



O TEMPO NA MODERNIDADE URBANA

Autores:

Germana Konrath - UFRGS - germana.konrath@gmail.com

Paulo Edison Belo Reyes - UFRGS - paulo.reyes@ufrgs.br

Resumo:

O artigo proposto aborda distintas visões de tempo características da modernidade, comentadas e debatidas sobretudo por Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar* e por Jacques Rancière na obra *A partilha do sensível*. O intuito é analisar como o próprio conceito de tempo depende do momento histórico em que está inserido e, assim, apresentar a transformação sobre seu entendimento durante a modernidade. Mais especificamente, visa discutir essa noção no contexto dos planos de cidade e projetos urbanos icônicos do período e colocar em diálogo e confronto a teoria de Berman com as ideias de Rancière, permeando o texto com outros autores do século XX que trataram do tema. A ideia de projeto espaço-temporal perpassa todo artigo e vem atrelada, em grande parte, à noção de cidade que marcou a civilização pós Revolução Industrial e segue influenciando o ideário e a prática de projeto e planejamento urbano até hoje.



O TEMPO NA MODERNIDADE URBANA

COMEÇO

Dar tempo ao tempo; só o tempo dirá; tempo é o melhor remédio; tomar tempo; ganhar tempo; perder tempo; viajar no tempo; tempo é dinheiro; o tempo tudo cura; de tempos em tempos; já não era sem tempo; matando tempo; no meu tempo; outros tempos; há muito tempo atrás; bem a tempo; em tempo hábil; dar um tempo; velhos tempos; tempos difíceis; abaixo de mau tempo; enquanto é tempo; todo tempo do mundo; fora do tempo; bons tempos aqueles; faz tempo; o tempo todo; as marcas do tempo; em busca do tempo perdido; correr contra o tempo; o tempo voa; parado no tempo; são outros tempos; sinal dos tempos; perder-se no tempo; tirar um tempo; pedir um tempo... Talvez baste identificarmos a quantidade e diversidade de expressões – somente na língua portuguesa – envolvendo a palavra tempo para tomarmos consciência do quão plural podem ser os significados e manifestações que envolvem o termo.

Neste artigo, partiremos do legado de Marshall Berman em sua obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* e do livro *A partilha do sensível*, de Jacques Rancière para falar do tempo na modernidade. O intuito é contextualizar e problematizar algumas ideias desses e de outros autores que envolvem a concepção do tempo ou o espírito do tempo na sociedade moderna. Interessa analisar as estruturas e características que marcam esse período e as acepções de tempo que seguem regendo nossa forma de pensar a história e suas narrativas e que moldam nossa visão de cidade até hoje.

Pretendemos analisar como o próprio conceito de tempo depende do momento histórico em que está inserido e, assim, discutir a transformação sobre seu entendimento durante a modernidade. Mais especificamente, visamos debater essa noção no contexto dos planos de cidade e projetos urbanos icônicos do período – que marcam o nascimento do urbanismo como disciplina autônoma – e colocar em diálogo e confronto a teoria de Berman com as ideias de Rancière, permeando o texto com outros autores do século XX que trataram do tema. A ideia de projeto perpassa todo artigo e vem atrelada, em grande parte, à noção de cidade que marcou a civilização pós Revolução Industrial e segue influenciando a prática projetual até hoje.

Para dialogar com Berman o texto será entremeado por pensadores como Henri Bergson, Gilles Deleuze e, destacadamente, Jacques Rancière. Esses últimos são trazidos para criar possibilidades de leitura dissensuais em relação àquelas trazidas por Berman, justamente como a definição de tempo requer por sua polissemia (e pela defesa à noção de

dissenso, tratada por Rancière). O que, mais do que o tempo, afinal, é identificado pela diferença, pela autotransformação e pela mudança, inclusive pela capacidade de diferir de si mesmo? Como diria Bergson a esse respeito, o tempo é a diferença, a heterogeneidade pura. Para o filósofo “se um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir [...] A verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança.” (BERGSON, 2011, p.2).

O livro de Berman trata da modernidade a partir de um olhar amplo, abrangendo uma compressão econômica, social e cultural acerca das expressões e movimentos que são abarcadas por esse período histórico, buscando evidenciar o *zeitgeist* da época de maneira interdisciplinar. Segundo Berman (2007), a modernidade seria universal, estando presente tanto no Oriente quanto no Ocidente, marcadamente nos dois últimos séculos – lembrando que o livro foi publicado na década de 1980, referindo-se, portanto, aos séculos XIX e XX. O autor traz, como foco de seu estudo, um entendimento de que “ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição” (BERMAN, 2007, p.21), argumentando que a mudança é característica inerente ao ser moderno e que, por conseguinte, as próprias bases e contextos da modernidade são objeto de constante renovação. Daí a expressão que dá nome à obra e que permeará todo livro. Em sua tese, o autor postula que é necessário “criar uma modernidade do futuro que será mais plena e mais livre que as vidas modernas que até hoje conhecemos” (2007, p.407).

Berman lança a hipótese de que a arte, o pensamento e a vida moderna, afinal, têm como característica a faculdade de autocrítica permanentes. Para ele, não apenas seguimos modernos, mas essa habilidade seria a própria essência de seu tempo: sua absoluta dinâmica de existir em constante e perpétua renovação, desmanchando suas fundações ao mesmo tempo em que as refaz. Ou seja, nenhuma modalidade ou expressão moderna será jamais definitiva para o autor.

Enquanto isso, Rancière trata da modernidade de maneira distinta em seu legado teórico e, especificamente em *A partilha do sensível*, nos apresenta outras visões e possibilidades de distinção que caracterizam cada época ou período histórico e que vem, necessariamente, carregadas de uma perspectiva sobre o tempo específica. A fim de esclarecer esse ponto, Rancière, fazendo uma leitura histórica, define três regimes de identificação:

1. regime ético das imagens: marcado pelo pensamento de Platão (o ideal entre o verdadeiro e o simulacro). Aqui Rancière afirma que ainda não se fala de arte, mas de imagens, tomando essas imagens relacionadas ao seu teor de verdade (origem das imagens) e ao seu destino (usos e efeitos). Esse período platonista é marcado pela discussão do simulacro, passando pelas noções do estatuto e dos significados de tais imagens e caracterizado pela visão platônica em que não existe *a arte*, somente *as artes*, enquanto maneiras de fazer. Distingue ainda, dentre essas artes, aquelas verdadeiras das que considera apenas simulacros, baseando-se, fundamentalmente, em critérios éticos quanto à educação dos cidadãos que tais artes promovem. Ou seja, nega a autonomia da “arte” visto que seu modo de ser estaria vinculado (a serviço de) um *ethos* tanto coletivo quanto individual;



2. regime poético ou representativo das artes: marcado pelo pensamento de Aristóteles (das maneiras de fazer), esse regime tem como princípio o par *poiesis/mimesis*. Rancière chama atenção para o fato do princípio mimético não ser, para Aristóteles, normativo no sentido de gerar um padrão de cópia/modelo. Segundo o autor, Aristóteles não valida a discussão em torno da “verdade” ou ética das imagens e das artes, ao contrário do que ocorria no período platônico. Ao invés disso, reconhece dentro do limite de uma arte específica, chamada “belas-artes”, valores próprios, autônomos, a partir dos quais cada linguagem deve ser avaliada: distribuição de semelhanças, comparação entre as artes, formas de expressão mais ou menos adequadas a cada gênero (poema, tragédia, pintura etc.). Tal mudança de paradigma se apresenta como maneiras de fazer (*poiesis*) e de apreciar imitações benfeitas, nos diz Rancière, vinculadas mais a um regime de visibilidade das artes do que a um procedimento artístico que busca semelhança. A partir desse momento, segundo Rancière, as artes ganham certa autonomia, passando a ser avaliadas em relação apenas ao seu contexto próprio, a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações e não a uma determinada “verdade” ou ética a ser transmitida ou ensinada.

3. regime estético das artes: marcado pelo pensamento da modernidade (o modo de ser dos objetos da arte). Esse regime tem uma distinção essencial do “regime representativo”, pois não se pauta mais por sua inserção nas “maneiras de fazer”, mas sobretudo pelo seu “modo de ser sensível” que é próprio da arte. Rancière lembra que o sentido de estética não está vinculado ao gosto ou à teoria da sensibilidade, mas “remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser dos seus objetos” (2009, p.31). É a partir desse momento, segundo o autor, que a arte se singulariza, implodindo o sistema de validação e qualificação antes operante: torna-se autônoma e desobrigada de hierarquias de gênero ou de temas. Torna-se, afinal, livre para romper suas próprias barreiras e permitir que a arte confunda-se com as “formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (2009, p.34). Trata-se, portanto, de um marco que Rancière postula, sugerindo substituir a classificação tradicional que atende pelo nome de modernidade pelo que o autor denomina regime estético das artes. Finalmente, segundo o pensador, “o regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade.” (2009, p.35). Aqui a questão do tempo se apresenta de forma mais clara e definida e percebemos a vinculação proposta por Rancière entre este período marcado pelo regime mimético onde antigo e moderno se contrapunham e aquele em que vivemos na atualidade, chamado de regime estético, onde o presente e o futuro da arte, através de sua produção, não param de rever e rerepresentar o passado, abolindo essa divisão binária entre tempos.

Aqui cabe questionarmos: o que, então, um período de tamanha autocombustão como a modernidade (nas palavras de Berman) ou o regime estético das artes (na definição de Rancière) pode deixar de herança e o que pode ser apreendido ou capturado antes de se desmanchar no ar, principalmente no que diz respeito ao tema do tempo urbano? A concepção da história como a conhecemos hoje é devedora dessa era e nossas bases filosóficas, destacadamente em sociedades ocidentais, foram forjadas, majoritariamente, a partir da lógica cartesiana, desenvolvida ainda no século XVII, sendo precursora do racionalismo moderno. E se a noção de história muda, se novas formas de ver o mundo e de

organizá-lo, novos regimes de sensibilidade surgem, então certamente o conceito de tempo estará implicado e poderá receber novas camadas de interpretação e definição. Agamben defende que

“Toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente “mudar o mundo”, mas também e antes de mais nada ‘mudar o tempo’.” (2014, p.110)

É essencial entendermos o quanto o regime estético das artes, para Rancière, ao possibilitar a criação de novas sensibilidades e pensabilidades, está indo em direção ao reconhecimento do que já existe no mundo, não como pensamento, mas como experiência. E se a experiência é anterior ao pensamento, então a política, por conseguinte, também deverá se basear nessa experiência que, através da estética, lança formas de articular suas expressões no mundo. Trata-se de uma perspectiva sobre a experiência estética talvez revolucionária (como sugeria Agamben) e mesmo utópica, por sua potência emancipatória e criadora de devir. Rancière (2005) afirma, acerca das práticas estéticas, que se trata de um “sistema das formas que a priori determinam o que se vai experimentar.”

O autor nos indica que seu interesse em objetos artísticos está justamente na capacidade desses objetos gerarem zonas nebulosas, interferindo diretamente na maneira como pensamos e vivenciamos situações ordinárias, invertendo as organizações existentes e alterando aquilo que se experimenta. Assim, os artistas aproveitam, por exemplo, o ritmo frenético imposto pelas agendas cotidianas e da aceleração da vida nas cidades atuais para lançarem mão de uma lógica de reprodução e repetição, de ritmo desenfreado, justamente para transformar os modos de temporalidade e espacialidade das imagens. Ou seja, provocam quebras na linearidade do sistema – inclusive do sistema de concepção, interpretação, representação e contagem do tempo –, convidando-nos a participar dessas novas experiências através de outras chaves de aproximação e entendimento sobre uma dada situação.

Rancière parte da premissa de que todo ato é político e de que antes de qualquer racionalidade existe uma sensibilidade. Para ele, importa definir os possíveis e os modos de transformação característicos do regime estético das artes (do que Berman chama de modernidade). Essa postura gera ruídos na acepção tradicional sobre o tempo e sobre nossa maneira de vivenciá-lo na cidade, em nossa maneira de entender a política e mesmo em nossa concepção sobre a ciência e o saber.

Se hoje estamos acostumados à associação da ideia de tempo com sua materialização visual em uma linha, por exemplo, há que se resgatar o surgimento dessa representação e, assim, entender que não se trata de um conceito inato ou neutro. Ao contrário, a proposta de linhas cronológicas foi uma inovação tipicamente moderna e corroborou para a naturalização de uma ideologia do tempo conectada à ideia de deslocamento, de andar sempre para frente, do passado em direção ao futuro, de progresso e evolução, muito calcadas no ideário positivista.

Segundo Daniel Rosenberg (2004, in GROOM, 2013, p.60), a proposta de um gráfico organizado a partir de linhas de tempo ganhou força somente no século XVIII, inicialmente com a criação do mapa cronológico de Barbeu-Dubourg's, em 1753 e, doze anos mais tarde, com a publicação de Joseph Priestley de sua *Chart of Biography*. Não foram necessariamente as primeiras manifestações de tempo expressas visualmente dessa forma, porém foram aquelas que ajudaram a inaugurar uma leitura inédita, tipicamente moderna.

Aqui vale refletir sobre o papel fundamental das imagens e formas de expressão que cada período e local gera para contar suas próprias histórias – sejam elas passadas, presentes ou futuras. Como diria Rancière (2009), possíveis maneiras de fazer, formas de visibilidade, modos de pensabilidades, seus possíveis e seus modos de transformação. Ou seja, não se trata apenas de uma nova imagem para representar o tempo – estamos lidando com uma maneira inédita de pensar o tempo com as expressões originais que dela surgem, ou através das novas tecnologias que a impulsionam.

Rosenberg (2004) alerta para a reação da população frente àquela imagem, para a qual não estava preparada em fins do século XVIII. De tal modo que esses gráficos e linhas cronológicas vinham legendados com instruções sobre como ler as informações ali contidas. Se hoje estamos completamente naturalizados com esse recurso gráfico é porque, em algum momento, ele passou a ser adotado em larga escala. Priestley escreveu em 1765, a respeito de sua escolha e da explicação à época necessária para seu modelo que, enquanto o tempo é uma abstração impossível de ser capturada ou traduzida em imagem – nem sequer é objeto de nossos cinco sentidos – sua relação com a quantidade, a possibilidade de se falar em espaços de tempo maiores ou menores, permitiria sua representação aproximativa de uma medida de espaço, especialmente aquela da linha.

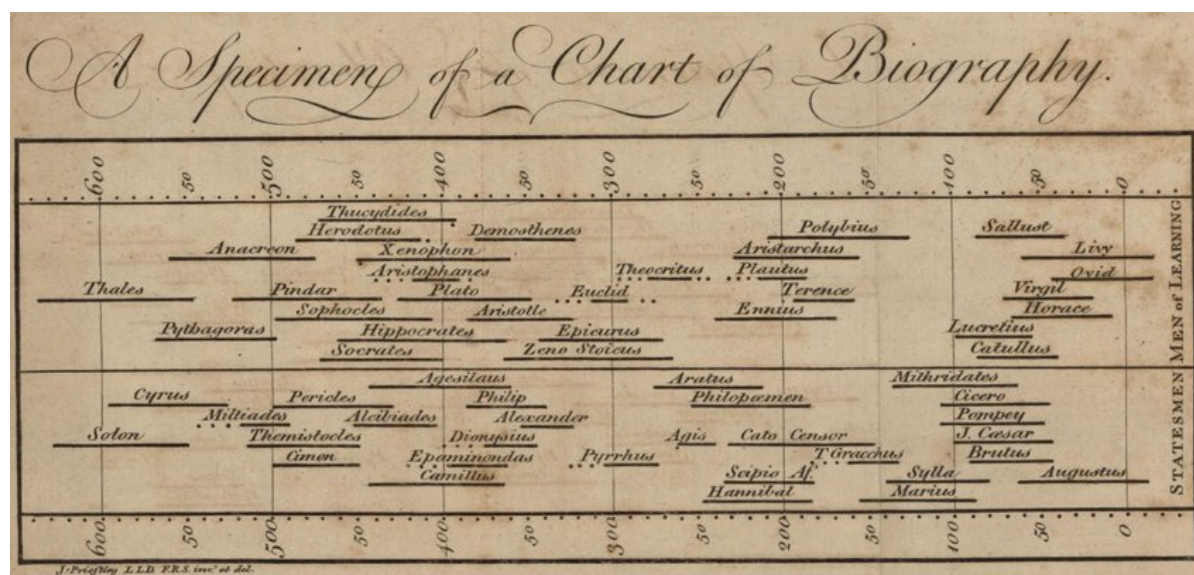


Fig. 1 – *Chart of Biography*, de Joseph Priestley, 1765. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/First-timeline-charts-by-Joseph-Priestley-1765_fig2_278827040

Cada período é devedor de determinadas tecnologias que o transformam e por ela são transformados, numa relação dialética em que é, no mínimo, improdutivo buscar quem é causa e quem é efeito. É fundamental resgatarmos, nesse contexto, o papel do livro e da

imprensa de Gutenberg pós Reforma Protestante para a difusão do conhecimento e para um novo tipo de transmissão de informação marcadamente moderna. A substituição dos relatos orais ou das escrituras restritas à Igreja por narrativas tornadas acessíveis a um grande público, plasmadas sobre uma superfície plana, estática, estruturada em linhas, com regras de leitura claras associadas à ideia de início, meio e fim, impactou profundamente nossa relação não apenas com a forma, mas com o conteúdo do que apreendemos.

Se a era moderna é reconhecida por suas grandes narrativas e pela invenção de *uma* história oficial, há que se pensar que não foi sempre assim. Se hoje essa discussão avançou muito em todos os campos e tem sido cada vez mais relativizada e criticada, convém lembrar que a configuração do tempo como uma sucessão de momentos numa linha progressiva e pretensamente neutra, contada a partir de um ponto de vista geralmente único – tantas vezes registrado e oficializado em livros – não estava presente, por exemplo, na cultura grega clássica.

Para os helênicos o tempo era um conceito distinto e o termo *era*, na verdade, passível de distintas traduções conforme seu sentido: *cronos* ou *krónos*, *aíôn* e *kairós* são pelo menos três diferentes interpretações daquilo que, para nossa língua, resume-se a *tempo*. A visão do tempo cronológico, linear e finito, ou cíclico e eterno, ou do momento oportuno e da fortuna (respectivamente *krónos*, *aíôn* e *kairós*) são concepções atualmente menos usuais, porém igualmente possíveis desta grandeza física da qual não temos, até hoje, uma definição precisa.

MEIO

Se é verdade que o tempo é tanto instante quanto eternidade, tanto duração quanto medida, quantitativo e qualitativo, objetivo e subjetivo – ponto, linha, seta, círculo, espiral – então vale pensar quais foram aquelas definições que predominaram na visão de mundo moderna e como essa postura, tanto teórica quanto prática, influenciou os processos de projetar e construir nossas cidades no período. Berman lança mão de muitas manifestações artísticas, principalmente literárias, que remetem ao ambiente urbano em formação e em consolidação no período estudado. O autor se detém, particularmente, na transformação do Sacro Império Romano-Germânico para o império Austro-Húngaro, através do *Fausto* de Goethe, em fins do século XVIII; na Paris de Baudelaire e na São Petersburgo de Puchkin, Gogol e Dostoievski (século XIX) e, finalmente, na Nova York do século XX: de Robert Moses às vanguardas artísticas de 1970.

Berman analisa as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais de cada uma, amparado nos autores mencionados e busca, simultaneamente, criar intersecções entre elas. O mínimo denominador comum seria, para o filósofo, o *zeitgeist* moderno por trás de todas essas sociedades urbanas em desenvolvimento e de seus expoentes artísticos. Não somente o tempo foi submetido a regras moldadas, majoritariamente, pelos novos modos de produção pós Revolução Industrial, mas essas novas regras vieram tomar corpo na cidade, em suas vias, seus equipamentos e no próprio nascimento da ideia de urbanização.

Em urbanismo, aliás, a ideia de projetar não apenas o espaço, mas o tempo, é fundamental e essencialmente transformadora, visto suas implicações para a maneira como percebemos, produzimos, vivenciamos e registramos o ambiente urbano. A partir do entendimento de cidade como espaço-tempo de projeção das ações sociais, não apenas como mapa, porém como teatro¹, vale realizar uma investigação acerca da variável tempo que leve em consideração os processos sociais – além dos aspectos espaciais e geométricos – das cidades de então. Neste artigo, estamos nos debruçando especificamente na modernidade, sem esquecer, contudo, de seus antecedentes e seu legado para a vida urbana contemporânea. Assim, tomamos Berman como base, mas o colocamos em contraponto com pensamentos de outras escolas e de outros tempos.

A modernidade apresentada em *Tudo que é sólido desmancha no ar* parte da análise da obra *Fausto*, de Goethe e desse capítulo podemos apreender muito do que será tratado ao longo de toda a tese de Berman, visto que o autor reconhece Fausto como um dos heróis da cultura moderna. Berman defende que “o movimento integral da obra reproduz o movimento mais amplo de toda a sociedade ocidental.” (2007, p.52). O texto expressa o processo de emergência de um sistema mundial moderno ao final do século XVIII e início do XIX, tomando as mudanças ocorridas em territórios germânicos no período por base para falar das revoluções europeias da época e de um novo *modus operandi* que ali ganhava forma. O personagem Fausto representa a cultura de vanguarda em uma sociedade estagnada, moldada por formas sociais ainda feudais, que são um obstáculo ao desenvolvimento.

Já no terceiro capítulo, sobre a Paris de Baudelaire (leia-se a Paris do século XIX, palco das mudanças do período de Hausmann), vem à tona a ideia de modernidade ligada ao desenvolvimento da própria cidade, da classe operária e das novas relações de trabalho que se desenvolvem no ambiente urbano, que o configuram e por ele são configuradas. Ali já podemos identificar o capitalismo incipiente, a precarização do trabalho e os primeiros movimentos de classe que tomam as ruas parisienses retratadas por Baudelaire e resgatadas por Berman.

Desde o final dos anos 1850 e por mais de uma década avante, Georges Eugène Hausmann, prefeito de Paris e circunvizinhanças, empossado por um mandato imperial de Napoleão III, implementa uma vasta rede de bulevares no coração da velha cidade medieval, abrindo novas e amplas vias – conectando a cidade de leste a oeste – mudando e incrementando o sistema ferroviário e fazendo de Paris um permanente canteiro de obras. A cidade não cessa de se transmutar: o projeto grandioso de Hausmann põe abaixo antigas estruturas viárias e traçados urbanos, criando novas fachadas, intersecções, pontos focais,

¹ Para Henri Lefebvre a cidade era o local de projeção da sociedade ou mesmo local do teatro espontâneo (2008, p.62, 68 e 133). Já Michel de Certeau (1994, p.206) nos chama a atenção para o fato de que a própria denominação de *atlas* atendia originalmente pelo nome de *teatro*. Somente após a intervenção da geometria (inicialmente euclidiana e atualmente descritiva) é que o conjunto de mapas e a própria ideia de cartografia foram paulatinamente perdendo seu vínculo com as atuações, com a vida social que neles se registrava, deixando de ser teatro para se tornar apenas atlas. A visão da cidade como mapa e não mais como teatro ganha força a partir dessa perspectiva científica, de saber geográfico legível, de planejamento urbano panóptico que é confrontada por Certeau e por Lefebvre, já na segunda metade do século XX.

monumentos e, além disso – não menos importante – um sistema de saneamento, higienização e embelezamento inédito.

Trata-se de um momento especialmente rico em mudanças, tornando a cidade uma espécie de cenário modelo para a modernidade e para a sociedade burguesa recém formada. Os pobres, aliás, segundo Hausmann, deveriam simplesmente adaptar-se, como sempre fizeram, a essa mudança desenfreada. Todos saem às ruas e, enquanto a burguesia desfruta dos novos cafés, do comércio e das incipientes vitrines que surgem onde antes havia fundos de lotes, os menos abastados tentam se adequar como podem e tiram partido do que conseguem. Paris torna-se um espetáculo. Baudelaire faz referência a essa nova atmosfera que emerge e que, simultaneamente, inspira e impinge os cidadãos à modernização. Data desse período sua célebre frase de que o homem moderno deve esposar a multidão.

A cidade ganha novo ritmo: as vias permitem o trânsito rápido das carruagens, os trens ficam mais eficientes, os hábitos se renovam dia-a-dia. O tempo é o tempo da ação. Curiosamente, em seu texto *Confissões*, do século V d.C., em edição brasileira de 2004 (p.313), o teólogo Santo Agostinho, reconhecido por sua dedicação ao tema do tempo, retoma os postulados bíblicos onde podemos ler as seguintes frases: “No princípio era o Verbo” (Evangelho bíblico) e “No princípio era a Ação” (Ato de criação). Essas palavras são resgatadas por Goethe em *Fausto* e, de alguma forma, sugeridas na leitura de Baudelaire, representando a essência do pensamento moderno relatado por Berman: o tempo é marcado por aquilo que está em ação e movimento. A diferença, nesse caso, é que na modernidade esse verbo tem como sujeito o homem e não mais uma força celestial.

Mefistófeles revela a Fausto o poder de imitar Deus e ainda sugere ao personagem que, para que haja criação, é necessário destruição. Aceitar a destruição como elemento da criação divina redimiria a culpa e direcionaria à liberdade. Talvez seja essa mensagem que leve Fausto (na ficção), assim como levou Hausmann e outros que o sucederam, como Robert Moses (na vida real), a protagonizar as mudanças de seu tempo – tomando para si a glória e o ônus de criar, transformando a natureza e a vida dos homens conforme suas disposições e intenções.

Cabe lembrar que tanto Goethe como Hausmann receberam o legado do período iluminista e industrial (séc. XVIII e XIX), pós Reforma Protestante (séc. XVI), Revolução Científica (séc. XVII), e Revolução Francesa (séc. XVIII). A época da exploração da natureza pelo homem e do próprio homem pelo homem estava em plena ascensão, não havendo mais o intermédio da Igreja com seus valores como grande balizador da cultura e da sociedade, se compararmos esse período ao anterior. Surgem novos valores sociais onde o tempo sagrado desce à terra, torna-se o tempo dos homens, aterrissa na vida comezinha e toma a forma prosaica do tempo do relógio, do trabalho, das máquinas, perdendo cada vez mais o contato com a natureza e com o divino.

O crescimento pessoal deixa de estar atrelado a uma eternidade e elevação espiritual pós morte para dar-se no aqui-agora da vida terrena, de forma cada vez mais individual e ligada ao conhecimento científico e ao desenvolvimento material, concreto. Homens deixam

de ser reféns da aparente casualidade da natureza ou vontade de Deus para se tornarem agentes de suas realizações. Há uma passagem da visão de mundo e de economia feudal e coletiva para as novas formas de produção, que garantirão as bases para a economia capitalista que virá a seguir e marcará a modernidade até nossos dias. É nessa substituição de valores, com as novas formas de consumo burguesas, que o halo se desloca, deixa de estar vinculado ao sagrado divino e passa a ocupar um lugar mais próximo à fetichização das mercadorias industrializadas, inclusive do próprio homem moderno (o dândi, por exemplo) como produto máximo de sua época.

O novo homem é forçado a criar para si uma nova imagem, com novas roupas, costumes e, claro, uma nova cidade. Paris é o modelo, mas esse movimento já se faz presente na obra de Goethe como sublinha Berman citando o personagem Fausto de Goethe: "Por que os homens têm que deixar as coisas continuarem como sempre têm sido?" (BERMAN, 2007, p.78). E vale ainda mencionar que já Goethe nesse período era influenciado pelo ideário de Saint-Simon (1760-1825) com seu socialismo utópico como depois foi classificado. Os princípios de progresso social coletivo por meio da técnica e das grandes obras de engenharia com fortes valores culturais (separação dos poderes e das instituições, fé na vida pública, nas obras de saneamento e circulação, ideais de harmonia e beleza) se fizeram presentes no personagem Fausto, mas também em tantas empreitadas do período e que seguiram influenciando a construção de novas cidades até o século XX.

Em comum, havia a ideia moderna de dinamismo, de fluxo, de grandes obras, de não permanência: "Eu sou o espírito que tudo nega! E assim é, pois tudo que existe merece perecer miseravelmente." (BERMAN, 2007, p.62 citando o personagem Mefisto, de Goethe). Simultaneamente a essa força assimilada à ideia de progresso e evolução, ocorre a chamada perda do halo.

"Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal. E eis-me aqui, igual a você, como você vê." (BAUDELAIRE, 1988, p.217)

Aquele que relutasse, colocando freios ao desenvolvimento em marcha, era deixado para trás, muita vezes atropelado – literal e metaforicamente. As novas gerações, imbuídas desse espírito, abandonavam os antigos valores e a vida rural para se entregarem à vivacidade frenética da metrópole. "Relutante ou incapaz de se desenvolver junto com seus filhos, a cidade fechada se converterá em cidade fantasma. Os fantasmas de suas vítimas serão abandonados com uma última gargalhada" (BERMAN, 2007, p.76). As mudanças descritas por Berman correspondem ao que o autor chama de "individualismo afetivo". Esse individualismo ocorre tanto frente à Igreja e seus dogmas quanto em relação à família e às

estruturas sociais de outrora, que são rompidas ou rejeitadas pelas novas gerações. Tal movimento impele muitos jovens à migração, deixando o campo e alavancando o aumento demográfico nas cidades que estavam se formando, destacadamente no século XIX². Novamente constatamos a imbricada rede da evolução urbana entre transformações sociais, econômicas, culturais (e demográficas) na modernidade.

Vale frisar que o contingente populacional oriundo do campo gerará um excedente de mão-de-obra disponível, muito útil para o capitalismo com sua economia de mercado, que manterá baixos padrões de salubridade e de salário na indústria de então. Berman, apesar de todas as ressalvas apresentadas no livro quanto à dualidade da figura fáustica, tece um elogio e se mostra otimista em relação ao espírito progressista de auto renovação que impulsionaria as empreitadas do novo homem em seu contexto, cada vez mais urbano e capitalista. Goethe, no período de Fausto, era um entusiasta dos princípios social-utopistas; já Berman era marxista. Na obra do filósofo norte-americano, contudo, a crítica ao capitalismo não chega a ser conclusiva, visto que o autor aponta para outras possibilidades de leitura do espírito moderno, refutando a hipótese (de Lukács, por exemplo) de que modernidade e capitalismo estariam conectados indissolúvelmente.

Quando reflete sobre Marx e o *Manifesto Comunista*, e mesmo quando descreve a São Petersburgo dos séculos XVIII e XIX, Berman atenta para os movimentos sociais revolucionários que tomam as ruas do então Império Russo e discorre sobre os caminhos tortuosos que a política tomou, enfatizando o aspecto pseudo-fáustico de empreitadas como as de Stalin (já no séc. XX), por exemplo. Entre os modelos políticos e econômicos que cada nação assumiu, porém, existem muitas características em comum e que nos revelam as relações entre tempo, cidade e modernidade. Se trouxermos autores como Deleuze para essa discussão, talvez a crítica aos sistemas adotados, principalmente o capitalista, fique mais evidente. O autor nos ajuda a entender o quanto o ritmo acelerado das cidades não foi uma simples consequência natural ou impensada dos novos traçados urbanos e da mobilidade motorizada: estava sendo forjada, na época, uma nova concepção de tempo, atrelada aos modelos econômicos incipientes.

Segundo George Woodcock (1944, in GROOM, 2013, p.65) o homem moderno ocidental transformou o tempo dos processos naturais em uma *commodity* que pode ser medida à exatidão, precificada e vendida por meio da invenção do relógio: um mecanismo que acabou por se tornar algoz da vida moderna. Até o século XVI, os relógios eram máquinas dotadas apenas do braço das horas. Mesmo que a ideia de dividir o tempo em unidades menores remeta aos matemáticos do século XIV, foi somente em 1657, com a invenção do pêndulo, que a precisão passou para a casa dos minutos – e o segundo ponteiro do relógio foi aparecer somente no século XVIII.

A tecnologia do relógio está completamente atrelada ao desenvolvimento da economia moderna com sua necessidade de regularização e sistematização da força humana, do trabalho e de sua exploração monetária. Esse entrelaçamento é brilhantemente retratado por Chaplin em *Tempos Modernos* (1936). Desde então, a sociedade passou a ser regida por um mecanismo ao qual foi, muitas vezes, se equiparando, com seus gestos

² Ver capítulo I de *Tudo que é sólido se desmancha no ar* (2007), destacadamente as notas de rodapé, p. 417-418.

maquímicos, agendas programáticas e atividades ditas funcionais (vide a nomenclatura dos dias da semana considerados *úteis*).



Fig. 2 - *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, 1936. Fonte: <https://revistasalsaparrilha.com/2015/07/12/tempos-bastante-modernos/>

Ao comentar esse fenômeno, os filósofos franceses Deleuze e Guattari (1997) recorrem à passagem do sentido físico-científico de trabalho para um sentido socioeconômico de trabalho. Segundo os autores, essa apropriação conceitual se deu no século XIX a partir da necessidade do Estado em estabelecer uma medida, uma moeda mecânica, transformada em financeira, relacionada ao empenho físico despendido pela sociedade nas atividades diárias que sustentavam a economia. Era necessário criar um parâmetro que permitisse atribuir valor ao esforço e desempenho de cada sujeito em suas rotinas, realizadas da forma mais uniforme e homogênea possível. Neste ponto, os pensadores identificam como o modelo trabalho estriou o tempo das sociedades em industrialização, implementando regras para estruturar ações livres até então.

De acordo com a dupla de filósofos, esse modelo permitiu que uma grandeza abstrata como o tempo e outra como a força física se unissem e fossem regulados por um dispositivo mecânico – do relógio. Esse sistema ganhou cada vez mais força e tomou formas cada vez menos apreensíveis – portanto mais difíceis de combater – com a afirmação do capitalismo. Ao se confundir inclusive com nosso tempo livre, o modelo-trabalho esquartejou e organizou, segundo parâmetros próprios, nossa existência. Os autores afirmam que a estrutura e o modelo-físico de trabalho, relacionado à força, são cada vez menos passíveis de contorno, tendo transmutado a servidão maquínica generalizada por uma completa alienação humana.

Essa operação tornou-se autônoma, ultrapassando o campo profissional para invadir todas as áreas de nossa vida, inclusive na contemporaneidade. Quando não estamos

trabalhando, automaticamente nos transformamos em desempregados, aposentados, turistas, vagabundos e assim por diante. O modelo extravasou a indústria, chegou ao comércio e aos serviços, à comunicação, à cidade e seus espaços públicos e privados – contaminou, conseqüentemente, nossa sensibilidade, nossas maneiras de perceber e de expressar o mundo.



Fig. 3 – *Turista*, de Francis Alÿs, 1997. Fonte: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/04/04/arts/openings-in-tokyo/francis-aly/>

Se, por um lado, nada parece escapar às novas estruturas da ordem moderna, convém ressaltar a impossibilidade desse sistema ser autocontido, sustentável e perene. Berman, comenta que os bulevares parisienses eram “símbolo das contradições interiores do capitalismo: racionalidade em cada unidade capitalista individualizada, que conduz à irracionalidade anárquica do sistema social que mantém agregadas todas essas unidades.” (2007, p.153). Também Deleuze e Guattari (1997) defendem que o sistema não é capaz de dar conta de sua própria estrutura, de tal forma que gera fissuras, brechas, excreções que não cabem no modelo, provocando o surgimento de espaços de desperdício, lixo e descarte – tudo aquilo que não consegue se manter na esteira da produtividade. Dessa característica inerente ao capitalismo e à sociedade moderna nascem suas discrepâncias. Na busca incessante pelo progresso e pela otimização, o sistema, assim como o homem moderno, pode se autodestruir, se tornando insolúvel ou obsoleto para si mesmo.

É provável que essa questão fique ainda mais notória com o ápice do modelo desenvolvimentista e capitalista, representado na obra de Berman por sua cidade natal: a Nova York do século XX. Talvez Nova York possa ser considerada o novo símbolo urbano moderno, assim como Paris o foi durante o século anterior. Houve, claramente, outras cidades emblemáticas por distintas razões, como é o caso de Barcelona. A capital catalã

também foi palco de remodelação e de um plano de expansão e melhorias no século XIX, proposto por Cerdà em seu *Plan de Ensanche*, de 1859. Cerdà, além de ser autor de um dos maiores e mais completos projetos urbanos da modernidade, foi responsável por introduzir o conceito de urbanização e escrever sobre o tema em 1867. A palavra urbanismo e a autonomia desse campo em relação à arquitetura viriam somente no início do século XX, tornando Cerdà um precursor do urbanismo atual e Barcelona uma cidade pioneira das práticas projetuais.

Contudo, visto a proposta para este artigo, não nos ateremos à Barcelona e acreditamos que a cidade faça parte das muitas metrópoles aqui representadas por meio daquelas descritas em *Tudo que é sólido desmancha no ar*. E se a Barcelona de Cerdà segue sendo um ícone na história do urbanismo, Paris concentrou em torno de si não apenas um modelo de cidade e de sociedade moderna, mas acumulou o papel de encarnar a ideia de nação napoleônica. Naquele momento o Louvre (primeiro museu público francês, fundado em 1793), se tornava não somente uma vitrine para todos os povos da grandeza francesa e de seu poderio político e econômico: passava a ser, sobretudo, o testemunho “irrefutável” da história contada pelos vencedores – o povo de Napoleão. Também não é menor o papel que a fotografia, técnica inventada e difundida durante o período (início do século XIX) na França, desempenhava para ilustrar as narrativas oficiais e corroborar para seu sentido de realidade objetiva e neutra: fossem elas imagens da reforma de Paris ou da vida moderna que ali se instaurava.

Traçando um paralelo, o legado do pensamento racionalista encabeçado por Le Corbusier para as cidades modernas do século XX não é de menor importância e pode ser fartamente ilustrado e comprovado por Nova York. Ali o ideário funcionalista de Corbusier, seus preceitos de segmentação urbana e da transformação do elemento carro como protagonista da *pólis* tomaram proporções nunca dantes alcançadas, em grande parte concretizadas por meio das obras promovidas por Robert Moses. Novamente uma tecnologia (dessa vez a do automóvel) estava simultaneamente ditando e sendo subordinada a um modelo de cidade e à sua visão de tempo e vinha acompanhada de todo um aparato tecnológico, simbólico e de propaganda às demais nações ocidentais.

É patente a relevância que o sistema de mobilidade nascente formou no imaginário da época com seu elogio tecnocrata – seja do automóvel ou, em menor escala de impacto urbano, do avião. Para Le Corbusier o *homem na rua*, tão característico do século XIX – de Paris a São Petersburgo –, se incorporará ao novo modelo tornando-se o *homem no carro*. “Os senhores dirão: que corrida desenfreada pela rapidez, pela velocidade! Sim, pois os negócios ficarão nas mãos daquele que age mais depressa.” (LE CORBUSIER, 2004, p.151).

Além da visão capitalista crescente, o movimento traz a ideia de funcionalidade como ponto mais alto e valor a ser perseguido, preferencialmente de forma segmentada e altamente tecnológica. Talvez se trate de um novo programa para desarticular a população e seus encontros nos espaços públicos, como já ocorrido com a transformação das vias medievais em bulevares por Hausmann. Agora o inimigo talvez fosse o comunismo, o sindicato, ou a simples possibilidade do “caos” social nas ruas.



Fig. 4 – Maquete da exposição *Futurama*, promovida pela General Motors, Nova York, 1939. Fonte: <https://www.chevyhardcore.com/news/throwback-thursday-gm-and-the-1939-worlds-fair/>

Não bastasse a aceleração constante a que a sociedade moderna se submetia e, dialeticamente, promovia, o estado de permanente construção e reconstrução de Nova York e de seus ícones urbanos desempenhava um papel de comunicação, como exemplo a ser seguido por todo ocidente. Para Berman

“Tudo foi concebido e executado não apenas para atender às necessidades econômicas e políticas imediatas, mas, pelo menos com igual importância, para demonstrar ao mundo todo o que os homens modernos podem realizar e como a existência moderna pode ser imaginada e vivida.” (2007, p.273)

O autor reflete acerca do progresso que pressionava a todos para seguirem adiante: mesmo que fosse com lágrimas nos olhos, o importante é que não tirassem o pé do acelerador. O tempo, agora, era medido pela velocidade dos carros e pela própria capacidade de auto renovação da cidade: conforme os antigos ícones eram consumidos, novos produtos comerciais e culturais surgiam e os substituíam em tempo recorde. Neste período (início do século XX), surgem os relógios de quartzo, os atômicos e os eletrônicos, cada vez mais precisos e minuciosos em sua contagem incessante. Tudo avançava e poucos, principalmente em Nova York, pareciam dispostos a se opor. Berman escreve, de forma autobiográfica

“Com demasiada frequência, o preço da modernidade crescente e em constante avanço é a destruição não apenas das instituições e dos

ambientes ‘tradicionais’ e ‘pré-modernos’, mas também – e aqui está a verdadeira tragédia – de tudo o que há de mais vital e belo no próprio mundo moderno. [...] Opor-se a suas pontes, seus túneis, vias expressas, projetos habitacionais, barragens hidrelétricas, estádios, centros culturais era (ou assim parecia) opor-se ao progresso, à história, à própria modernidade. [...] Moses estava destruindo nosso mundo e, no entanto, parecia trabalhar em nome de valores que nós próprios abraçávamos. [...] Conquistara o poder e a glória inaugurando novas formas e novos meios em que a modernidade podia ser experimentada como uma aventura: lançou mão desse poder e dessa glória para institucionalizar a modernidade num sistema de necessidades cruéis e inexoráveis e de rotinas esmagadoras.” (2007, p.279-292)

Fato é que o modelo de cidade forjado por Nova York, apesar de ter prosseguido, encontrou diversos opositores tanto à época quanto depois, como os pensadores da escola de Frankfurt, ou Hannah Arendt, Lefebvre, Certeau, Foucault, Jane Jacobs e movimentos como dos situacionistas. Deleuze e Guattari são posteriores à maioria desses autores e movimentos, porém seguirão ideias similares a partir de uma visão bastante crítica sobre o capitalismo e as formas urbanas e sociais que o acompanharam e seguem acompanhando.

Todos eles reivindicaram a possibilidade da cidade ser um espaço-tempo público e heterogêneo, de encontros fortuitos, ações livres, festas, jogos, da vida social, do acaso e, acima de tudo, da cidade ser o que o termo *pólis* anuncia: política, num entendimento amplo e profundo do termo, como defendido por Rancière. E quando escrevemos *espaço-tempo* é para lembrar que, assim como os lugares são moldados pelas ações que se desdobram no tempo, o inverso é verdadeiro e a concepção de tempo estará, necessariamente, implicada em qualquer projeto urbano que se desenvolva – mesmo que sua materialização aparente se dê por meio da espacialização.

RECOMEÇO

Henri Bergson, filósofo atuante no início do século XX, se contrapôs à visão científica sobre a dupla espaço-tempo, especificamente aquela desenvolvida por Einstein, ao declarar que o tempo científico apresenta uma impessoalidade, uma neutralidade impossível de ser aplicada na realidade. Segundo Bergson, a premissa científica estaria fundamentada na crença de que “todas as consciências humanas são da mesma natureza, percebem da mesma maneira, de certa forma andam no mesmo passo e vivem a mesma duração.” (2006, p.54). O autor confrontou essa visão bastante difundida de tempo como dimensão objetiva e absoluta (o tempo cronológico): para ele a chave de leitura do tempo baseava-se em experiências subjetivas, não consensuais, assimétricas.

É fundamental para Bergson entender o tempo como um fluxo ininterrupto de uma contínua variação. A passagem do tempo – mesmo que nela possamos perceber e identificar distintos momentos (passado, presente, futuro) graças à faculdade da memória – é única, indivisível. Essa indivisibilidade deve-se ao fato de que estamos permanentemente mudando, nos transformando, alternando a natureza de nossos estados. Essa “transição, a

única que é naturalmente experimentada, é a própria duração” (BERGSON, 2006, p.51). Ou seja, o tempo visto como duração é um tempo qualitativo, feito de infinitos estados transitórios que mudam de um instante a outro e, portanto, o tempo – ao contrário do espaço – não pode ser medido, isolado, somado nem dividido. Cada instante é único e cada novo instante será sempre diferente do anterior, incomparável com aquele que o precedeu ou que o sucederá.

O tempo é visto pelo autor como uma “sucessão de mudanças qualitativas, que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem nenhuma tendência a se exteriorizarem umas com relação às outras, sem nenhum parentesco com o número: a heterogeneidade pura” (BERGSON, 2011, p.12). Este ponto é fundamental: a ausência de formas prontas e a ideia de tempo como diferença, produtor daquilo que é dissensual, de experiências estéticas produtoras de novas pensabilidades e possibilidades políticas.

É a partir dessa concepção, inclusive, que Deleuze desenvolve boa parte de suas acepções de tempo. Não cabe aqui adentrar as teorias sobre o tempo como diferença; essa premissa, porém, já é suficiente para abrir um leque de perspectivas filosóficas que podem levar a distintas interpretações, representações e, conseqüentemente, possibilidades de projeto urbano para além daquelas que o pensamento moderno retratado por Berman nos legou.

Essa é nossa proposta ao finalizar este artigo: pensar em um recomeço que alinhe o potencial de autotransformação – identificado por Berman como a essência do que é moderno – com a ideia de Bergson, atualizada por Deleuze e Rancière, do tempo como diferença. É na cidade, afinal, que a visão de tempo como transformação, como heterogeneidade, ganha corpo e potência. Como defende Deleuze “não é nos grandes bosques nem nas veredas que a Filosofia se elabora, mas nas cidades e nas ruas, inclusive no que há de mais factício nelas” (1982, p.306 apud Pelbart, 1998, p.108). A hipótese que depreendemos até aqui é a de que a exploração filosófica e poética do tempo, a partir de abordagens práticas e teóricas, pode transformar o modo como projetamos nossas cidades, através de novas partilhas do sensível.

Para dar força e materialidade a essa proposta e a essa visão de tempo, de projeto e de pólis é que convocamos novamente Rancière, cuja linha de pensamento pode, muitas vezes, encontrar intersecções no pensamento de outros autores pós-estruturalistas. Rancière complementa e atualizada alguns postulados de Deleuze e Guattari quanto à questão do tempo e de sua organização estriada na modernidade. Quando comenta sobre a participação na urbe, Rancière (2009) retoma Platão e Aristóteles. Platão defendia que os artesãos não podiam participar da vida comum, ou seja, da política, porque sua dedicação deveria se voltar integralmente ao trabalho, não lhes restando tempo para qualquer outra atividade. Para Aristóteles, em paralelo, todo animal falante seria político, mas tal visão não incluía escravos, pois eles não dominavam a linguagem, por mais que pudessem falar.

Aqui percebemos uma das raízes do pensamento ocidental sobre política, atualizada em grande parte pela denúncia feita por Lefebvre ao falar da desurbanização e dos processos de negação do direito à cidade aos trabalhadores que foram relegados aos

subúrbios, sem a chance de participar da coisa urbana. É nesse sentido que Rancière nos indica que a política está presente em todos os nossos atos, seja por inclusão ou exclusão. Esse jogo pode se dar no tempo ou no espaço, impossibilitando a presença de alguns por estarem alhures, como nos subúrbios ou fora dos centros urbanos; ou por não disporem do tempo necessário (como em Platão, outrora, ou em sistemas menos declarados e evidentes, como o modelo do trabalho nas sociedades contemporâneas denunciado por Deleuze); ou ainda, por não disporem das ferramentas e habilidades requeridas para sua participação (como em Aristóteles). Seja por uma ou outra razão, o cidadão comum se vê distanciado da coisa urbana e da política, aleijado do comum, numa partilha do sensível que gera exclusão. A esse cidadão não é permitida a participação em dadas experiências estéticas, menos ainda nos processos de projeto e de planejamento urbano.

Para Rancière, as artes poderiam reconfigurar essa distribuição geral de atividades através de suas próprias maneiras de fazer. Não seria necessariamente uma mudança posta em ação, mas talvez a transformação de pensamentos sobre as ações ou sobre formas de participação nas experiências sensíveis que são a base da política. Rancière indica que é nesse nível da vida comum das pessoas, do recorte sensível do comum, de suas formas de visibilidade e de sua distribuição que a questão estética/política se impõe. Esta seria uma chave para outras maneiras de fazer e, principalmente, de pensar o processo de projeto, de entender o tempo *do* e *no* projeto das cidades: do tempo heterogêneo.



Fig. 5 – Registro fotográfico da performance *Poesia Viva*, de Paulo Bruscky, 1977. Fonte: <http://www.tmmagazine.com.br/palarva-uma-retrospectiva-em-homenagem-aos-50-anos-de-carreira-de-paulo-bruscky-na-caixa-cultural-brasilia>

A defesa de Rancière também vai no sentido de dar visibilidade ao heterogêneo, de não tentar suplantar, excluir, abafar as diferenças; ao contrário, de torná-las visíveis e coexistentes, copresentes. O filósofo indica a existência de duas chaves de entendimento político: a primeira como uma construção pelo acordo e a segunda como um desenvolvimento baseado em dissensos. Coloca em xeque a noção de política como consenso e de que partimos todos de uma sensibilidade comum.

O autor declara que a estética e a política articulam-se ao dar visibilidade ao escondido, reconfigurando a divisão do sensível e tornando o dissenso evidente. Abre, assim, a discussão sobre dissenso, indicando que não se trata apenas da falta de objetivos ou de afinidades compartilhados, outrossim de um passo anterior, em que os próprios dados da situação, os sujeitos envolvidos, o pertencimento, o que é sensível a uma situação, afinal, é passível de desacordo. Ao cunhar o termo “partilha do sensível”, Rancière nos coloca frente à seguinte questão: o que é comum e o que é partilhado, no sentido de exclusão das experiências estéticas de uma comunidade? Quem é excluído pelo sistema (seja por não dispor de tempo, não estar no espaço em questão – a pólis – ou por não ter as ferramentas ou sequer a linguagem requerida)?

DEVIR?

Valeria, portanto, romper com as grandes estruturas narrativas lineares, típicas do pensamento moderno, sua lógica de causa e consequência sempre encadeadas e a homogeneidade dos discursos oficiais e dar início a uma forma inaugural de projeto espaço-temporal – já preconizada por David Harvey (2004), que havia sugerido a fusão dos modelos utópicos por ele classificados como espaciais e do processo social, resultando em utopias espaço-temporais.

Quando projetamos a cidade lidamos, necessariamente, com tempo-espaço, porém raramente colocamos o tempo como um componente a ser considerado na matriz do projeto. Na prática profissional seguimos, via de regra, trabalhando a partir de uma lógica cartesiana de isolar variáveis. Harvey, Deleuze e Rancière são apenas alguns dos autores que apontam para a defasagem do que sabemos sobre a organização das cidades, ainda hoje ainda fruto de teorias convencionais, tecnicistas e burocráticas herdadas dos séculos passados.

As temporalidades características da cidade atual e de seus ritmos, movimentos e diferenças não são alcançadas, infelizmente, pelo planejamento urbano nem por sua prática projetual, mas seguem devedoras de um tipo de pensamento moderno que mesmo Berman criticava por seu engessamento. Não são significativos em quantidade nem em qualidade instrumentos de planejamento e regulamentação urbana (como planos diretores) para que a estrutura da cidade se transforme, acompanhando as dinâmicas urbanas e os processos sociais. Ainda temos um pensamento de projeto baseado em aspectos espaciais que pouco ou nada se adaptam às distintas temporalidades cidadinas. Ou seja, aparentemente, sequer chegamos ao que Berman propõe como a relação dialética moderna e sua capacidade dinâmica de autotransformação permanente.

A matriz do território é mantida cristalizada, com espaços públicos, canais viários e edificações preparados para receber as mesmas funções, em geral, ao longo de toda sua existência. Seguimos com uma estruturação espacial regida pelo pensamento sedentário e pelo princípio vitruviano de *firmitas*. Mais do que responder a deficiências urbanas colocadas a partir de uma visão – bastante limitada e superficial – de tempo como medida cronológica, vale questionar a capacidade de arquitetos e urbanistas criarem novas imagens, narrativas e práticas projetuais a partir dessa temática. Ao mesmo tempo em que critica esse modelo moderno específico, Rancière, assim como Deleuze e Guattari, mostram caminhos alternativos. São posturas emancipatórias e dissensuais, como diria o primeiro, ou nômades e trogloditas, como denominam os últimos, capazes de criar espaços livres das estrias do sistema, lançar novas possibilidades de partilha e de pensabilidades através de experiências estéticas inaugurais, políticas desde sua base.

Seria, quem sabe, o momento de levarmos esse espírito à sua máxima potência, talvez à sua própria implosão, permitindo que outros modos de vida não atrelados à produtividade e à soberania do relógio e do modelo trabalho tomassem a frente na urbe contemporânea? Como se daria uma nova visão de cidade, com seus espaços funcionais e atividades planejadas, caso nossa percepção e concepção de mundo mudasse; caso nossa forma de entender, de representar e de apresentar o tempo se alinhasse à ideia de duração e heterogeneidade puras, de tempo qualitativo e não quantitativo, de revisão da partilha do sensível?

Talvez essa nova postura garantisse a possibilidade de absorvermos em nossas práticas projetuais o entendimento sobre dinâmicas plurais, de adaptação aos distintos contextos, à flexibilização tão necessária em nossas cidades múltiplas e dissonantes. Talvez um novo paradigma do tempo relativizasse a ideia de *firmitas* como um dos grandes pilares da arquitetura e nos liberasse para um urbanismo contemporâneo de usos mais fluidos, ocupações mais dinâmicas, materiais perecíveis, arquiteturas nômades e efêmeras de qualidade, outras mobilidades e uma visão aberta e transformadora sobre patrimônio, museificação e cristalização das cidades. Talvez, enfim, a arquitetura, o urbanismo e o planejamento urbano, pudessem repensar sua função e lançar mão de outros modos de participação estética-política, novas maneiras de fazer, de dar visibilidade e de pensar a cidade e seu projeto: heterogêneo por natureza e em constante transformação no tempo.



Fig. 6 - Performance *Divisor*, de Lygia Pape (original de 1968) reeditada em Hong Kong, 2013. Fonte: <http://g1.globo.com/pop-arte/fotos/2013/05/mostra-em-hong-kong-recria-nas-ruas-performance-de-brasileira.html>

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da História*. Belo Horizonte: EDITORA UFMG, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Florianópolis: EDITORA DA UFSC, 1988.
- BERGSON, Henry. *Memória e vida*. São Paulo: MARTINS FONTES, 2011.
- _____. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: MARTINS FONTES, 2006.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: COMPANHIA DAS LETRAS, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: VOZES, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: EDITORA 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: EDITORA 34, 1997.
- GROOM, Amelia. (Org.). *Time*. Cambridge: MIT PRESS, 2013.
- HARVEY, David. *Espaços de esperança*. São Paulo: LOYOLA, 2004.
- LE CORBUSIER. *Precisões*. São Paulo: COSAC NAIFY, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. 5. ed. São Paulo: CENTAURO, 2008.
- PELBART, Peter Pal. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: PERSPECTIVA, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona, MACBA/UAB, 2005.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EDITORA 34, 2009.