muros do isolamento, do silêncio e da hostilidade deverão ser derrubados. É o futuro da democracia, a renovação do contrato social e o próprio destino dos ideais da UNESCO que estão em causa: que sentido, com efeito, terá a educação para todos, ao longo da vida, num regime de *apartheid* social e urbano? Mudar a cidade, é mudar a vida».

Bibliografia consultada

AMENDOLA, Giandomenico (2000). *La Ciudad Postmoderna. Magia y Miedo de la Metrópolis Contemporánea*, Madrid, Celeste Ediciones.

ASCHER, François (1998). *Metapolis. Acerca do Futuro da Cidade*, Oeiras, Celta Editora.

- BINDÉ, Jérôme (2000). «Vers V Apartheid Urbain», in *Futuribles*, n° 253.
- CEJKA, Jan (1995). *Tendências de Ia Arquitectura Contemporânea*, México, Ediciones Gustavo Gili.
- CHOAY, Françoise (1992). *O Urbanismo. Utopias e Realidades. Uma Antologia*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- HARVEY, David (1999). *Condição Pós-Moderna*, 8ª edição, São Paulo, Edições Loyola.
- JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark (1988). *Arquitectura Deconstructivista*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- KRUF, Hanno-Walter (1990). *Historia de Ia Teoria de Ia Arquitectura. 2. Desde el Siglo XIX hasta nuestros dias*, Madrid, Alianza Editorial.
- LAGUEUX, Maurice (1993). «La Tête de l' Architecte» in Antonia Soulez (dir.), *V Architecte et le Philosophe*, Liège, Pierre Mardaga, éditeur.
- LIPOVETSKY, Gilles (1989). *O Império do Efêmero. A Moda e o seu Destino nas Sociedades Modernas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- LOPES, João Teixeira (2000). *A Cidade e a Cultura. Um Estudo sobre as Práticas Culturais Urbanas*, Porto, Edições Afrontamento e Câmara Municipal do Porto.
- MARQUES, Filomena et ai. «Legalizar as Paredes» in *Jornal de Letras*, 12 de Julho de 2000.
- MELA, Alfredo (1999). *A Sociologia das Cidades*, Lisboa, Editorial Estampa.
- MIRANDA, José Bragança de «Um Combate de Sucesso» in *Jornal de Letras*, 12 de Julho de 2000.
- MONTANER, Josep Maria (1999). *Arquitectura y Crítica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi (1995). *Diferencias. Topografia de Ia Arquitectura Contemporânea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

