



GT17 - A produção e reprodução do espaço urbano - teoria e prática

Um Olhar Geográfico Sobre a Modernidade, Pós-Modernidade e a Produção de Cidades Históricas

Jefferson de O. Vinco
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Jefferson.vinco@gmail.com

Resumo

"Dinâmico", "revolucionário" e "fluido" são adjetivos que capturam bem os atributos do sistema capitalista. Sua lógica constrói especificidades nunca antes experimentadas na história da humanidade. Segundo David Harvey (2003), "o capitalismo é dinâmico e inevitavelmente expansível, criando uma força permanentemente revolucionária". Portanto, é crucial focar nas dinâmicas do capitalismo contemporâneo para compreendermos as atuais formas de produção do urbano. Neste trabalho, visamos aprofundar o debate em torno da produção de cidades históricas, colocando em perspectivas os clássicos conceitos de modernidade e pós-modernidade.

Palavras-Chave: Modernidade, Pós-modernidade, Cidades-históricas

Introdução

Este trabalho visa aprofundar os debates sobre os conceitos de modernidade e pós-modernidade, contribuindo para as reflexões sobre a produção e reprodução de cidades históricas no Brasil e no mundo. Acreditamos ser necessário e urgente estudar, a partir da geografia, a produção do espaço urbano-histórico, auxiliando na compreensão das lógicas que incidem nessa parcela distintiva do espaço geográfico.

As cidades históricas, especialmente aquelas designadas como patrimônio, por preservarem monumentos históricos, destacando singularmente a arquitetura, figuram, na atualidade, como uma entre as várias modalidades de produção do urbano. São novas áreas de investimento e rentabilidade, motivando estratégias voltadas para o turismo exploratório. Este trabalho pretende demonstrar como as cidades históricas contemporâneas são, na verdade, cidades pós-modernas destinadas ao consumo visual de uma estética histórica, satisfazendo os interesses de grupos específicos atraídos pelo turismo cultural.

Assim, este estudo busca não apenas analisar, mas também ampliar a compreensão sobre como as cidades históricas estão posicionadas no mundo contemporâneo, destacando seu papel como espaços dinâmicos de reprodução do capital. Não são testemunhas do passado, mas atores ativos na economia e na produção cultural, moldando e sendo moldadas pelas dinâmicas do capitalismo de crise.

A modernidade e a produção do urbano

Há uma vasta literatura sobre a ideia de Modernidade. Partimos da interpretação de que a então chamada modernidade capitalista foi marcada pela ruptura com a tradição, por colocar a história no centro do pensamento (história oriunda das revoluções francesa e americana), e, claro, pela razão – Descartes (Penso, logo existo) inaugura o pensamento moderno (dúvida, razão, experimento). O projeto de modernidade que entrou em foco no século XVIII contou com um vertiginoso esforço intelectual dos pensadores iluministas para desenvolver uma ciência objetiva, a moralidade e as leis universais, além de uma arte autônoma, nos termos da própria lógica interna destas. A ideia era usar todo o acúmulo de conhecimento em busca da emancipação humana. A dominação da natureza através da ciência prometia a superação da

escassez e dos desastres naturais, desenvolver formas racionais de organização social e de modos racionais do pensamento que apregoavam a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da liberação do uso arbitrário do poder, da superstição, bem como o lado sombrio da natureza humana. Apenas por meio deste projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade serem reveladas. Segundo David Harvey,

O pensamento iluminista (e, aqui, sigo Cassirer, 1951) abraçou a ideia de progresso e buscou ativamente a ruptura com a história e a tradição esposada pela modernidade. Foi, sobretudo, um movimento secular que procurou desmistificar e dessacralizar o conhecimento e a organização social para libertar os seres humanos de seus grilhões [...] Abundavam doutrinas de igualdade, liberdade e fé na inteligência humana (uma vez permitidos os benefícios da educação) e razão universal. “Uma boa lei deve ser boa para todos”, pronunciou Condorcet às vésperas da Revolução Francesa, “exatamente da mesma maneira como uma proposição verdadeira é verdadeira para todos”. Essa visão era incrivelmente otimista. Escritores como Condorcet, observa Habermas (1983, 9), estavam possuídos da extravagante expectativa de que as artes e as ciências iriam promover não somente o controle das forças naturais como também a compreensão do mundo e do eu, o progresso moral, a justiça das instituições e até a felicidade dos seres humanos (2013, p.23).

O projeto de modernidade, que para Anthony Giddens (1991), em um primeiro momento, refere-se a um estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa, no século XVII, e que ulteriormente se tornaram mundiais em sua influência, precisa ser analisado por meio de suas instituições e formas sociais, como, por exemplo, o sistema político do Estado-nação, a dependência generalizada da produção de fontes de energia minerais, a produção abundante de mercadorias e o trabalho assalariado. Tal projeto sempre teve seus críticos, destacamos as explicações de Max Weber, que era verdadeiramente pessimista com relação ao mundo moderno, vendo este como um mundo paradoxal onde o progresso material era alcançado somente à custa de uma expansão da burocracia que esmagava a criatividade e a autonomia individual.

Weber alegava que a esperança e a expectativa dos pensadores era uma amarga e irônica ilusão. Eles mantinham um forte vínculo necessário entre o desenvolvimento da ciência, da racionalidade e da liberdade humana universal. Mas, quando desmascarado e compreendido, o legado do iluminismo foi o triunfo da racionalidade... proposital instrumental. Essa forma de racionalidade afeta e infecta todos os planos da vida social e cultural, abrangendo as estruturas econômicas, o direito, a administração burocrática e até as artes. O desenvolvimento da [racionalidade proposital-instrumental] não leva a realização concreta da liberdade

universal, mas à criação de uma “jaula de ferro” da racionalidade burocrática da qual não há como escapar (BERNSTEIN, 1985 apud HARVEY, p.25, 2013).

O projeto ruiu e deitou por terra o otimismo dos ideais iluministas. Nas palavras de David Harvey “pior ainda, há a suspeita de que o projeto do Iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca de emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana” (2011, p.23). Podemos, visando facilitar a compreensão, explicar este intenso processo através de três palavras interligadas, porém que são rotineiramente mal explicadas, quando não completamente esvaziadas e empobrecidas – modernização, modernidade e modernismo.

A modernização pode ser concebida como o processo de universalização da forma valor¹, isto é da forma mercadoria, da forma dinheiro e da forma capital (e todas as suas categorias derivadas: lucro, salário etc.). A meta do processo de modernização é a transformação do planeta em um gigantesco acervo de mercadorias, até mesmo os homens são transformados em mercadorias. Nesses parâmetros, podemos conceber a modernidade como sendo a sociedade fundamentada em relações pautadas na forma valor. É um gama de relações sociais e institucionais alçadas pelo processo de modernização e que permanecem sedimentadas enquanto o capital se reproduz de forma ampliada. Por fim, segundo Robert Kurz (1987), em essência, a modernidade é a totalização da forma-mercadoria.

Já o modernismo é um processo simbólico, cultural e intelectual típico da modernidade. Todavia, Harvey (2013) nos orienta a não amarrarmos a definição de modernismo, pois é difícil explicar com exatidão e amplitude as características de tal processo, devido às diferenças encontradas em Paris, Londres, Viena, Roma, Florença, Nova York entre outras. Contudo, temos por certo que uma característica central desse movimento artístico foi a reação contra certos aspectos hegemônicos da modernidade, principalmente os relacionados ao processo de urbanização e os colossais problemas que apresentavam, de ordem psicológica, sociológica,

¹ Karl Marx se propunha a descobrir a lei econômica do movimento da sociedade moderna. O fundamento do capitalismo - de onde se pode derivar um conceito de modernidade – é expresso na forma valor. “O capitalismo é a formação social fundada na relação mercantil, em que as relações sociais são convertidas e envolvidas por relações monetárias, onde a atividade produtiva transforma-se num dispêndio abstrato de energia, isto é, materialização de valor, e que tem por objetivo o acúmulo incessante de riqueza em forma abstrata. A forma valor é o próprio núcleo da sociedade capitalista, é o fundamento de onde derivam – de modo conflituoso e opositivo – as demais categorias que estruturam e movimentam a sociedade moderna. Segundo Rubin (1987), na teoria de Marx, todo conceito posterior leva a marca do anterior. Todos os conceitos básicos do sistema econômico parecem variações lógicas do conceito de valor. O dinheiro é um valor que serve como equivalente geral. O capital é um valor que cria mais-valia. Os salários são o valor da força de trabalho. Lucro, juro e renda são partes da mais-valia.

técnica, organizacional e política. Se analisarmos o modernismo pelo ideal estético, podemos percebê-lo como uma ideia vazia. Quando comparamos com outras categorias culturais como a renascentista, o gótico, o romântico ou o barroco, o modernismo não explana diretamente a descrição de um objeto em si, em verdade, esconde-se por baixo do rótulo uma imensa variedade de conteúdos estéticos muito diferentes, em certos momentos incompatíveis: simbolismo, expressionismo, construtivismo, surrealismo, entre outros.

Portanto, está claro que modernidade não é modernismo. O conceito de modernidade, formulado no final do século XVIII, se defrontou com complicadas reações no final do século XIX. Esse embate ocorreu sob a forma do movimento cultural que se convencionou denominar modernismo, absurdamente ambivalente, pois afirmava e negava a modernidade, dava continuidade a seus princípios e também desafiava seu núcleo.

A modernização, os processos sociais e econômicos da modernidade, deu origem ao modernismo e, concomitantemente, à crítica cultural da modernidade. Marx, talvez o principal teórico da modernidade capitalista, se impressionava com os paradoxos contidos na sociedade moderna, em que tudo parece conter o seu oposto: progresso material lado a lado com empobrecimento espiritual, saber científico acompanhado de ignorância generalizada, domínio da natureza seguida de escravização de seres humanos. Nesta estrutura de ambivalência – modernização, modernidade e modernismo - o ataque mais avassalador feito pelo modernismo à modernidade, sem dúvida, foi direcionado à razão: o destronamento da razão, devido a revelação da existência de forças irracionais e inconscientes, contribuição fundamental de Sigmund Freud, levantou a reflexão sobre quais as reais distinções das sociedades modernas em relação às sociedades ditas primitivas.

Para Krishan Kumar (1997), a modernidade é uma designação abrangente de todas as mudanças sociais, políticas e intelectuais, responsáveis por criar o mundo moderno. Contudo, já havia na Idade Média cristã aspectos filosóficos primordiais para a modernidade, pois a orientação para o futuro, principalmente, e a própria invenção da palavra já remontam a esse período: *Modernus* (recentemente, há pouco) e seus derivados *Modernitas* (tempos modernos) e *Modernis* (homens de nosso tempo). Porém, o mundo cristão medieval não foi levado a interpretar a sua distância ao mundo antigo, e, assim, a estabelecer a oposição entre “antigo” e “moderno”. Por mais que as palavras tenham sido criadas, pouca importância foi dada a elas. (p.82).

Em profundidade, as palavras que remetiam à ideia de moderno carregavam significados depreciativos. Tudo que era novo, logo, não era consagrado pelo tempo e pela tradição, o valor estava exclusivamente no que era antigo. Na Renascença, que alguns estabelecem como a precursora da modernidade, continuava-se a depreciação aos vocábulos *modernitas* e *modernis* e este período de “renascimento” teve como objetivo a recuperação de formas mais antigas do pensamento e costumes, consagradas na antiguidade clássica (p.84). Desta forma, o que esse momento buscava recuperar e reverenciar não era nada novo, nem desenvolvido pelos próprios pensadores renascentistas. Portanto, não é na Renascença, afirma Kumar (1997), que devemos procurar as origens da modernidade, na forma como viemos a entendê-la.

Quando atentamos para o século XVII, podemos observar uma série de pensadores que fazem o prenúncio do que denominamos modernidade. Destacamos a importância de Francis Bacon e René Descartes.

Bacon é contundente em apontar as invenções que inauguram os tempos modernos: a imprensa, a pólvora e a bússola, transformando o mundo de maneira inimaginável. Ele não superestima os pensadores da antiguidade, pelo contrário, acredita que os modernos e que são os “antigos”, pois são estes que possuem os benefícios com a história mais longa do mundo. Dessa maneira, “se a verdade é filha do tempo, somos nós, e não os antigos, que devemos ser considerados mais próximos da verdade.” (KUMAR, 1997, p.88).

Foi a partir de meados do século XVIII que a atual concepção de modernidade se desenhou,

os tempos modernos finalmente ganhavam vida. Não eram mais considerados simples cópias inferiores de tempos mais antigos, mais gloriosos; nem, também, apenas o último estágio de uma existência humana empobrecida que, ainda bem, acabaria com a história humana sobre a terra. Ao contrário, a modernidade significava rompimento completo com o passado, um novo começo baseado em princípios radicalmente novos. E significava também o ingresso em um tempo futuro expandido de forma infinita, um tempo para progressos sem precedentes na evolução da humanidade (KUMAR, 1997, p.91).

Para além disso, interessa-nos pensar a modernidade como um processo “destruição criativa”, conceito fundamental para compreender as transformações no espaço urbano. Os ideais de implantação de um novo mundo fazia com que fosse necessário destruir boa parte do

mundo que viera antes, e tal destruição foi o ponto de partida para o desenvolvimento da cidade modernista. Rose Compans, nos apresenta que o “coração” da cidade moderna idealizada, seria o centro cívico e direcional, onde se concentram torres de escritórios, edifícios administrativos, hotéis, museus e o comércio, porém, estaria também a serviço da comunidade, com ruas de pedestres, parques com majestosas árvores e espaços públicos impulsionadores de sociabilidade e ação coletiva, configurando, assim, o que se convencionou chamar de utopia modernista.

Para Zygmunt Bauman (2001), a modernidade era em si um processo de liquefação, o “derretimento dos sólidos” estabelecidos era essencial para a construção de um novo mundo; a via para tal empreitada foi a profanação do sagrado, o repúdio e o destronamento do passado e da tradição, em outras palavras, a obliteração dos resíduos do passado no presente. E, assim, observamos como a destruição criativa é um processo de limpeza, de remoção de antigos sólidos para a construção de outros, novos e aperfeiçoados. A cidade modernista, que comentamos anteriormente, responde de forma direta a esse momento.

É de extrema importância conectar a modernidade ao industrialismo, pois foi somente por meio do processo de industrialização que a sociedade ocidental, e concomitantemente, o seu estilo de vida, se configurou em uma civilização mundial. A tecnologia industrial foi o fator que estabeleceu a superioridade econômica e política do ocidente sobre os demais países. Krishan Kumar nos orienta nesta interpretação afirmando que

O capitalismo comercial foi uma força inegável, e o Ocidente, desde o seu princípio, se colocara a sua frente. Mas a palma poderia muito bem ter passado para outras mãos, se não tivesse ocorrido o fortalecimento imensurável tornado possível pela tecnologia industrial. O industrialismo transformou sociedades ainda na maior parte pobres e agrárias em centros concentrados de poder, cujas mercadorias, canhões e navios esmagaram a resistência de todos os povos não-industriais. Se os exércitos de Napoleão levaram as ideias da Revolução Francesa a toda a Europa, as marinhas de guerra britânica e francesa levaram a mensagem da Revolução Industrial, a todo o mundo. A mensagem era simples: em nossos tempos, tempos modernos, só há uma maneira de sobreviver: industrializar-se. Para o mundo como um todo, tornava-se cada vez mais claro que ser uma sociedade moderna era ser uma sociedade industrial. Modernizar é industrializar – isto é, tornar-se igual ao Ocidente (1997, p.94,95).

A imagem da modernidade é formada diretamente por elementos industriais e urbanos, é impossível pensar em mundo moderno sem ser arremessado para lembranças como: o aço, o vidro, a máquina à vapor, a aceleração e o encurtamento das distâncias, a progressiva contração

espaço-tempo. A expansão industrial e urbana exaltou sobremaneira suas realizações e enalteceu-se como a salvação para a humanidade, porém a cidade modernista, engolfada por um racionalismo intenso, foi alvo de duras críticas, dentro do próprio movimento moderno. A estratificação social, que sempre esteve presente nos protótipos de cidade do modernismo racionalista, conduziu intervenções que levaram à expulsão de parcelas populares e minorias étnicas das regiões centrais, efetivando sua apropriação por um grupo de maior poder aquisitivo: incorporadores imobiliários, bancos e empresas transnacionais. A produção do urbano, nesta fase, foi complexa e extremamente caótica, a racionalidade instrumental operava na sociabilidade urbana; as pessoas passaram a ser relacionar por meios estritamente objetivos e instrumentais. Não se apresentavam escolhas e os sinais do que será, no futuro, a profunda crise pós-moderna, já eram evidentes. Para David Harvey (2013), Georg Simmel traz em seu ensaio *The metropolis and mental life* algumas resposta sobre a perceptível decadência da vida urbana, visto que “nos relacionamos com os “outros” sem rosto por meio do frio e insensível cálculo dos necessários intercâmbios monetários capazes de coordenar uma proliferante divisão social do trabalho”(p.34) e estando plenamente rendidos à hegemonia da racionalidade econômica calculista.

Voltando a Bauman (2001), o tal derretimento dos sólidos deixou as relações sociais expostas, desarmadas e totalmente vulneráveis às imputações da racionalidade econômica,

Esse desvio fatal deixou o campo aberto para a invasão e dominação (como dizia Weber) da racionalidade instrumental, ou (na formulação de Karl Marx) para o papel determinante da economia: agora a “base” da vida social outorgava a todos os outros domínios o estatuto de “superestrutura” (p.10).

É possível então entender que o processo de desagregação dos valores e princípios sólidos, inaugurado e enaltecido pela vida moderna levou à progressiva libertação da economia de seus tradicionais entraves políticos, éticos e culturais. “Sedimentou uma nova ordem, definida principalmente em termos econômicos.” (p.10). Tal ordem teria que ser mais resistente que as ordens anteriores, as quais substituiu, pois, diferentemente delas, era imune a desafios propostos por qualquer ação que não fosse econômica. Temos assim um distintivo traço da modernidade no exato momento em que o *homo economicus* ascende, conduzido de um lado a outro das relações sociais nas correntezas constantes do movimento do dinheiro. O mundo moderno desencadeou um sistema que está em estado constante de crise e renovação, a célebre frase “tudo que é sólido desmancha no ar”, cunhada no *Manifesto Comunista* por Marx e

Engels, expressa uma característica fundamental da sociedade industrial capitalista, a permanente destruição criativa, a luta ininterrupta do sistema por sua sobrevivência.

Dessa maneira, o próprio sentido de cidade vai sendo transformado, buscando-se alterar o propósito da produção urbana. Progressivamente, afasta-se a cidade funcionalista de Le Corbusier e a cidade proletária produzida pela industrialização. O objetivo é eliminar os sintomas de poluição e concretagem para criar espaços sensíveis e atraentes aos olhos, novas ambiências que possam promover o prazer dos sentidos.

As reverberações da modernidade no urbano recuam diante da ascensão do consumo visual-estético das cidades. A pós-modernidade valoriza superficialmente a história, a tradição e a memória, estas precisam mobilizar emoções e sensibilizar um consumidor transestético na frenética busca por espaços raros de riqueza natural e/ou histórica.

Por fim, é necessário elucidar como a lógica pós-moderna de produzir cidades para o consumo visual contrasta com a cidade uniformizada, desumanizada e dominada pela ideologia da máquina. Assim, busca-se afirmar os processos de cenarização, patrimonialização e festivalização como meios para desenvolver espetáculos citadinos. Isso ocorre a partir de uma arquitetura sedutora e de um urbanismo sensorial que impulsiona os desejos e as ambições de um número crescente de consumidores.

É nessa conjuntura que se inserem as cidades históricas do Brasil e do mundo. Muitas delas são elevadas ao status de cidades-patrimônio ou cidades-museus, configurando-se como produtos histórico-culturais a serem negociados no disputado mercado concorrencial das cidades.

O avanço da pós-modernidade na lógica urbana

A partir daqui queremos argumentar que o momento iniciado nos anos de 1980 corresponde ao que denominamos de pós-modernidade. Um debate infundável já foi feito sobre as deficiências e qualidades de tal expressão, da qual nos apropriamos pelo fato de acreditarmos ser de extrema relevância para a compreensão da atual lógica de produção do espaço urbano; em nosso trabalho, especificamente, a produção do urbano-histórico.

É importante ressaltar que a relação entre pós-modernidade e pós-modernismo não é clara, não é efetiva como a relação entre modernidade e modernismo, sendo o segundo um movimento cultural do primeiro. As abordagens de pós-modernidade e pós-modernismo não

estabeleceram uma diferenciação. Simplificamos, sem empobrecer essa discussão, partindo da ideia que o pós-modernismo é o conteúdo estético observado na pós-modernidade.

Nossas reflexões partem do entendimento de que o período pós-moderno é a expressa crise de fundamentação da modernidade; não é uma nova fase, mas sim a face de plena crise das experiências e pensamentos pautados na modernidade. Essa fase de crise e colapso é o que nos permite identificar a pós-modernidade e, conjuntamente, seu movimento artístico, o pós-modernismo, não como uma nova sociedade, nova forma de acumulação ou maneiras inéditas de experimentar o tempo e o espaço, mas sim como a expressão de crise da sociedade moderna, da crise da única forma de acumulação dominante da modernidade (fordismo) e da crise do modo como experimentamos o tempo e o espaço. Percebemos, então, que é no desenvolvimento do capitalismo e no avanço progressivo da sociedade moderna, que a pós-modernidade pode ser compreendida, sendo o aprofundamento da modernidade, sua radicalização e sua degradação efetiva.

Se há uma esfera privilegiada nas análises e discursos dos teóricos pós-modernos, sem dúvida é o cultural, sendo a literatura o berço do termo pós-modernismo. Todavia, é necessário apresentar a interpretação de pós-modernidade nos parâmetros de um dos seus principais profetas. Charles Jencks é o principal defensor da chamada era pós-moderna, e, para este autor, tal era é um tempo de opções incessantes, no qual as ortodoxias não podem ser adotadas sem constrangimento e ironia, não é mais o tempo da tradição do novo, o que existe agora é a combinação de muitas tradições, uma verdadeira síntese de tradições.

Entre combinação inventiva e paródia confusa, o pós-modernista veleja, muitas vezes perdendo o rumo e arrependendo-se, mas ocasionalmente, cumprindo a grande promessa de uma cultura pluralista, com suas muitas liberdades. O pós-modernismo é em essência a eclética mistura de qualquer tradição com a do passado imediato: é tanto uma continuação do modernismo quanto sua transcendência. Seus melhores trabalhos são, caracteristicamente, de dupla codificação e irônicos, dando destaque à amplitude de opção e conflito e descontinuidade das tradições, porque tal heterogeneidade capta com maior clareza possível nosso pluralismo (JENCKS, 1989 apud KUMAR, 1997, p.116).

Charles Jencks é de grande importância, pois foi ele que marcou o falecimento da arquitetura modernista e concomitantemente o nascer da arquitetura pós-moderna. A rejeição à cidade modernista inaugurou a era do pós-modernismo urbano, caracterizado por um ecletismo e pluralismo arquitetônico, pela mistura e hibridizações de inúmeras tradições.

Carregando o ar de teatralidade, de espetáculo, a cidade passa a ser tratada como uma mera organização de produção e consumo. A lógica pós-moderna de produção do urbano fantasia a cidade, é um verdadeiro populismo estético. Voltaremos a esta questão mais a frente.

Para Fredric Jameson (2011), a pós-modernidade está relacionada de forma direta à globalização, ao capitalismo globalizado², e para ele, a emergência da pós-modernidade é visível através do triunfo das pessoas do mercado livre: Ronald Reagan, Margaret Thatcher e o jornal *The Economist*. Para além, esse momento é marcado por uma plena desorientação e esvaziamento social, político e cultural, o indivíduo pós-moderno é amnésico, inerte, e por isso, contemplativo, logo, incapaz de reagir. No ramo artístico, as vanguardas foram obliteradas, a falta de temas e o fim dos conteúdos são características perceptíveis no pós-modernismo. A criticidade foi totalmente banida das obras pós-modernas, estas fazem menção simplesmente a si próprias e são movidas pela mera lógica mercantil. Não há mais a tradição do novo, como afirmou Jean Baudrillard (1987), há sim a combinação de muitas tradições, uma incrível síntese de tradições, e isto caracteriza o movimento artístico pós-moderno.

O pós-modernismo, a partir da análise marxista de Fredric Jameson, é compreendido como a cultura de um estágio particular do capitalismo. Jameson não parte da ideia de pós-industrialismo, ou seja, da formação de uma sociedade pós-industrial, prefere utilizar a periodização de Ernest Mandel, capitalismo tardio, visando mostrar a continuidade básica do novo sistema, o autor se debruça a analisar uma modificação sistêmica no interior do capitalismo, afirmando que na fase tardia desse sistema se destacam: as empresas transnacionais, a nova divisão internacional do trabalho, uma inédita e exponencial dinâmica nas atividades bancárias e nas bolsas de valores internacionais, a ampliação e domínio das mídias, os computadores e a automação e a fuga das fábricas para o chamado terceiro mundo, entre outras coisas.

² Jameson utiliza densamente os pensamentos de Ernest Mandel, que, em 1962, publicou o livro "O capitalismo tardio". Segundo o historiador Perry Anderson (1999), foi a primeira análise teórica do desenvolvimento global do modo de produção capitalista desde a Segunda Guerra Mundial, concebida segundo a estrutura das categorias do marxismo clássico. Por mais que o período mostrasse a estabilidade econômica conseguida no pós-guerra, Mandel se esforçou para argumentar que tal crescimento tinha seus dias contados. De acordo com Aristóteles de Almeida da Silva: "Para Mandel, a história do desenvolvimento capitalista como um todo pode ser explicada a partir da teoria das ondas. Tal teoria, na verdade, seria uma teoria da acumulação de capital, ou, expresso de outra forma, uma teoria da taxa de lucro. Ele está interessado em desenvolver um aparato intelectual que permita explicar as constantes oscilações do capitalismo, com melhoras na taxa de lucro, sem negar o declínio secular apontado pelo limite histórico do modo de produção capitalista." (2011, p.29)

Quando se trata dos conteúdos artísticos, na modernidade, percebemos que a arte modernista pode ser explicada, utilizando as palavras de Walter Benjamin, como “arte áurica”. O artista necessitava assumir uma aura de criatividade e de dedicação da arte pela arte para produzir um objeto cultural original, sem igual e por isso desejado no mercado (HARVEY, 2013). Contudo, com avanço do processo de modernização a cultura é degradada (KURZ, 1998) e a arte mercantilizada. Portanto, a aura do artista genial, criação romântica, é destruída pela mercantilização. Mais adiante, com a emergência dos ideais pós-modernos, houve a intensificação da despolitização e a transformação da própria existência do artista na sociedade contemporânea. As bases desse processo já tinham sido dadas por Walter Benjamin quando escreveu o ensaio “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”.

Segundo Terry Eagleton (2003), o artefato pós-moderno típico é travesso e autoironizador e abraça sem pudores a linguagem do comércio e da mercadoria, gerando um produto artístico de puro pastiche de tradições culturais, sem nenhuma profundidade. Fredric Jameson (2011), por exemplo, explana sobre a fotografia – “prima pobre” da pintura que se tornou uma arte importante na pós-modernidade, passando por todos os tipos de hibridações e junções com outras artes, desenvolvendo em diversos momentos colagens que são verdadeiras aberrações. Tais características nos conduzem a pensar que o movimento artístico pós-moderno é uma simples e direta rendição à mercantilização.

Nesse estágio do capitalismo, denominado de diversas formas, é praticamente unânime entre os teóricos que se dedicaram a estudar a pós-modernidade, que a cultura se tornou o principal determinante da realidade social, econômica, política e até psicológica. Ocorre, de acordo com Jameson, citado por Kumar,

“Uma expansão prodigiosa da cultura por todo o reino social, ao ponto em que tudo em nossa vida social – do valor econômico e poder do Estado às práticas e a própria estrutura da psique – pode ser considerado como tendo se tornado ‘cultural’ em algum sentido original e ainda não codificado em teorias. Somos testemunhas de uma “dilatação imensa” da esfera cultural, uma imensa e historicamente original aculturação do real. Um salto quântico no que Benjamin chamou... chamou de estetização da realidade. A cultura tornou-se um produto por direito próprio, o processo de consumo cultural não é mais simplesmente um apêndice, mas a própria essência do funcionamento capitalista (KUMAR, 1997, p. 126).

A gravidade do período em que vivenciamos se expressa no momento em que a experiência do presente se transforma em um poderoso instrumento de satisfação espetacular,

pilhando e absorvendo da história somente aquilo que julga como aspecto do presente. A lógica pós-moderna abandona todo o sentido de continuidade e memória histórica, condenando o mundo a uma perda de profundidade em seus referenciais passados nunca antes observada. De acordo com Jameson, o caráter de imediaticidade dos eventos, o sensacionalismo do espetáculo nas esferas política, científica e do entretenimento, torna-se a matéria que forja a consciência do indivíduo pós-moderno. Diferentemente do período moderno, no qual o conceito de história estava ancorado na concepção de uma sociedade em um processo ascendente, voltado unilateralmente para o futuro, em que a história já experimentava um processo de depreciação permanente, a pós-modernidade se erige rejeitando a ideia de progresso, não estabelece horizontes de transformações, não rememora e não referencia lutas passadas, aceita e vangloria o fragmentário, o efêmero, o descontínuo e o caótico, nunca visando transcendê-lo.

É válido, para essa reflexão, que aprofundemos as explicações de Fredric Jameson sobre o conceito de pós-modernidade e como este é de suma importância para que compreendamos as reverberações do capitalismo contemporâneo. A conferência proferida por Jameson em 1982, *O giro cultural (The cultural turn)*, que, posteriormente, se tornou o ensaio *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1984), foi o marco fundador que dominou os estudos e interpretações a partir de então. Segundo Perry Anderson (1999), cinco lances essenciais marcaram a intervenção de Fredric Jameson no debate. O primeiro, e fundamental, está associado à ancoragem da pós-modernidade nas alterações profundas da ordem econômica do próprio capital. “Não mais uma ruptura estética ou mudança epistemológica, a pós-modernidade torna-se o sinal cultural de um novo estágio da história do modo de produção reinante” (p.66).

O segundo lance para a compreensão do mundo pós-moderno está fundamentado nas transformações vivenciadas na psique dos sujeitos. A alegação inicial da morte do sujeito veio acompanhada de uma profunda reflexão sobre o mundo da vida, essa subjetividade possui como traços marcantes a perda de todo senso ativo de história, seja como esperança ou como memória. Facilmente, então, enxergamos as polaridades típicas do sujeito plasmado pela pós-modernidade, que vai da exaltação da corrida incessante pelas mercadorias, do entusiasta espectador e consumidor contemplativo e passivo, para depressão no vazio sem sentido e sem valor do próprio ser.

O terceiro lance foi uma intensa investigação cultural, um escopo para a análise da pós-modernidade e seu espectro sobre as artes. É nesse momento que Jameson mergulha suas

reflexões na arquitetura: observa a exacerbação da arquitetura pós-moderna e o surgimento da *pop art* – a análise Van Gogh vs. Warhol é fundamental nesse período e representa a mais refinada contraposição entre o alto modernismo e o pós-modernismo.

Os três lances supracitados permitem o avanço para o quarto lance, interpretar quais são as bases sociais e a geopolítica da pós-modernidade. Continua-se sendo uma sociedade de classes, mas tais classes não permanecem da mesma forma, estabelecem-se novos trabalhadores – *Yuppies* –, frutos das corporações internacionais, altamente tecnológicas e integradas à economia global. Contudo, na era pós-moderna, nenhuma estrutura estável de classe se cristalizou, se compararmos ao capitalismo anterior. Sobre os trabalhadores percebemos que “os que estão acima tem a coerência do privilégio; os que estão abaixo carecem de unidade e solidariedade” (ANDERSON, 1999, p.75).

Um ponto que precisamos elucidar permeia as características dos movimentos artísticos da modernidade e da pós-modernidade: o modernismo e o pós-modernismo. Fredric Jameson deixa claro que a cultura modernista era elitista, produzida por minorias de forma isolada, dando origem a vanguardas intransigentes. Era, de forma heroica, oposicionista e desafiava as imposições do mercado. Já o pós-modernismo representa diretamente uma queda de nível: a diluição das delimitações entre os gêneros "alto" e "baixo" foi responsável pela popularidade da arte pós-moderna, impulsionada vertiginosamente pelos novos aparatos da publicidade. Isso revela uma nova relação com o mercado, uma produção cultural que acompanha a ordem econômica sem jamais se opor a ela. Agora, rastreamos o poder do pós-moderno, pois, como observa Jameson, "enquanto no seu auge o modernismo nunca passou de um enclave", o "pós-modernismo hoje é hegemônico".(p.76).

Por fim, o quinto e último lance, nas palavras de Perry Anderson, foi o mais original de Jameson. O autor conseguiu mapear as visões do pós-moderno, que até então eram vistas como corrupção do moderno ou como emancipação. O esforço era sair desse paradigma, o que o levou a ser o único a identificar, num primeiro momento, a pós-modernidade como um novo estágio do capitalismo. Neste ponto vamos além, a pós-modernidade não se trata de uma nova fase, mas da face de crise da modernidade, da derrocada do processo de modernização e da plena desorientação da sociedade.

Partindo dessa exposição sobre pós-modernidade, compreendemos a necessidade de envolver a discussão naquilo que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) denominaram Capitalismo Artista ou Transestético. Ao longo da história, as lógicas produtivas do sistema

capitalista mudaram; não estão mais fundamentadas na época em que produção industrial e cultura eram universos separados. Vivenciamos um momento em que os sistemas de produção, circulação e consumo são impulsionados por ações essencialmente estéticas. É perceptível que o estilo, o ideal de beleza, a manipulação dos gostos e das sensibilidades são os atuais estratégias das marcas. Como afirmam os autores, "é o modo de produção estético que define o capitalismo de hiperconsumo."(p.13). O reino estético começou a colonizar as demais esferas, uma colonização moral, política e econômica – a estetização plena da realidade, marcando o período em que a cultura e o comércio se fundem e se alimentam de forma recíproca.

Logo, precisamos esclarecer que o advento do período pós-moderno é também o momento em que o capitalismo transestético se enraíza, caracterizado por um peso crescente do *design process*, pelo trabalho constante de estetização dos bens e lugares, e, por fim, na integração generalizada da arte, ou do que se chame de arte na pós-modernidade - nas palavras do Robert Kurz (1998), a arte passa a ser definida como aquilo que pode ser vendido como arte.

A pós-modernidade desenvolveu uma dimensão estética a ponto de constituir ela mesma um elemento fundamental para o funcionamento de corporações, e de toda a lógica macro produtiva do sistema. A atividade estética do capitalismo era reduzida ou periférica, porém, nos dias atuais, se tornou estrutural e exponencial. “É essa incorporação sistemática da dimensão criativa e imaginária aos setores de consumo mercantil, bem como a formidável dilatação econômica dos domínios estéticos, que autoriza a falar um regime artista do capitalismo.” (p.41). Podemos observar com clareza essa fase artista quando atentamos para

“o papel decisivo da publicidade na cultura contemporânea e também na maneira como eventos artísticos e esportivos, tais como festivais de música pop e jogos nacionais e internacionais de futebol, tornam-se veículos para promover as grandes empresas. Talvez fosse melhor dizer: tornam-se grandes empresas, porque boa parte dos negócios da economia pós-industrial é em si cultural, interessada na produção de bens e serviços culturais. Houve em outras palavras, não só a conhecida “mercantilização da cultura”, estendendo-se não apenas a cultura de “massa” mas também à de “elite”, assim como a um movimento na direção oposta, no qual a cultura coloniza a economia.” (KUMAR, 1997, p.128).

Essa fase transestética do capitalismo ergue um “império no qual os sóis da arte nunca se põem” (p.40), e acabam por configurar ações espetacularizadas de pura sedução emocional, cuja meta é impulsionar consumidores e satisfazê-los também no plano estético.

O capitalismo artista tem de característico o fato de que cria valor econômico por meio do valor estético e experiencial: ele se afirma como um sistema conceitor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento. Em troca, uma das funções tradicionais da arte é assumida pelo universo empresarial. O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhado em operações que, apelando para estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores. O capitalismo artista é a formação que liga o econômico à sensibilidade e ao imaginário; ele se baseia na interconexão do cálculo e do intuitivo, do racional e do emocional, do financeiro e do artístico. No seu reinado, a busca racional do lucro se apoia na exploração comercial das emoções através de produções estéticas, sensíveis, distrativas (LIPOVETSKY; SERROY. 2015. p. 43,44).

Temos assim, uma inflação do domínio estético e isso faz com que o *status* “histórico-cultural” seja cobiçado como um produto que rapidamente deve ser consumido. Ter acesso a algo que carrega essa dimensão histórica, mesmo ela não sendo plenamente verdadeira, fruto de inúmeras adições de cunho meramente mercantil ou de mestiçagens e hibridações sem rigores artísticos, impulsiona o consumidor espetacular contemporâneo e faz com que estejamos mais envoltos em uma cultura fraccionada, balcanizada e sem profundidade coletiva, em que se multiplicam os mais diversos pastiches e convivem os estilos mais dessemelhantes.

Exaltam-se as tendências *cool*, que se emanam sem ordenança e regularidade, triunfando, nessa fase do capitalismo, uma fartura caótica de estilos e formas artísticas num imenso *fastfood* cultural-histórico. A dinâmica inflacionista também se refere aos monumentos tombados e aos locais de exposição, os museus cresceram cerca de 10% a cada cinco anos no mundo. Atualmente, novos museus são abertos não somente nas grandes metrópoles, mas também em médias e pequenas cidades. Difícil encontrar um município que não queira o seu museu, seja como forma de afirmação de identidade ou como centro de atração turística visando aumentar a rentabilidade com o crescimento exponencial do turismo cultural nas últimas décadas.

Sob a lógica pós-moderna, a vida diária é saturada por uma realidade que, na verdade, são meras representações; a imagem imita o real e o real é ilusório. O real acaba sendo tão imaginado quanto o próprio imaginário, e é dessa forma que o caos, a inconsistência e a instabilidade são instalados na experiência da realidade. Inaugura-se, dessa maneira, o mundo da simulação, dos simulacros, da hegemonia das imagens.

Utilizando as definições de Jean Baudrillard (1987), Krishan Kumar (1997) esclarece como os simulacros se constituem. Ao contrário das imagens convencionais, os simulacros são cópias que não possuem originais ou de originais que se perderam. Na verdade, são imagens assassinas do real, assassinas daquilo que foram seus modelos. Diante dessa situação, não há e não deve haver conceito de ideologia, nem a ideia de traição da realidade por signos ou imagens. Existem apenas os próprios signos e imagens, constitui-se de forma total o hiper-real. Frente a essas circunstâncias, a história deixa de significar, de referir-se, e as imagens se reproduzem ad infinitum.

Nesse período, é notório que o tempo das vanguardas históricas ficou para trás, pois a pretensão revolucionária e a resistência às lógicas do mercado e da vil rentabilidade esvaíram-se, dando lugar a um setor plenamente participante no processo de midiatização e financeirização da esfera estética. O conformismo dos movimentos artísticos contemporâneos, à mercadorização mundializada e à matemática da lucratividade são os componentes que fazem surgir a *Art Business*. Andy Warhol, citado anteriormente, é o primeiro artista da hibridização mercantil, do artista-empresário e do artista-marca; com ele, a fronteira entre a arte e o negócio é dissolvida. O que podemos sintetizar nas próprias palavras de Warhol: “*Being good in business is the most fascinating kind of art. Making money is art and working is art and good business is the best art*”.³

A fase marcada pelo engrandecimento da esfera estética na lógica econômica precisa ser rastreada em extensão e em profundidade da mesma. Podemos constatar quatro setores envolvidos no capitalismo transestético, sendo o primeiro o que se convencionou chamar de indústrias da cultura e comunicação: música, cinema, literatura, programas de televisão, videogames entre outros. O segundo traz os fatores que constroem o ambiente vivido, mais estético e recreativo: arquitetura, moda, decoração, *design*, gastronomia, patrimônios históricos etc. O universo da própria arte se remete ao terceiro setor: museus, galerias, festivais, bienais e leilões. O quarto, e último, e o mais distante do ideal de pureza cultural do sistema, está associado às indústrias, cujos produtos passam também a ser produzidos possibilitando produções artísticas e consumo estético. Esses setores se cruzam a todo tempo, se conectam, forjando os parâmetros que são essenciais para a manutenção e reprodução da lógica estética sistêmica do capitalismo.

³ “Ir bem nos negócios é o mais fascinante tipo de arte. Fazer dinheiro é arte e trabalhar é arte e bom negócio é a melhor arte”
Citado por Lipovetsky e Serroy (p.91) Tradução nossa.

Para compreender melhor essa fase é necessário ter clareza de que a essência transestética, impetrada pela dinâmica do capitalismo, mistura arte e indústria, arte e lazer, arte e moda, arte e comunicação, arte e entretenimento. É de fato uma ordem liberal que não tem mais seu eixo de fundamentação na produção de bens de equipamentos, conduzidos pela utilidade que possuíam, porém tem seu fundamento, na contemporaneidade, nas somas, cada vez maiores, de investimento em indústrias de criação, a fim de colar nas mercadorias um caráter estético singular e lançar no mercado uma avalanche de novos produtos e serviços personalizados, para que proporcionem distração e prazer emocional. Há tempos, a produção e apropriação da arte não têm como meta a elevação espiritual do homem ou a efetivação da pureza da arte, todavia se impõe num sistema de desenvolvimento e consumo de produtos culturais “enlatados”, capazes de criar sonhos e satisfazer de imediato os sedentos cidadãos pós-modernos.

A produção massiva de todo o tipo de produto e evento, que carreguem algum toque estético, se tornou primordial para o sistema. De painéis a celulares, de músicas a festivais, o ideal de sedução pela estética visa alcançar diversas classes sociais, muitas vezes popularizando o que, no passado, era considerado produto ou evento destinado às elites. Unem-se em um só sentido, a lógica econômica, o mercado de massa, o marketing (incluindo o *city marketing*), a obsolescência e o imperativo do novo, e são esses capazes de instituir sentimentos e anseios pela renovação permanente. Essa esfera artística para as massas não tem como objetivo desenvolver experiências, coletividade e valorização da memória, mas sim lucrar, estimular um consumo contemplativo e inerte, fundamentado em prazeres passageiros e imediatos, que não exigem nenhum nível de aprendizagem ou competência, não necessitando de enraizamento cultural nem de valorização e rememoração histórica. É nesse contexto que observamos como a produção da própria vida se moldou às lógicas do efêmero e da superficialidade, sendo tragada para o *mise-en-scène* perpétuo.

A destruição criativa, lógica consubstancial do sistema capitalista, dita por Marx há séculos atrás, para explicar como o capitalismo só se mantém enquanto revoluciona os instrumentos de produção e o sistema social, está plenamente presente na fase transestética. Destrói-se a pretérita lógica de produção de mercadorias pela utilidade e função, para surgir à produção estética e diferencial, que para além da utilidade, colocada agora em segundo plano, faz carregar também um conteúdo emocional. Toda e qualquer delimitação e esfera considerada retrógrada e uma barreira ao desenvolvimento e à inovação estética, que impeça a criação de tendências que impulsionariam o consumo, é combatida para que novos mercados sejam

conquistados e que exponentes hibridizações mercadológico-artísticas seduzam o consumidor e se tornem parte essencial na produção da vida cotidiana.

A partir de tudo isso, entendemos que a lógica pós-moderna de produção do urbano histórico está ancorada no ideal de construir um falso absoluto, já que para o consumo turístico de tais cidades se exige uma história “real”, que deve ser preservada, contada e consumida. Para isso, a “disneyficação” desses espaços revela como a dinâmica contemporânea se orienta visando construir o fantasioso, o belo e o histórico.

A típica cidade pós-modernista já foi objeto de uma vasta discussão, sempre envolvendo suas grandiosidades e excentricidades. É impossível falar em cidade pós-moderna e não comentar sobre Las Vegas e Los Angeles, ou a própria DisneyWorld e a *Disney Celebration*, uma espécie de “cidade” condomínio fechado para ricos do mundo inteiro. A produção de Las Vegas foi um fenômeno totalmente novo, quando se trata de planejamento urbano, uma cidade “mensagem”, constituída de signos e forjada para ser uma miragem no meio do deserto. Edward Soja (1989), atenta para Los Angeles e afirma que está é um mesocosmo da pós-modernidade, exhibe a forma urbana da pós-modernidade. Seu tecido urbano e seu conteúdo social é constituído de retalhos de outras cidades e grupos étnicos.

A imagem, o ilusório, torna-se o real. O espaço pós-moderno de Los Angeles desafiou as descrições convencionais de centro urbano e periferia urbana. Na realidade, a cidade desconstruiu o urbano e o transformou em uma colagem complexa e confusa de signos que tentam exprimir, por meio das exóticas formas arquitetônicas, as comunidades e as representações de localidade urbana. Abaixo desse conjunto de signos, opera uma ordem econômica avançada dominada pelo capital, que percebeu na produção do espaço urbano uma via de acumulação e uma forma de postergar suas crises cíclicas.

A paisagem urbana sofre uma mutação na era pós-moderna. A fragmentação social e política, o pastiche artístico e a ampliação da esfera estética nas atividades de consumo constroem a atmosfera do espetáculo citadino contemporâneo. Isso acaba por encobrir a paisagem desigual também existente na produção do espaço urbano pós-moderno.

Com refinada ironia, a Los Angeles veio parecer-se mais que nunca com uma gigantesca aglomeração de parques temáticos, um espaço vital composto de DisneyWorlds. É um reino dividido em vitrines de culturas de aldeias globais e paisagem miméticas americanas, alamedas de compra que a tudo envolvem, ruas comerciais ardilosas, reinos mágicos patrocinados por empresas, comunidades-

protótipo experimentais do amanhã, de alta tecnologia, lugares atraentes embrulhados para repouso e recreação (SOJA, 1989, p.245,246).

A lógica sistêmica de produção do espaço urbano na pós-modernidade, destacamos especificamente os espaços caracterizados pela preservação de seu tecido histórico. O tempo e o espaço, passado e presente, são manipulados e condicionados para servir às necessidades, na busca incansável de espetáculos, não mais do *homo economicus*, mas sim do *homo aestheticus*.

Por isso, sustentamos o argumento que a atual lógica de produção das cidades históricas responde diretamente aos ideais que ascenderam na pós-modernidade, ou seja, as cidades históricas são essencialmente cidades pós-modernas. Conforme comentado anteriormente, é comum denominar algumas metrópoles de arquitetura peculiar, marcadas pela hibridização de tradições artísticas, como sendo cidades pós-modernas típicas. Todavia, acreditamos que existam mudanças importantes nas conjunturas espaciais, culturais e sociais do urbano histórico que nos autorizam a falar sobre a lógica pós-moderna de produção das cidades históricas.

O advento do período pós-moderno solapou, ou melhor, destituiu na esfera do urbano, os antigos sólidos referenciais de planejamento e gestão cidadina. O que importa agora são os objetivos de estetização, sem rigor nenhum; o individualismo levado a níveis nunca antes observado na organização social; a inequívoca lógica do mercado e do espetáculo como componentes essenciais na produção do urbano; a cultura, colonizando a economia, tornando-a verdadeiramente uma economia cultural, e sendo o inevitável tecido da vida no capitalismo contemporâneo.

A produção da cidade histórica ocorre para o consumo visual do espaço e do tempo. Coordenada pelo aumento exponencial da atividade turística nas últimas décadas, as cidades que possuem um patrimônio arquitetônico histórico bem preservado despertam o interesse de inúmeros investidores que buscam as vias de acumulação abertas pelo turismo cultural. Com isso, cria-se uma nova relação entre o mercado, o urbano, a história e a memória.

Dessa forma, mapear a formação de uma paisagem histórica pós-moderna é uma empreitada necessária para a compreensão e o enriquecimento da geografia urbana contemporânea.

O que podemos constatar, quando analisamos o espaço urbano histórico na atualidade, é um tipo de poder assimétrico na produção e valorização do tecido histórico. Os diversos

agentes produtores do urbano projetam e constroem, a partir de um repertório de imagens, o espaço que desejam valorizar e espetacularizar. Criam símbolos e marcas, que serão objetos de fascínio para uma enorme quantidade de turistas envolvidos numa aura elitizada de consumo diferencial.

Na lógica de produção de uma paisagem urbana pós-moderna ocorre a predominância das imagens, todo o tecido urbano é pensado para agradar e envolver através dos apelos à sensibilidade, ao consumo visual estético e diferencial. As cidades históricas, com seus respectivos centros históricos investidos de poder cultural, são fruto direto da capacidade que os investidores possuem de impor múltiplas perspectivas à paisagem para, então, vendê-la. Cidade histórica, colonial ou imperial, os festivais culturais de música, fotografia ou literatura, festas religiosas, e inúmeras outras perspectivas que são desenvolvidas no espaço de tais cidades, visando à apropriação do tecido histórico como uma maneira de desenvolver rendas de monopólio.

Para não concluir

A cidade histórica, ou melhor, seus centros históricos, emergem na contemporaneidade como novos produtos culturais. Nesse momento, o centro histórico desempenha um papel primordial de estabelecer a mediação cultural, sendo verdadeiramente um produto material do consumo visual. Adentramos a era dos simulacros urbanos históricos, onde as memórias são adulteradas, a história mitologizada e os traços artísticos hibridizados por uma infinidade de artistas que buscam tais espaços como refúgio e fontes de inspiração.

Para a manutenção dos simulacros históricos, o sistema de produção de uma cidade pós-moderna é necessário, e tal sistema transpassa: novas carreiras profissionais e a expansão do setor de serviços; a infraestrutura urbana, que é de extrema necessidade e contribui para a ampliação dos setores de turismo, de alimentação, de hospedagem e de arte; e, por outro lado, o aumento da prática do consumo visual tornando-se um vetor importante para o crescimento do setor imobiliário. Este conjunto que estabelece um cenário, que, segundo Zukin (1991), é liminar entre mercado e lugar, e é o sucesso desse cenário que funciona como um veículo de valorização econômica.

Por fim, é importante comentar que aprofundamos nossos estudos a partir do centro histórico colonial de Paraty, resultado de diversas intervenções, tombamentos e invenções. No entanto, podemos estender essas reflexões a várias cidades no Brasil e no mundo. Os centros

históricos emergem na pós-modernidade como espaços de consumo visual, onde o entretenimento se tornou o discurso predominante através do turismo. É a aura que envolve o mundo do consumo estetizado, o consumo da estética histórica nos perímetros coloniais, onde o sol da 'cultura', da 'singularidade', da ilusória autenticidade nunca se põe. Pelo contrário, brilha intensamente nas fachadas 'originais' pintadas de branco.

Referências

- ANDERSON, Perry. As origens da Pós-modernidade. Rio de Janeiro. Zahar, 1999.
- BAUDRILLARD, Jean. Modernity. Canadian Journal of political and social theory. Volume XI, Nº 3. 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro, Zahar. 2001.
- COMPANS, Rose. Intervenções de Recuperação de Zonas Urbanas Centrais: Experiências Nacionais e Internacionais. s/d.
- EAGLETON, Terry. A ideia de Cultura. 2003.
- GIDDENS, Anthony. As Consequências da Modernidade. Editora Unesp. 1991.
- KUMAR, Krishan. Da sociedade Pós-industrial à Pós-Moderna: Novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Jorge Zahar Editor. 1997.
- KURZ, Robert. A Degradação da Cultura. Folha de São Paulo. 1998.
- KURZ, Robert. O Fantasma das Belas Artes: Porque já não pode a sociedade reflectir sobre si mesma na modernidade. Folha de São Paulo. 1999.
- KURZ, Robert. O Sentido Cultural do Século XXI: Orientação simbólica e nova crítica social. Folha de São Paulo. 1999.
- KURZ, Robert. A Estética da Modernização: Da cisão à integração negativa da arte. Folha de São Paulo. 1999.
- HARVEY, David. Do gerenciamento ao empresariamento: a transformação da administração urbana no capitalismo tardio. Espaço & Debates n. 39. 1996.
- HARVEY, David. A Produção Capitalista do Espaço. ANNBLUME, 2003.
- HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. Edições Loyola, São Paulo. 2013.
- JAMESON, Fredric. A Estética da Singularidade. Fronteira do Pensamento - UFRGS. Porto Alegre. 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo. Companhia das Letras. 2011.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo. Companhia das Letras. 2015.

SOJA, Edward. Geografias Pós-modernas. Rio de Janeiro. Zahar. 1993.

ZUKIN, Sharon. The culture of cities. Oxford, Blackwell, 1995.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: Mapeando cultura e poder. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº24, 1996.