

# óculum 4

óculum  
Revista universitária de  
arquitetura, urbanismo e  
cultura

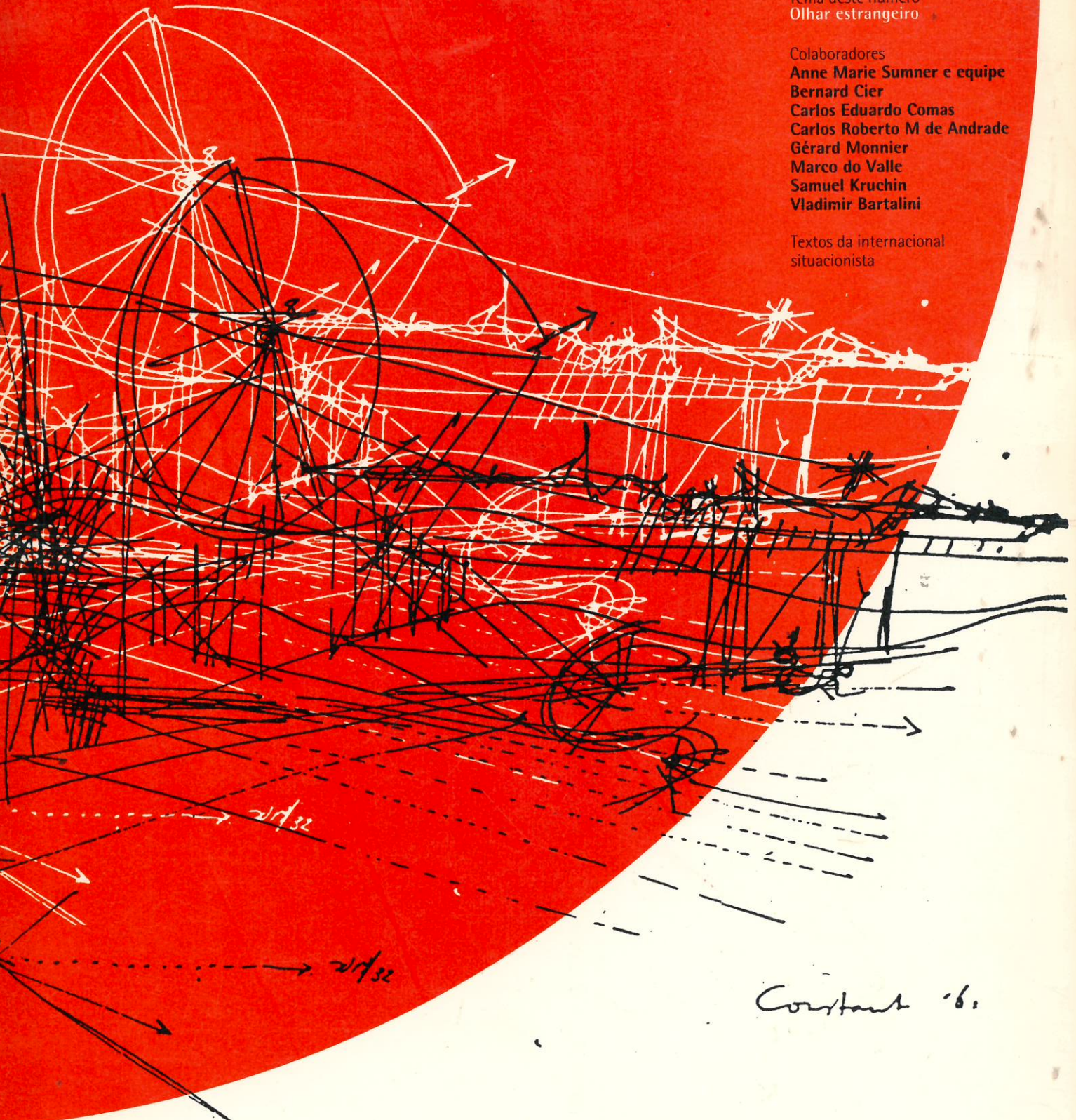
FAUPUCAMP

ISSN 0104-0308

Tema deste número  
Olhar estrangeiro

Colaboradores  
**Anne Marie Sumner e equipe**  
**Bernard Cier**  
**Carlos Eduardo Comas**  
**Carlos Roberto M de Andrade**  
**Gérard Monnier**  
**Marco do Valle**  
**Samuel Kruchin**  
**Vladimir Bartalini**

Textos da internacional  
situacionista



# olhar estrangeiro

Colaboradores deste número

Anne Marie Sumner e equipe  
Bernard Cier  
Carlos Eduardo Comas  
Carlos Roberto M de Andrade  
Gérard Mounier  
Marco do Valle  
Samuel Kruchin  
Vladimir Bartalini

# óculum 4

**óculum**  
Revista Universitária de  
Arquitetura, Urbanismo e  
Cultura

novembro 1993

ISSN 0104-0308

**Editores responsáveis**

Abílio Guerra  
Silvana Romano Santos

**Editores assistentes**

Anne Marie Sumner  
Francisco Spadoni  
Renato Sobral Anelli

**Fotografia**

Nelson Kon

**Projeto gráfico**

Regina Bassani  
Dárkon Vieira Roque

**Monitores FAUPUCCAMP**

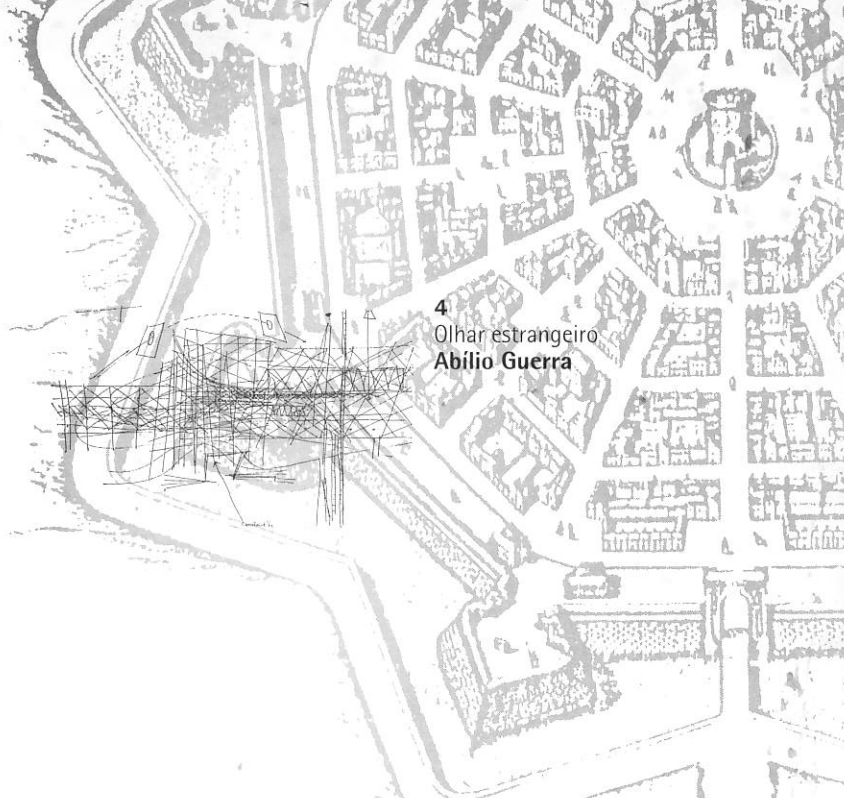
Adriana Fornari del Monte  
Ângela Maria Bishop da Silveira  
Daniel de Carvalho Moreira  
Rosana Guh

**FAUPUCCAMP**

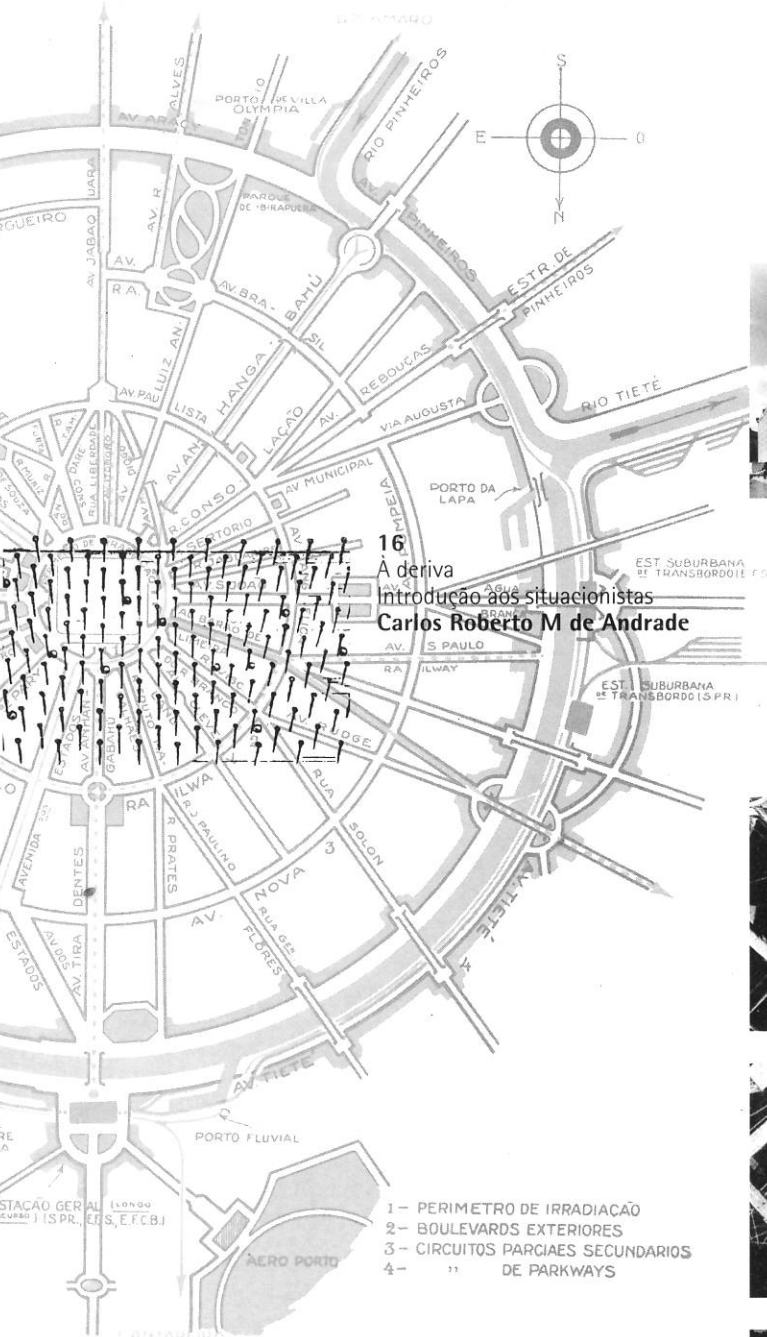
Diretor  
Wilson Ribeiro dos Santos Jr  
Vice-Diretor  
Wilson Roberto Mariana  
Coordenador Pedagógico  
Ricardo Marques de Azevedo

## olhar estrangeiro



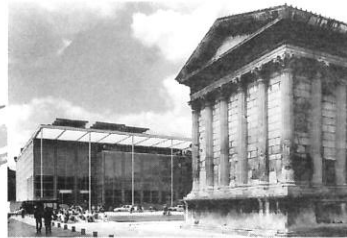


**4**  
Olhar estrangeiro  
Abílio Guerra



**16**  
A deriva  
Introdução aos situacionistas  
Carlos Roberto M de Andrade

- 1- PERÍMETRO DE IRRADIAÇÃO
- 2- BOULEVARDS EXTERIORES
- 3- CIRCUITOS PARCIAES SECUNDARIOS
- 4- " " DE PARKWAYS

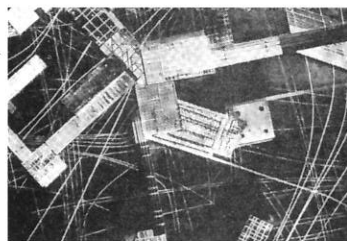


**6**  
O olhar do estrangeiro  
Le regard de l'étranger  
Gérard Monnier



**20**  
Textos da internacional  
situacionista

Formulário para um novo  
urbanismo  
Formulaire pour un urbanisme  
nouveau  
Gilles Ivain

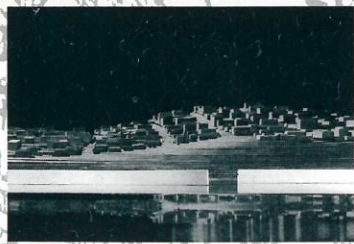


Teoria da deriva  
Théorie de la dérive  
G-E Debord

O urbanismo unitário no fim dos  
anos 50  
L'urbanisme unitaire a la fin des  
annees 50  
Anônimo



Nova Babilônia  
New Babylon  
Constant Nieuwenhuis



38  
Opacidade e situação  
**Anne Marie Sumner e equipe**



45  
Projeto para Palmanova  
**Grupo de Venezia**



56  
A condição do deserto  
**Marco do Valle**

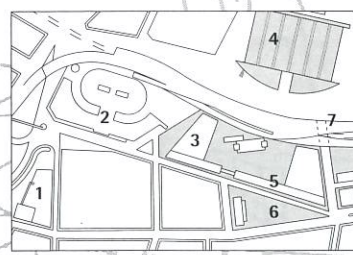


40  
Correspondência

Fragmento  
**Bernard Cier**  
Fotos  
**Nelson Kon**



64  
Espaços livres públicos  
na cidade  
**Vladimir Bartalini**



68  
Arquitetura urbana  
Cidade funcional, cidade figurativa  
**Carlos Eduardo Comas**



76  
Prestes Maia  
O sentido do urbano  
**Samuel Kruchin**

O pensamento arquitetônico, depois de praticamente abandonar a cidade como objeto imediato de suas preocupações logo após o fracasso dos postulados modernistas, resgata hoje o tema e o coloca como um dos elementos principais de suas especulações. O urbano, que se apresenta radicalmente complexo, tumultuado e pulsante ante os olhos do homem contemporâneo, é registrado pela arte e pela cultura de nosso tempo com uma semântica deslocada da tradição. *Diferença, desvio, vazão, deserto, limite, fratura, dobra, congestão, situação*: termos para designar e qualificar o que ainda é possível de se ver no cotidiano caótico e tumultuado. Mas, diferente do Romantismo tardio do século XIX, que transpassava a fragmentação do mundo com um olhar transcendente e nostálgico da unidade perdida (Baudelaire, Camilo Sitte, E. T. A. Hoffmann, Ruskin), e diferente também da crença apolínea do Movimento Moderno em restabelecer a ordem através de um novo constructo racional (Arquitetura ou Revolução, dizia Le Corbusier), e, por fim, distante do pensamento sociológico das décadas de 60 e 70, que via na desordem urbana um subproduto de uma determinada ordem sócio-econômica (o sistema capitalista), o pensamento contemporâneo registra o caos como a (des)ordem possível.

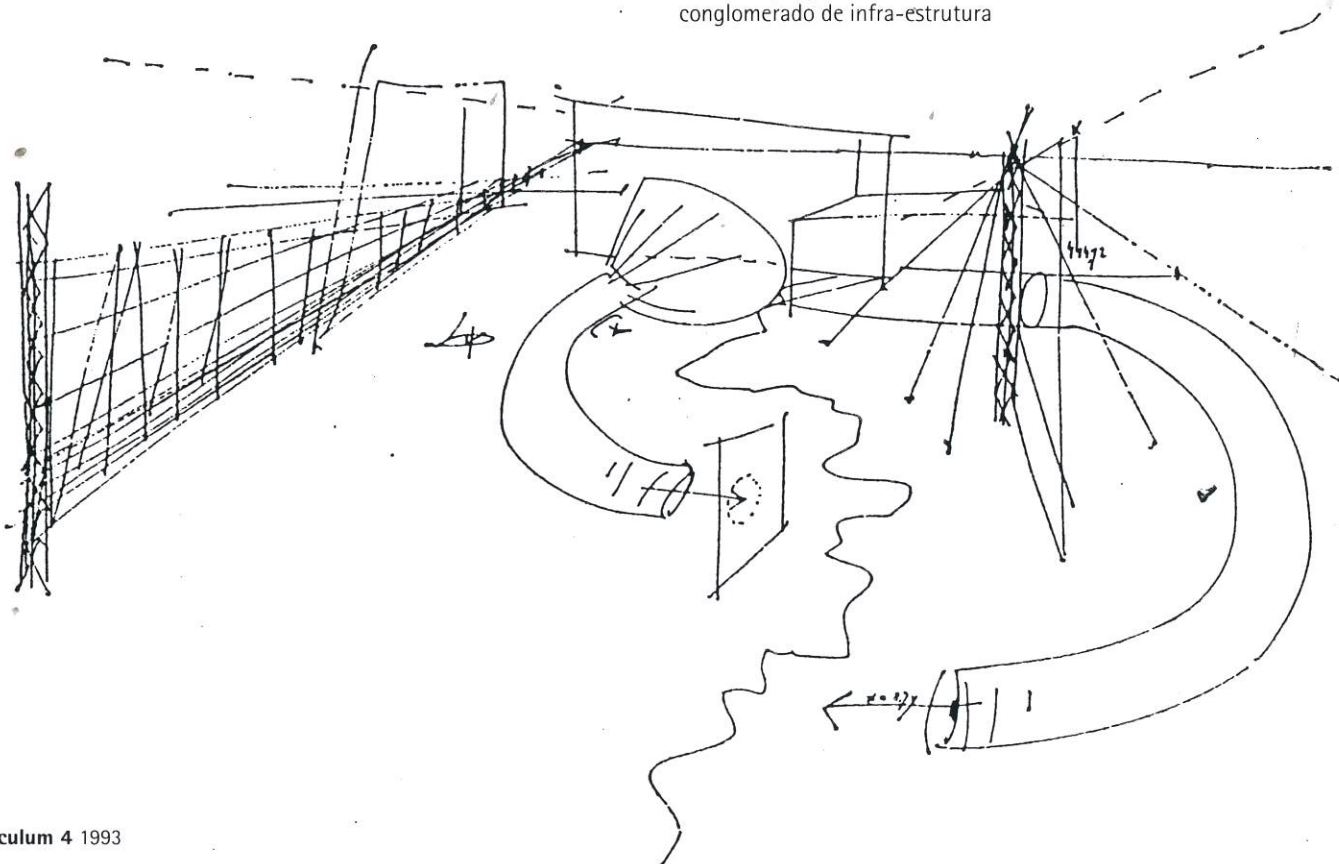
Neste sentido, poderíamos traçar um arco imaginário unindo experimentações estético-culturais contemporâneas das mais diversas onde esta *Weltanschauung* se expressa: o cinema de *Blade Runner* ou de

*Brazil*, a filosofia de Jacques Derrida ou de Gilles Deleuze, a música atonal ou conceitual filiada às experimentações de Schoenberg e, mais recentemente, John Cage, o teatro desencantado de Beckett. Esta *nova* visão de mundo não é, portanto, um corte radical e sistemático com as ordens anteriores, mas uma torrente subterrânea que vaza desde a primeira metade do século — certamente desde as obras de Franz Kafka e Orson Welles — e que registra o mundo com um olhar imane (apartado tanto da visão gestáltica totalizante como da angústia trágica frente ao desconhecido) e encontra hoje, na discussão da arquitetura e do urbanismo, uma de suas formas de expressão mais interessantes e instigantes.

Estas considerações nos permitem supor afinidades conceituais curiosas, como, por exemplo, as concepções urbanísticas de Constant Nieuwenhuis e Rem Koolhaas. Datada historicamente pelo ambiente contracultural nascente, a *Nova Babilônia* de Constant (final da década de 50), tendo como lastro sociológico os laços informais da sociedade moderna, e como suporte arquitetônico-urbanístico as mega-estruturas de alta-tecnologia, permite a efetivação do acaso e da deriva, uma nova sociedade/cidade em perpétuo movimento e transformação, uma nova realidade que só se materializa em situações. O Situacionismo de Constant se reatualiza na obra de Rem Koolhaas; Koolhaas é autor e responsável por algum dos mais importantes projetos urbanísticos da última década, o *Eurallie*, um mega-projeto para a região de Lille, França, envolvendo um sistema de trem rápido — TGV —, rodovias, parques, etc. — um conglomerado de infra-estrutura

urbana, com diversos projetos arquitetônicos pontuais, que foram entregues a arquitetos diversos. Também um dos responsáveis pelo projeto *Transferia*, de 1991,<sup>1</sup> plano territorial para a Holanda, com a colaboração de diversos arquitetos, a importância de sua obra mereceu, recentemente, um número especial da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*.<sup>2</sup>

Como no universo da política, onde a queda do muro de Berlim — fato histórico simbólico da perda de valores estáveis e absolutos — trouxe à tona diferenças nacionais, étnicas e religiosas em contraponto às intenções internacionalizantes e homogeneizadoras (Europa Unificada, por exemplo), no campo da arte e da cultura esta ambivalência também se dá, felizmente com momentos bem menos chauvinistas. Hoje a discussão é universal para estabelecer verdades culturais cada vez mais parciais. Suas virtualidades mais instigantes, contudo, não se confundem com as derivações nacionalistas do modernismo, de enraizamento na terra e na expressão cultural de sua gente. "Para termos expressão universal, precisamos ser particulares", diziam Graça Aranha e Mário de Andrade, proposição que acabou se formalizando, no caso brasileiro, em ideário nacionalista, homogeneizador e instaurador de uma nova ordem (os projetos político e urbanístico de Brasília são, em muitos sentidos, a culminância desse vetor histórico e o fracasso de ambos não pode ser considerado apenas como um acaso ou uma deturpação). A frase do arquiteto francês Jean Nouvel é



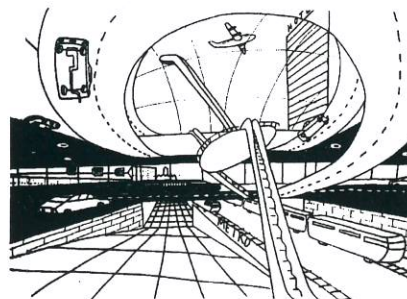
exemplar da mais profícua postura alternativa contemporânea: "O contextualismo, como o oportunismo, frequentemente é um termo que é mal compreendido. As pessoas associam o contextualismo ao neo-regionalismo, a integração com a paisagem, ao sentido mais insípido do termo, a uma arquitetura digerida que não existe. Busco uma *poética da situação*, uma arquitetura que desapareça, e nunca através do pastiche ou do amálgama. Sou por uma poética da desapareição."<sup>3</sup>

Outro arquiteto de expressão internacional, inglês radicado nos Estados Unidos, Alan Colquhoun, denuncia o regionalismo puro como uma ideologia de origem romântica forjada no século XIX e inapropriado enquanto conceito para operações contemporâneas e só o aceita em uma acepção muito restrita: "Uma das situações que parece certa sobre o trabalho regionalista é a autoria. Se se quer usar a palavra regional em tal contexto, temos que considerar um sistema de segunda ordem filtrado através de uma sensibilidade eclética de um arquiteto particular, como o resultado de uma interpretação voluntária de alguns valores urbanísticos, um resultado que leva em conta as formas urbanas existentes como contexto

artístico. De antemão, não se trata de uma confirmação de uma tradição local ainda com vida. Os códigos arquitetônicos que algum dia estiveram ligados a costumes regionais culturais semi-autônomos foram libertados faz tempo desta dependência. Se, porém, se usam para reforçar características locais é por desejo dos arquitetos. É uma livre eleição."<sup>4</sup> Ou seja, trata-se de uma postura regionalista consciente, arbitrária, e não uma condicionante cultural totalizante.

Se é certo que uma linhagem significativa da cultura contemporânea está operando em um registro particular, não nos obriga, portanto, a uma recusa de uma perspectiva universalizante. O multi-culturalismo não nos empurra obrigatoriamente para uma antropologia relativista, que a tudo desculpa pelo respeito à *diferença*. Ao contrário, é no encontro respeitoso dos desiguais que encontramos as experimentações artísticas contemporâneas mais interessantes (que pode ser desde David Byrne com *tropicália* até Norman Foster em Nîmes). A descontextualização, a desterritorialização, o deslocamento: noções físicas e conceituais que nos permite o olhar novo, o olhar sem pré-conceitos, o olhar estrangeiro. O que aqui se coloca é muito simples: ao mundo contemporâneo faltam respostas definitivas, mas um homem é o Homem, e as perguntas que faz são sempre universais.

Euralille,  
desenhos de Rem  
Koolhaas

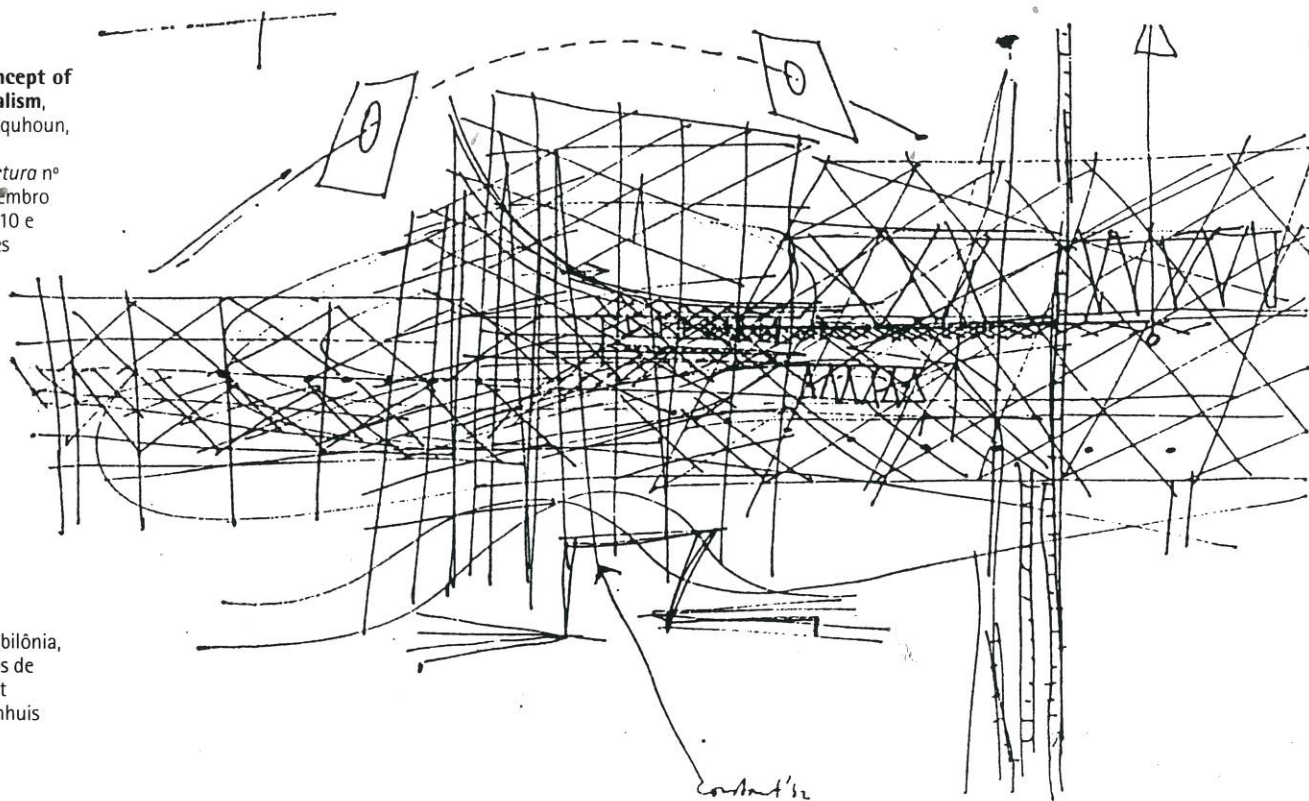


1  
**Progetto Transferia**,  
progetto di Rem  
Koolhaas, Winy  
Maas, Sarah  
Whiting, Udo  
Garrizmann,  
Shinichi Kanefuji,  
Chidi Onwuka,  
Arno de Vries,  
Ron Steiner, 1991,  
revista *Casabella*,  
nº especial 597-  
598, jan/fev 1993,  
pp 90-91

2  
Revista  
*l'Architecture  
d'Aujourd'hui* nº  
280, abril 1992

3  
**The Contextual  
Interface**, Jean  
Nouvel, revista  
*Arquitettura*, nº  
295, março 1993,  
p 106

4  
**The Concept of  
Regionalism**,  
Alan Colquhoun,  
revista  
*Arquitettura* nº  
292, setembro  
1992, p 10 e  
seguintes



Nova Babilônia,  
desenhos de  
Constant  
Nieuwenhuis

# O olhar do estrangeiro

Gérard Monnier

Mobilidade dos  
arquitetos e abordagem  
do contexto  
Norman Foster em Nîmes

Mobilité des architectes  
et approche du contexte  
Norman Foster à Nîmes

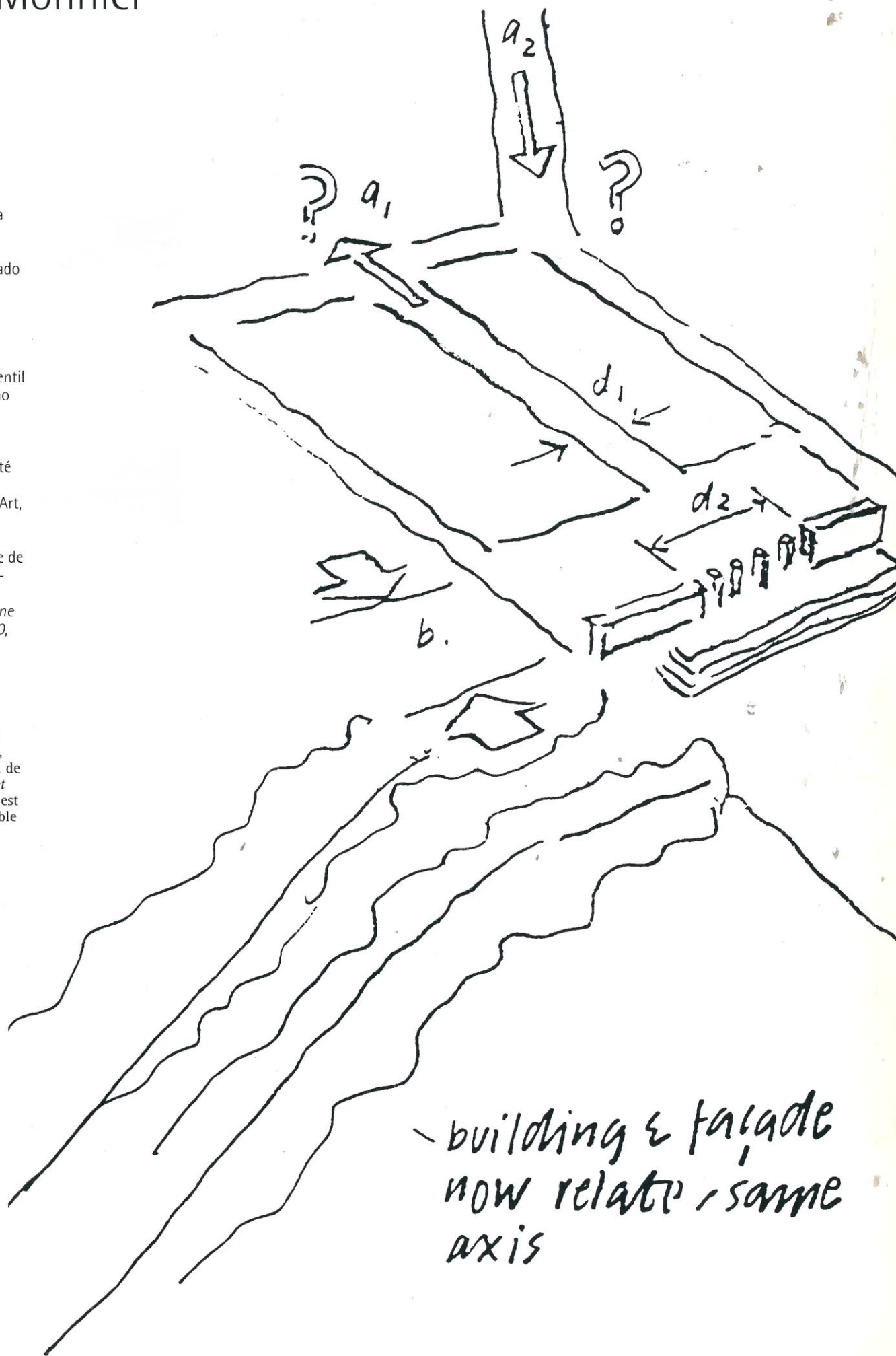
## Tradução

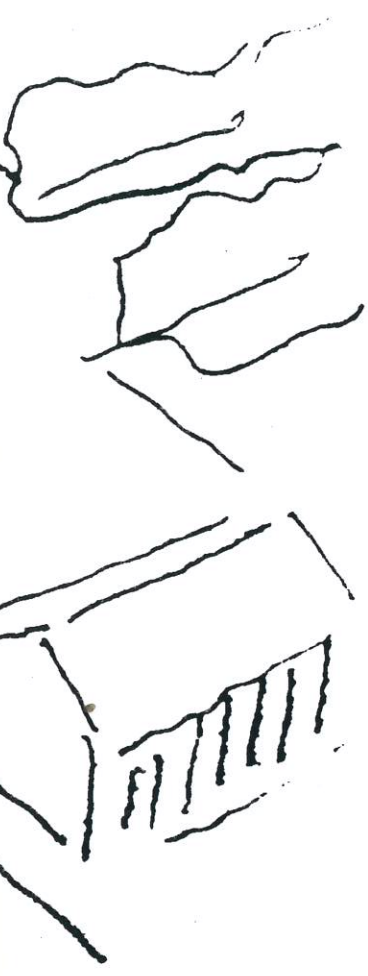
Áurea Pereira da Silva

O presente texto, originalmente publicado na revista francesa *Techniques Et Architecture*, nº 409, agosto-setembro de 1993, está sendo reproduzido com a gentil autorização da direção da revista.

Gérard Monnier é professor da Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), Institut d'Art, e diretor do Centre Interuniversitaire de Recherche en Histoire de L'Art Contemporain – CIRHAC. É autor de *L'Architecture Moderne en France, 1918-1950*, publicado em 1990.

Ce texte, initialement publié dans le n° 409, août-septembre 1993, de la revue *Techniques et Architecture*, à Paris, est reproduit avec l'aimable autorisation de la direction de la revue





**Les sources de l'éclectisme**  
John Soane  
1753-1837

Après son voyage en Italie en 1779, le grand architecte anglais décrit un projet de palais à construire à Hyde Park: "Pour composer ce plan, j'ai essayé de m'approprier les avantages qui viennent tant de la contemplation des vestiges de l'Antiquité que de l'observation et de la pratique des réalisations modernes. C'est pourquoi j'ai voulu allier le magnifique à l'utile, le complexe au varié et au nouveau. Le célèbre palais de Caprarola par Vignola a suggéré la forme générale du plan. La villa d'Hadrien à Tivoli, le palais de Dioclétien à Spalato, les restes immenses des palais des Césars à Rome, les bains romains et l'intérieur du Panthéon avec le superbe péristyle d'Agrippa, ces exemples du magnifique, du compliqué, de la variété et du mouvement, réunissant entre eux toutes les délices intellectuelles de l'architecture classique, m'ont inspiré à consacrer mon entière énergie à ce projet".

Desde o século das Luzes, as viagens participam da cultura do arquiteto e são um dos motores de sua transformação. Enquanto Jefferson buscava ainda em Nîmes um modelo do antigo, Soane, em Roma, já procurava combinar fontes múltiplas. O motivo estaria na autoridade da visão do pintor sobre a do arquiteto? Ou na pressão do olhar dos românticos?

No século XIX, os arquitetos que vêm o edifício no seu contexto distinguem-se dos desenhistas copistas, enquanto os *paisagistas* distanciam-se dos *arqueólogos*; uns insistem na relação do edifício com a cidade e a paisagem, outros detalham ainda as modanaturas. Nas eloqüentes imagens de Tony Garnier ou de Sant'Elia, que alimentaram com uma autêntica visão moderna alguns dos principais capítulos da arquitetura imaginária do início do século XX, há muito o que questionar: ver-se-ia aí o desejo de escapar da estreita tecnicidade do projeto, de sair dos limites da produção, de prolongar o projeto através de uma narrativa lírica. Além da diferença mensurável entre as escalas da representação, estas atitudes do *paisagista* e do *analista*, identificam diferenças de cultura, de saberes e de abordagens de profissionais distintos.

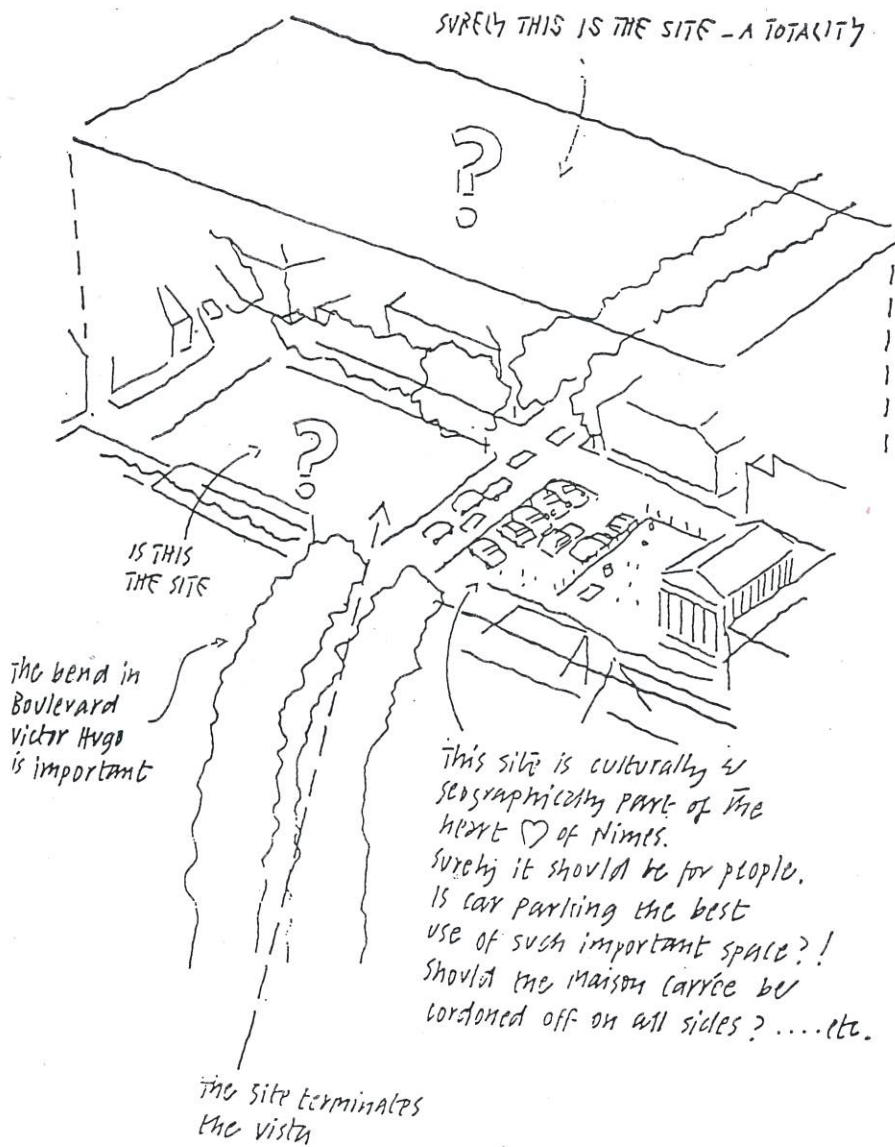
**As fontes do ecletismo**  
John Soane  
1753-1837

Após sua viagem à Itália em 1779, o grande arquiteto inglês descreve o projeto do palácio a ser construído no Hyde Park: "Para compor este plano, eu tentei me apropriar das vantagens que nascem tanto da contemplação dos vestígios da antiguidade como da observação e da prática das realizações modernas. É por isso que eu desejei aliar o magnífico ao útil, o complexo ao variado e ao novo. O célebre palácio de Caprarola de Vignola sugeriu a forma geral do plano. A vila de Adriano em Tivoli, o palácio de Diocleciano em Spoleto, as enormes ruínas dos palácios dos Césares em Roma, os banhos romanos e o interior do Panteão com o soberbo peristilo de Agripa, estes exemplos do magnífico, do complicado, da variedade e do movimento, reunindo entre si todas as delícias intelectuais da arquitetura clássica, inspiraram-me a consagrar toda a minha energia neste projeto.

Depuis le temps des Lumières, les voyages participent à la culture de l'architecte, et sont un des moteurs de sa transformation. Lorsque Jefferson à Nîmes voyait encore un modèle de l'antique, Soane à Rome cherchait déjà à combiner des sources multiples. Est-ce en raison de l'autorité de la vision du peintre sur celle de l'architecte? Est-ce sous la pression du regard des romantiques? Au XIX siècle, les architectes qui voient l'édifice dans un ensemble se distinguent des dessinateurs d'analos, les *paysagistes* se démarquent des *archéologues*; les uns insistent sur les attaches de l'édifice à la ville et à un paysage, les autres détaillent encore les modanatures. Dans les images fortes de Tony Garnier ou de Saint Elia, qui ont nourri d'une authentique vision moderne quelques-uns des principaux chapitres de l'architecture imaginaire du premier XX siècle, il y aurait beaucoup à questionner; on y verrait le désir d'échapper à la technicité étroite du projet, de sortir des limites de la fabrication, de prolonger le projet par une narration lyrique. Au delà de la différence mesurable entre les échelles de la représentation, ces attitudes du *paysagiste* et de l'*analyste* identifient des différences de culture, des savoirs, et des démarches professionnelles distinctes.

## Conceito e Contexto

Em relação ao debate sobre o estatuto do projeto, estas diferenças de estratégia tem uma forte atualidade, que opõe, como cada um sabe, os partidários do *conceito* aos criadores do *contexto*. Lembremos, resumindo, que em nome da autonomia intelectual, o conceito joga com a reivindicação narcisista do projeto livre das limitações da encomenda e da sua realização — o que permite tirar a arquitetura das contingências da vida social e material para dispô-la num plano superior, no sistema da belas artes, segundo o velho debate. Ao contrário, na abordagem *contextual*, admite-se a autoridade das determinantes locais e se trabalha sobre a pressão do real (a encomenda, as técnicas), propondo-se a dar uma resposta relativa. O dado contextual é desta maneira o avatar atual da questão, deixada em aberto, do realismo na arquitetura, (no sentido da relação da arte com a realidade). Mas uma interpretação dissimulada da abordagem contextual insinua-se na crítica, quando a relação com o contexto é assimilada de maneira redutora, como uma apropriação do contexto edificado, como uma convivência natural com seu conhecimento íntimo, como um respeito fundamental do lugar e de sua identidade; esta interpretação desemboca na idéia de que a qualidade está na identidade local, cujos corolários são a hierarquia (em proveito do local), e a exclusão daquilo que lhe é consequente: "nada disso entre nós" (o que não deixa de ter relações, salvo erro, com uma atitude política). Esta redução da aproximação do contexto pela preferência dada ao *nativo* em vez do *estrangeiro* conduz a atitudes morais e conservadoras sobre a dependência da aprovação pelos porta-vozes da autoridade local, que reconhecerão, com as fórmulas aceitas, os *argutos conhecedores* do espírito local, os *fiéis intérpretes* de um sítio. A perversão da abordagem contextual desemboca no avatar do regionalismo.



Médiathèque de Nîmes  
Vista do átrio

Médiathèque de Nîmes  
Vue de l'atrium

Université de Paris / CIRNAC direitos reservados



## Concept et contexte

Rapportées au débat sur le statut du projet, ces différences de stratégies ont une actualité forte, qui oppose, comme chacun sait, les partisans du *contexte* aux créateurs de *concept*. On rappelle, et en faisant très court, qu'au nom de l'autonomie intellectuelle, le *concept* joue avec la revendication narcissique d'un projet libéré des contraintes de la commande et de la réalisation — ce qui revient à faire sortir l'architecture des contingences de la vie sociale et matérielle pour la disposer sur l'*étagère du dessus*, c'est à dire, vieux débat, pour l'installer dans le système des beaux-arts. A l'opposé, la démarche *contextuelle* admet l'autorité des déterminants locaux, travaille sous la pression du réel (la commande, les techniques), et propose de donner une réponse relative. La démarche contextuelle est de cette façon l'avatar actuel de la question, laissée ouverte, du réalisme (au sens du rapport de l'art et de la réalité) en architecture. Mais une interprétation sournoise de la démarche contextuelle s'insinue dans la critique, lorsque le rapport au contexte est compris de façon réductrice, comme une appropriation du contexte bâti, comme une connivence naturelle avec sa connaissance intime, comme un respect fondamental du lieu et de son identité; cette interprétation débouche sur l'idée que la qualité est dans l'identité locale, dont les corollaires sont la hiérarchie (au profit du local), et l'exclusion de ce qui s'en détache: "pas cela chez nous" (ce qui n'est pas sans relation, sauf erreur, avec une attitude politique). Cette réduction de l'approche du contexte à une préférence donnée à l'*indigène* sur l'*étranger* conduit à des attitudes morales et conservatrices, sur la dépendance de l'approbation par les porte-parole de l'autorité locale, qui reconnaîtront, avec les formules convenues, les fins *connaisseurs* de l'esprit du lieu, les *fidèles interprètes* d'un site. La perversion de l'approche contextuelle débouche sur un avatar du régionalisme.

A cette version statique et conservatrice de l'architecture contextuelle, il est tentant de risquer la démonstration inverse: l'invention contextualiste forte peut surgir de la mobilité de l'architecte, amené à jeter un regard neuf sur le réel. Un regard

Contra esta versão estática e conservadora da arquitetura contextual é tentador apostar na demonstração inversa: a descoberta contextualista bem fundamentada pode surgir da mobilidade do arquiteto, levado a olhar de uma maneira nova o real. O olhar novo, certamente seria um olhar equipado de referências mais amplas, capazes de estimular o trabalho da invenção. Concedamos de início um amplo sentido à noção de mobilidade: a mobilidade não é somente aquela produzida pela viagem, ela não resulta necessariamente do contato com um local ou um contexto novo, ela é antes de tudo o deslocamento para fora do campo da competência estabelecida. Neste sentido, o olhar *estrangeiro* pode ser o do arquiteto ao qual se pede uma intervenção num programa que não faz parte do seu campo de atuação profissional habitual; confrontando com novos lugares e com programas diferentes dos que habitualmente trabalha. Le Corbusier (em Ronchamp, Capela Notre-Dame du haut), Jean Riboulet (em Paris, Hospital Robert-Debré) deram soluções originais, inteiramente fundamentadas numa percepção seduzida do local. E quando esta experiência torna-se objeto de comentários do próprio arquiteto, que não deixa nenhuma dúvida sobre a percepção *ingênua* do sítio desconhecido, nós devemos levar a sério esses testemunhos de tomada de consciência essencialmente existencial. Os contatos de Le Corbusier com Ronchamp, em 20 de maio e a 4 de junho de 1950 e a sua proposta de uma *acústica* das formas, o diário de Pierre Riboulet, tomando conhecimento do terreno do boulevard Serrurier, testemunham o estímulo do pensamento para a descoberta dos locais, num processo oposto à familiar visão cotidiana que entrava a compreensão das relações.

## Le Corbusier à Ronchamp 1950

"Ronchamp? contato com um sítio, situação num lugar, eloquência do lugar, palavra dirigida ao lugar (...) Sobre a colina, eu desenhei cuidadosamente os quatro horizontes... estes desenhos estão dispersos ou perdidos; foram eles que desencadearam arquitetonicamente a resposta acústica — acústica no domínio das formas."

## Le Corbusier à Romchamp, 1950

"Ronchamp? contact avec un site, situation dans un lieu, éloquence du lieu, parole adressée au lieu (...) Sur la colline, j'avais soigneusement dessiné les quatre horizons... ces dessins sont égarés ou perdus; ce sont eux qui déclenchèrent architecturalement la réponse acoustique — acoustique au domaine des formes."

Université de Paris I CIRHAC droits réservés



neuf: en fait un regard équipé de références plus larges, capables de stimuler le travail de l'invention. Donnons tout d'abord un sens large à la notion de mobilité: la mobilité n'est pas seulement celle produite par le voyage, elle ne découle pas nécessairement du contact avec un lieu et un contexte nouveau, elle est d'abord celle du déplacement en dehors du champ de compétence établi. Dans ce sens, le regard *étranger* peut être celui de l'architecte auquel on demande une intervention dans un programme qui n'appartient pas à son champ professionnel habituel: confrontés à des lieux nouveaux et à des programmes différents de ceux qu'ils traitent habituellement. Le Corbusier (à Ronchamp, chapelle de Notre Dame du haut), Jean Riboulet (à Paris, hôpital Robert Debré) ont fait surgir des solutions originales, toutes entières fondées sur une saisie *naïve* du lieu. Et lorsque cette expérience, on le sait, fait l'objet par l'architecte lui-même de commentaires, qui ne laissent aucun doute sur la saisie *naïve* du site inconnu, nous devons prendre au sérieux ces témoignages d'une prise de conscience proprement existentielle. Les approches de Le Corbusier à Ronchamp, le 20 mai et le 4 juin 1950, sa proposition d'une *acoustique* des formes, le journal de Pierre Riboulet, prenant pied sur le terrain du boulevard Serrurier, attestent de la stimulation de la pensée par la découverte des lieux, dans un processus à l'opposé de cette familiarité de la vision quotidienne qui entrave l'intelligence des rapports.

Médiathèque de Nîmes  
Maison Carrée vista  
do átrio

Médiathèque de Nîmes  
Maison Carrée vue de  
l'atrium

## Norman Foster e a questão da inserção

A conclusão recente da intervenção de Norman Foster em Nîmes permite um balanço: a primeira realização deste importante arquiteto inglês na França justifica esta primazia atribuída à mobilidade? A questão é ainda mais interessante posto que a mobilidade adquire aqui uma dimensão notável: não somente o arquiteto intervém fora do seu território cultural, num sítio não familiar, mas também sobre um programa inusitado, face a um parceiro e diante de circunstâncias das quais Foster, pode se dizer, não encontrou até então equivalentes.

A apresentação para a crítica da biblioteca e do museu de arte contemporânea (*Ile Carré d'Art*) estudados por Foster deu lugar a apreciações bastante contraditórias. A crítica mais atenta manifestou sua decepção frente ao edifício que lhe pareceu inferior a expectativa que se espera de uma estrela da arquitetura tecnológica. E é verdade que o edifício não dá aqui muita possibilidade de debate. Mas, se alguns criticaram a banalidade do concreto e das luminárias, todos viram e proclamaram num consenso a qualidade excepcional da inserção do edifício no sítio urbano extremamente determinado. Não nos enganemos: o êxito da realização aqui apreciado não o é em termos de compromisso, no sentido dessas estéticas mornas que a noção fastidiosa de arquitetura de acompanhamento sugeria até então; a maior parte, e, penso-o, com razão, viram a beleza de um classicismo moderno, que liga a capacidade da arquitetura do *Carré d'Art* de informar o local com novas realidades materiais e programáticas, graças a uma mistura consistente de usos determinados pelo projeto e por *tecno-imagens* colocadas no sítio; todos viram o equilíbrio das soluções, que sublimam esta mistura incongruente de estranheza e familiaridade, trazida pelo edifício ao mesmo tempo recente e novo, que integra a

partir de agora o arranjo costumeiro dos lugares. Mas não nos detenhamos sobremaneira nesta abordagem crítica. Partamos de uma sorte de desafio disciplinar: pode uma abordagem histórica estabelecer em que condições o arquiteto estrangeiro ao contexto teve condições de informar o lugar? Se eu concedo que os argumentos de que se dispõem não estabelecerão outra coisa senão a presunção da relação causa e efeito, resta-lhes uma apreciável coerência. Que se avalie.

No percurso profissional do arquiteto, a novidade do programa de Nîmes está assegurada: a partir do começo de sua carreira até o início dos anos 1980, Norman Foster foi um especialista de edifícios industriais e comerciais, construídos à parte dos embaraços de todo contexto urbano, em sítios onde não existia nenhuma determinação contextual. Nesta fase inicial, marcada pelo estudo da fábrica Reliance Controle (em Swindon, projeto de 1967), os dois projetos orientados dentro do espaço urbano, não colocam o verdadeiro problema da inserção; nem o estudo da sede social de Willis, Faber and Dumas em Ipswich (em 1975), nem a famosa torre de Hong Kong (estudada a partir de 1979), não colocam em primeiro plano a questão da inserção urbana do projeto. Por outro lado o único programa cultural tratado antes pelo arquiteto foi o Centro Sainsbury para as artes visuais, construído aplicando uma tipologia de edifício industrial, em um só nível, no sítio livre do Campus da Universidade de East Anglia, em Norwich (estudo de 1978). Assim a quase totalidade da experiência projetual de Foster é ainda, no início dos anos 1980, *conceitual*, na medida em que seu esforço se faz sobre a definição da construção de um *hangar equipado* (eu utilizo esta expressão para evocar ao mesmo tempo a relação e a diferença com o *hangar decorado* de Venturi).

Em 1983 e em 1984, as coisas mudam. Dois projetos importantes vêm neste momento transformar os objetivos e a abordagem de Norman Foster: em 1983 ele estuda o projeto de um novo centro para a BBC, na Langham Place, em Londres, e em 1984 ele participa do concurso para o que na época era a Médiathèque de Nîmes.

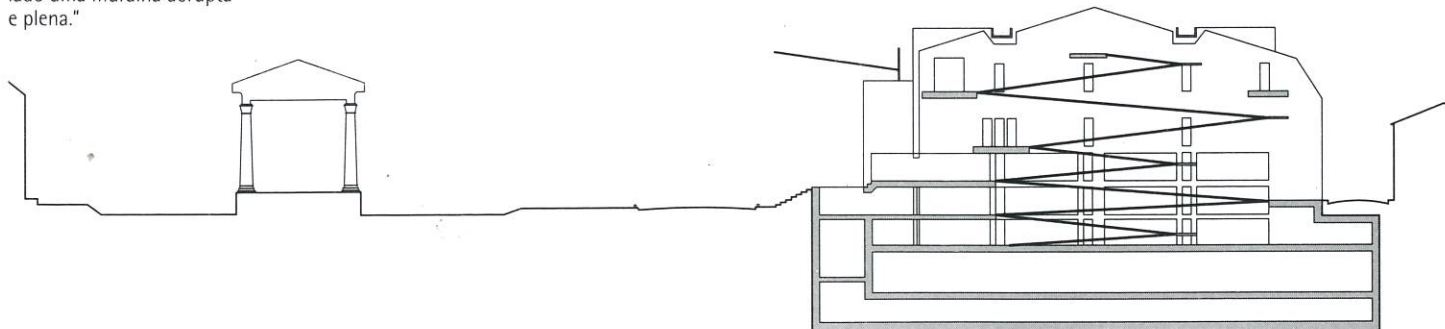
Os dois projetos têm em comum o fato de estarem inseridos num denso tecido urbano, de estarem em contato com edifícios históricos (a igreja de Toutes-les-âmes/All Souls, 1822-1824, do arquiteto Nash, em Londres; a Maison Carrée, em Nîmes), e de implicar numa concepção específica e nova para o arquiteto. Foster dirá, a propósito do projeto da BBC, que se tratava "da abordagem a mais complexa, tanto em termos técnicos como urbanos."<sup>1</sup> Concebidos praticamente ao mesmo tempo, os dois projetos têm também em comum o emprego de processos idênticos: os dois são objetos de levantamentos, que colocam igualmente em evidência as ligações do sítio a construir com o seu ambiente urbano e os dois são estudados sob a forma de numerosas maquetes, que produzem uma importante série de variantes: nos dois casos estas maquetes acentuam a volumetria, e dão lugar a registros fotográficos destinados a controlar sua aparência dentro das condições de sua inserção no espaço construído. Nos dois casos, os projetos mostram a apreensão do meio ambiente monumental e dos espaços vazios formalizados, presentes nos dois sítios, diante e atrás do edifício projetado, a ponto de fazer aparecer, num certo momento, a uma só vez nos dois projetos, um espaço de circulação atravessando em diagonal o edifício, em direção à Rua Gaston-Boissier em Nîmes e em direção à Cavendish Square em Londres.

Está portanto claro que nesses anos de 1983 e 1984, Foster desloca o ponto de apoio de seu trabalho. Sem abandonar o campo de concepção do espaço a construir, a necessidade de colocar o problema da relação urbana do projeto constitui para ele uma nova via. E a primeira característica desta mobilidade é bem o enfrentamento da problemática urbana; deste ponto de vista é secundário que os sítios estejam em Londres ou em Nîmes: não há distância real entre eles, mas entre eles e o entorno do sítio urbano onde Foster vai operar.

### Pierre Riboulet

Boulevard Sérurier 1980

"Bela tarde ensolarada. As motos sobem as rampas, roncam, voam. O trem de subúrbio faz um barulho horrível. Literalmente insustentável quando se está no mesmo nível. Um pouco menos forte quando se está na parte alta. As pessoas deitam-se na relva (...) Percorrendo o terreno, imagem mental de uma grande forma, curvilínea que se acenta sobre o relevo, prolongando-a e ampliando-a, partindo do *boulevard*, atrás da igreja, encurvando-se e se expandindo no lugar mais largo. Espécie de uma grande cocha escalonada cujo o centro estaria no sul e sudoeste, dando as costas para o trem, fazendo deste lado uma muralha abrupta e plena."



1  
Mencionada na *New Architecture: Foster, Rogers, Stirling*, obra publicada por ocasião da exposição da Royal Academy of Arts, Londres, 3 out-21 outubro 1986, Thames and Hudson editor, Londres, 1986, p 119

1  
Mentionné dans *New Architecture: Foster, Rogers, Stirling*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition de la Royal Academy of Arts, Londres, 3 octobre-21 décembre 1986, Thames and Hudson éditeur, Londres, 1986, p 119

Pierre Riboulet  
Boulevard Sérurier 1980

"Bel après-midi ensoleillé. Les motos escaladent les pentes, rugissent, volent. Le périphérique fait un bruit effrayant. Littéralement intenable lorsqu'on est au niveau. Un peu moins fort lorsqu'on est dans la partie haute. Des gens sont couchés sur les pelouses (...) En arpentant le terrain, image mentale d'une grande forme curviligne prenant assise sur le relief, la prolongeant et l'amplifiant, partant du boulevard, derrière l'église, s'incurvant et s'épanouissant à l'endroit le plus large. Sorte de vaste conquête à gradins dont le centre serait au sud, sud-ouest, tournant résolument le dos au périphérique, faisant de ce côté comme une muraille abrupte et pleine."

## Norman Foster et la question de l'insertion

L'achèvement récent de l'intervention de Norman Foster à Nîmes se prête à un bilan: la première réalisation en France de cet architecte britannique de premier plan justifie-t-elle cette prime attribuée à la mobilité? La question est d'autant plus intéressante que la mobilité prend ici une dimension remarquable: non seulement l'architecte intervient en dehors de son territoire culturel, sur un site non familier, mais aussi sur un programme inusité, face à un partenaire et devant des enjeux dont on peut dire que Foster n'a pas rencontré jusqu'alors les équivalents.

La présentation à la critique de la bibliothèque et du musée d'art contemporain (*le Carré d'art*) étudiés par Foster a donné lieu à des appréciations assez contrastées. La critique la plus attentive a dit sa déception devant un édifice qui lui semble au-dessous de ce qu'elle attendait d'une star de l'architecture technologique. Et il est vrai que le bâtiment ne donne pas ici beaucoup de grain sémiologique à moudre. Mais, si quelques-uns ont critiqué la banalité des bétons et des luminaires, tous ont vu et proclamé avec un bel ensemble la qualité exceptionnelle de l'insertion de l'édifice dans un site urbain extrêmement déterminé. Ne nous y trompons pas: la réussite appréciée ici ne l'est pas en termes de compromis, dans le sens de ces esthétiques tièdes que suggérait naguère la notion fâcheuse d'architecture d'accompagnement; la plupart et, je le pense, à juste titre, on vu la beauté d'un classicisme moderne, qui tient à la capacité de l'architecture du *Carré d'art* à informer le site des nouvelles réalités matérielles et programmatiques, par un mélange solide d'usages déterminés par le projet et de techno-figures mises en place dans le site; tous ont vu l'équilibre des solutions, qui subliment ce mélange incongru d'étrangeté et de familiarité, apporté par un édifice à la

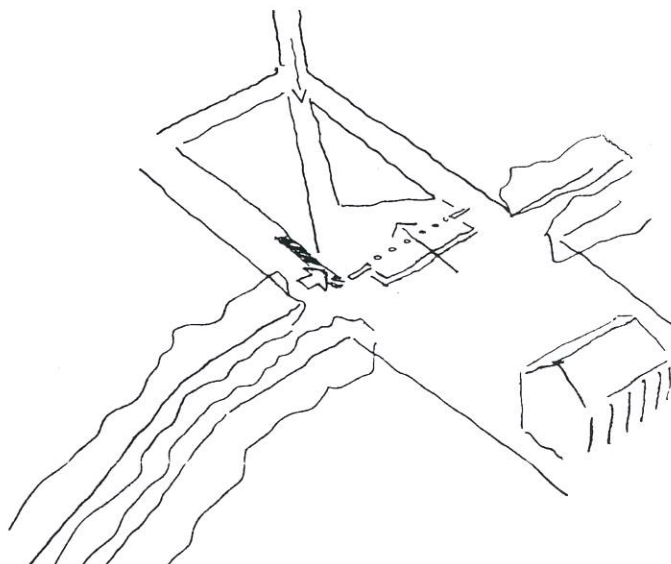
fois manifestement neuf et nouveau, et qui participe déjà à l'agencement coutumier des lieux. Mais ne nous arrêtons pas davantage à cette approche critique. Partons d'une sorte de défi disciplinaire: une approche historique peut-elle établir dans quelles conditions l'architecte étranger au contexte a pu informer à ce point le lieu? Si je concède volontiers que les arguments dont on dispose n'établiront pas autre chose qu'une présomption dans le rapport de la cause et de l'effet, il reste qu'ils ont une appréciable cohérence. Qu'on en juge.

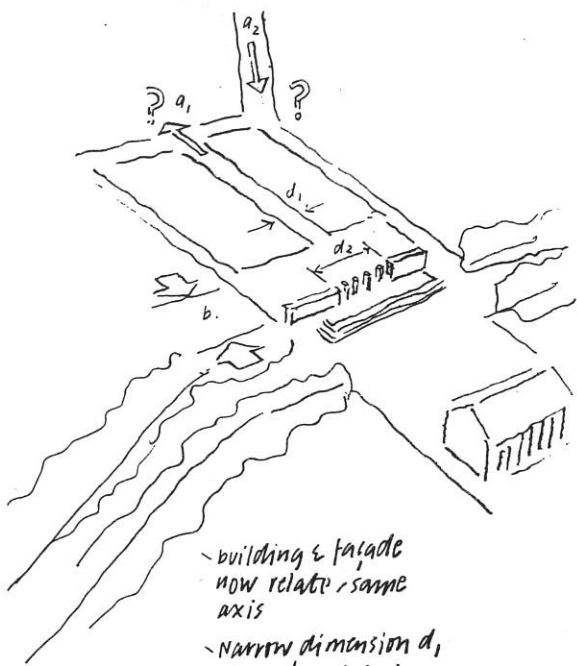
Dans l'itinéraire professionnel de l'architecte, la nouveauté du programme de Nîmes est assurée: à partir du début de sa carrière jusqu'au début des années 1980 en effet, Norman Foster est un spécialiste des édifices industriels et commerciaux, construits à l'écart des contraintes de tout contexte urbain, sur des sites où n'existe aucune détermination contextuelle. Dans cette phase initiale, marquée par l'étude de l'usine Reliance Contrôle (à Swindon, projet en 1967), les deux projets conduits dans un espace urbain ne posent pas de vrai problème d'insertion: ni l'étude du siège social de Willis, Faber and Dumas à Ipswich (en 1975), ni la fameuse tour de Hong-Kong (étudiée à partir de 1979) ne mettent au premier plan la question de l'insertion urbaine du projet. Par ailleurs le seul programme culturel traité auparavant par l'architecte est le Centre Sainsbury pour les arts visuels, construit en appliquant une typologie d'édifice industriel, à un seul niveau, sur le site libre du campus de l'Université d'East Anglia, à Norwich (étude en 1978). Ainsi la quasi totalité de l'expérience architecturale de Foster est-elle encore, au début des années 1980, *conceptuelle*, dans la mesure où son effort porte sur la définition de la construction d'un *hangar équipé* (j'utilise cette formule pour évoquer à la fois la relation et la différence avec le *hangar décoré* de Venturi).

En 1983 et en 1984, les choses changent. Deux projets importants viennent à ce moment transformer les objectifs et la démarche de Norman Foster: en 1983 il étudie le projet d'un nouveau centre pour la BBC, à Langham Place, à Londres, et en 1984 il participe au concours pour ce qui est à l'époque la Médiathèque de Nîmes. Les

deux projets ont en commun d'être insérés dans un tissu urbain dense, d'être au contact d'édifices historiques (l'église "Toutes-les-âmes" - All Souls -, 1822-1824, Nash, arch., à Londres, la Maison Carrée, à Nîmes), et d'impliquer une conception spécifique et nouvelle pour l'architecte. Foster dira, à propos du projet pour la BBC, qu'il s'agissait de "la démarche la plus complexe, à la fois en termes techniques et en termes urbains."<sup>1</sup> Étudiés pratiquement en même temps, les deux projets ont aussi en commun de mettre en oeuvre des procédés identiques: ils font tous deux l'objet de plans de situation, qui mettent de la même façon en évidence les attaches du site à construire avec son environnement urbain, et tous deux sont étudiés sous la forme de maquettes nombreuses, faisant surgir une importante série de variantes: dans les deux cas ces maquettes mettent l'accent sur la volumétrie, et donnent lieu à des prises de vue photographiques destinées à contrôler leur apparence dans les conditions de leur insertion dans le cadre bâti. Dans le deux cas, les projets montrent la prise en charge de l'environnement monumental et des espaces vides formalisés, très présents dans les deux sites, en avant et en arrière du bâtiment projeté, au point de faire apparaître à un moment, dans les deux projets à la fois, un espace de circulation traversant en diagonale le bâtiment, vers la rue Gaston-Boissier à Nîmes, vers Cavendish Square à Londres.

Il est donc clair que dans ces années 1983 et 1984, Foster déplace le point d'appui de son travail. Sans abandonner le champ de la conception de l'espace à construire, la nécessité de poser le problème de la relation urbaine du projet constitue pour lui une nouvelle voie. Et le premier caractère de cette mobilité est bien l'affrontement de la problématique urbaine; il est de ce point de vue secondaire que les sites soient répartis à Londres et à Nîmes: la distance réelle n'est pas entre eux, mais entre eux et les sites des périphéries urbaines où jusqu'alors opérait Foster.





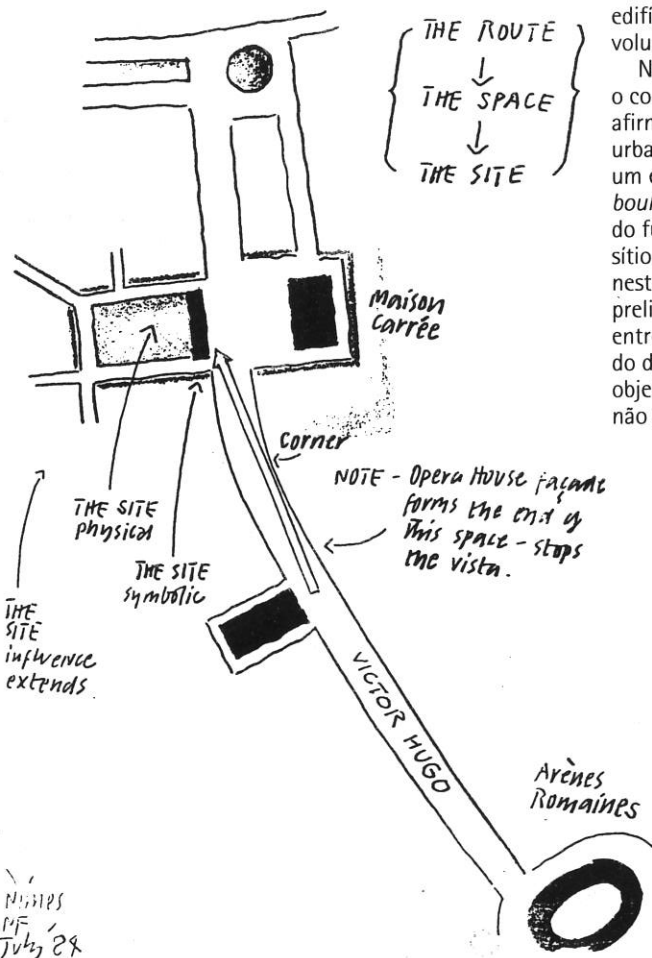
- building & facade  
now relate, same  
axis

- narrow dimension  $d_1$   
can only relate to  
entrance facade  
dimension  $d_2$  by use  
of buffer space  $b.$

## A interpretação de um sítio por um arquiteto

O segundo grupo de argumentos está nos remanescentes que são conservados dos interesses de Foster, quando da fase de preparação do concurso, ele descobre em Nîmes o local da futura Médiathèque (utiliza-se aqui os documentos apresentados, em maio de 1993, no saguão do Carré d'Art). Uma primeira série de croquis anotados, datados de julho de 1984, mostra uma descoberta refletida sobre o local. O arquiteto observa a intensidade da luz, vê os contrastes da sombra acolhedora que reina sob as árvores do boulevard Victor Hugo, que ele chama de *dark tunnel*; ele nota estupefato que os carros estacionam obliquamente entre a Maison Carrée e a colunata do antigo teatro. Ele conserva o ponto de vista livre, *views over traffic*, que o pódio da colunata oferece sobre a Maison Carrée. Dentro desta visão seletiva, encontra-se um duplo inventário; o inventário dos elementos físicos: o espaço disponível, seja ele amplo (a praça), ou fechado (o boulevard); a luz brilhante e o seu contrário, a sombra; e o inventário das fontes culturais, que informa sobre a capacidade do local de montar espetáculo. Os pontos de vista, os obstáculos são registrados com hierarquia; a percepção do monumento antigo, com os carros estacionados, mostrando-se indignos do local, dão lugar a uma proposta de um espaço público, associando o edifício a ser construído com os volumes existentes.

Na primeira versão do projeto para o concurso de outubro de 1984, afirma-se a tomada do conjunto urbano, cujo sítio do concurso seria um elemento; a visão oblíqua do boulevard Victor Hugo sobre a fachada do futuro edifício está comentada: "o sítio marca o fim da perspectiva". E neste local, a partir dos esboços preliminares do verão, executados entre julho e setembro, a problemática do dispositivo da recepção torna-se objeto de escolha. O arquiteto enfatiza, não a entrada propriamente dita, mas



THE ROUTE  
↓  
THE SPACE  
↓  
THE SITE

NOTE - Opera House facade forms the end of this space - stops the vista.

THE SITE physical  
THE SITE symbolic  
THE SITE influence extends

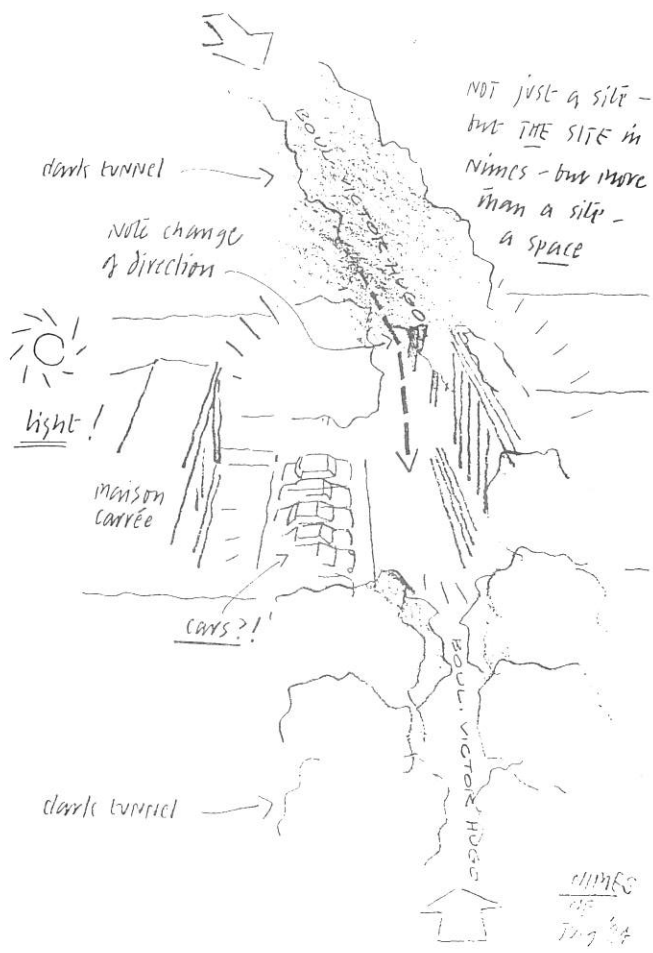
Nîmes  
MF  
July 84

## L'interprétation d'un site

Le second lot d'arguments est dans les traces qui sont conservées des intérêts de Foster, lorsque, dans la phase de préparation du concours, il découvre à Nîmes le site de la future médiathèque (on utilise ici les documents présentés, en mai 1993, dans le hall du Carré d'art). Une première série de croquis annotés, datés de juillet 1984, montre une découverte réfléchie du site.

L'architecte note l'intensité de la lumière, voit les contrastes de l'ombre accueillante qui règne sous les arbres du boulevard Victor Hugo qu'il désigne comme un *dark tunnel*; il note, semblé-t-il avec stupeur, que les voitures stationnent en épi entre la Maison carrée et la colonnade de l'ancien théâtre. Il retient le point de vue libre, *views over traffic*, que le podium de la colonnade offre sur la Maison carrée. Dans cette vision sélective, on trouve un double inventaire; l'inventaire des éléments physiques: l'espace disponible, qu'il soit large (la place), ou resserré (le boulevard), la lumière éclatante et son contraire, l'ombre; et l'inventaire des ressources culturelles, qui informe sur la capacité du lieu à faire spectacle. Des points de vue, des obstacles, sont enregistrés, avec leur hiérarchie; la perception du monument antique, avec des voitures stationnées, montrées indignes du lieu, fait place à la proposition d'un espace public, associant l'édifice à construire aux volumes existants.

Dans la première version du projet pour le concours d'octobre 1984, s'affirme la saisie d'un ensemble urbain, dont le site du concours serait un élément; le point de vue oblique du boulevard Victor Hugo sur la façade du futur bâtiment est commenté: "le site marque la fin de la perspective". Et en ce lieu, dès les esquisses préliminaires de l'été, conduites entre juillet et septembre, la problématique du dispositif de l'accueil fait l'objet d'un choix. L'architecte met l'accent, non pas sur l'entrée proprement dite, mais sur l'hospitalité d'un lieu abrité sous un auvent en porte-à-faux, qui prolonge avec fluidité l'espace accueillant et ombragé du boulevard. Lieu public, abrité, identifié à un espace de rencontre, isolé de la chaussée, pourvu de degrés accueillants, cet espace intermédiaire appartient à la culture anglo-saxonne par sa sociabilité:



a hospitalidade de um local abrigado sob uma cobertura apoiada em mão francesa, que prolonga com fluidez o espaço acolhedor e sombreado do boulevard. Lugar público, abrigado, identificado com o espaço de encontro, isolado da calçada, provido de degraus acolhedores, este espaço intermediário pertence à cultura anglo-saxônica pela sua sociabilidade: comamos um sanduíche sentados nos degraus, como diante da catedral de São Paulo. É a escolha de um espaço prosaico e verdadeiro, cuja prática pelos habitantes de Nîmes e pelos turistas, desde os últimos dias de maio de 1993, permitiu verificar a legitimidade, e selecionar a intuição do arquiteto. Este interpreta portanto, já nos esboços do verão de 1984, um local capaz de utilizações temperárias variadas, que acolhe tanto os espetáculos de rua como as exposições comerciais: "a setting to promote trade shows, industrial design",\* explica a legenda de um croqui que mostra a apresentação de barcos à vela... É notável que esta escolha do valor de uso da zona frontal escamoteia o tratamento arquitetural do acesso ao edifício, banalizado numa entrada evidente, mas sem ostentação. Retendo do pórtico neoclássico seu valor de abrigo, mas descartando sua exaltação monumental da entrada, Foster interpreta com finura o que as formas existentes podem lhe sugerir: menos uma referência formal do que uma indicação sobre o valor do uso da parte frontal do sítio. E todas as tentativas que o arquiteto conduz, no dia seguinte do concurso, a partir de 19 de outubro, para integrar o pórtico neoclássico a seu projeto, esbarram na incapacidade formal destas formas minerais com a delicadeza gráfica da nova construção, com o desejo de manter a hospitalidade sedutora deste espaço disponível. Aliás, não é antes dos estudos de maio de 1985, bem depois do concurso, que a cobertura deixa de ser suspensa por uma mão francesa, para se apoiar sobre suportes, tão delgados, tão pouco determinantes de um espaço particular que eles não restituem na mesma proporção a figura e a capacidade monumental do pórtico clássico.

\*NT "Um cenário para promover exposições comerciais e desenho industrial."

mangeons un sandwich sur les marches, comme devant la cathédrale Saint-Paul. C'est le choix d'un espace prosaïque et vrai, dont la pratique par les Nîmois et par les touristes, dès les derniers jours de mai 1993, a permis de vérifier la légitimité, de recouper l'intuition de l'architecte. Celui-ci l'interprète donc, dans les esquisses de l'été 1984, en lieu capable d'utilisations temporaires variées, qui accueille aussi bien des spectacles de rue que des expositions commerciales: "a setting to promote trade shows, industrial design", annonce la légende d'un croquis montre la présentation de bateaux à voile... Il est remarquable que ce choix sur la valeur d'usage de cette zone frontale escamote le traitement architectural de l'accès à l'édifice, banalisé dans une entrée évidente, mais sans ostentation. Retenant du portique néo-classique sa valeur d'abri, mais écartant son exaltation monumentale de l'entrée, Foster interprète avec finesse ce que les formes existantes peuvent lui suggérer: moins une référence formelle qu'une indication sur la valeur d'usage de la partie frontale du site. Et tous les essais que conduit l'architecte, au lendemain du concours, à partir du 19 octobre, pour intégrer le portique néo-classique à son projet butent sur l'incompatibilité formelle de ces formes minérales avec la minceur graphique de la nouvelle construction, avec la volonté de maintenir l'hospitalité séduisante de cet espace disponible. D'ailleurs ce n'est pas avant les études de mai 1985, soit longtemps après le concours, que l'avent cesse d'être suspendu en porte-à-faux, qu'il s'appuie sur des supports, mais si minces, si peu déterminants d'un espace particulier qu'ils ne restituèrent pas pour autant la figure et la capacité monumentale d'un portique classique.



Université de Poitiers / CBRHAC - droits réservés

Escadaria de entrada da Médiathèque de Nîmes

Escalier de l'entré de Médiathèque de Nîmes

2  
Escritório de la Colline Nord, à Paris, La Défense, J-P Buffi, arch; escritório Bull, bd Gambeta à Paris, Valode et Pistre arch; centro ZDF de Villeurbanne, Parent arch; hôtel de région Midi-Pyrénées, J-P Estrampes arch

2  
Bureaux de la Colline Nord, à Paris-La Défense, J-P Buffi, arch; bureaux Bull, bd Gambetta à Paris, Valode et Pistre arch, centre EDF de Villeurbanne, Parent arch; hôtel de région Midi-Pyrénées, J-P Estrampes arch

#### Um antecedente

Um arquiteto americano, Thomas Jefferson 1743-1826, em Nîmes

Jefferson, vindo à Europa buscar na arquitetura das repúblicas da antiguidade o modelo apropriado para a arquitetura do país da liberdade, esteve em Nîmes em 1784. Ele descobre com grande emoção a arquitetura — que ele acreditava grega — do famoso templo dedicado ao filho de Augusto, e escreve para a sua correspondente em Paris, Madame Tessée: "Eis-me aqui, senhora, passando horas a contemplar a Maison Carrée como um apaixonado a sua amante". Na sua exploração da arquitetura da antiguidade, que devia conduzi-lo à Itália e à Grécia, Jefferson não vai além de Nîmes; alguma coisa destas emoções haverão de estar nos seus trabalhos de arquiteto neoclássico (Capitólio de Richmond, Virginia).

#### Un antécédent

Un architecte américain, Thomas Jefferson 1743-1826, à Nîmes

Jefferson, venu en Europe chercher dans l'architecture des républiques de l'Antiquité le modèle approprié à l'architecture du pays de la liberté, est à Nîmes en 1784. Il découvre avec une grande émotion l'architecture — qu'il croit grecque — du temple fameux dédié aux petits-fils d'Auguste, et il écrit à sa correspondante à Paris, Madame Tessée: "Me voici, Madame, passant des heures à contempler la Maison Carrée comme un amoureux sa maîtresse." Dans son exploration de l'architecture de l'antiquité, qui devait le conduire en Italie et en Grèce, Jefferson n'ira pas plus loin que Nîmes; mais ses émotions seront pour quelque chose dans ses travaux d'architecte néo-classique (Capitole de Richmond, Virginie).

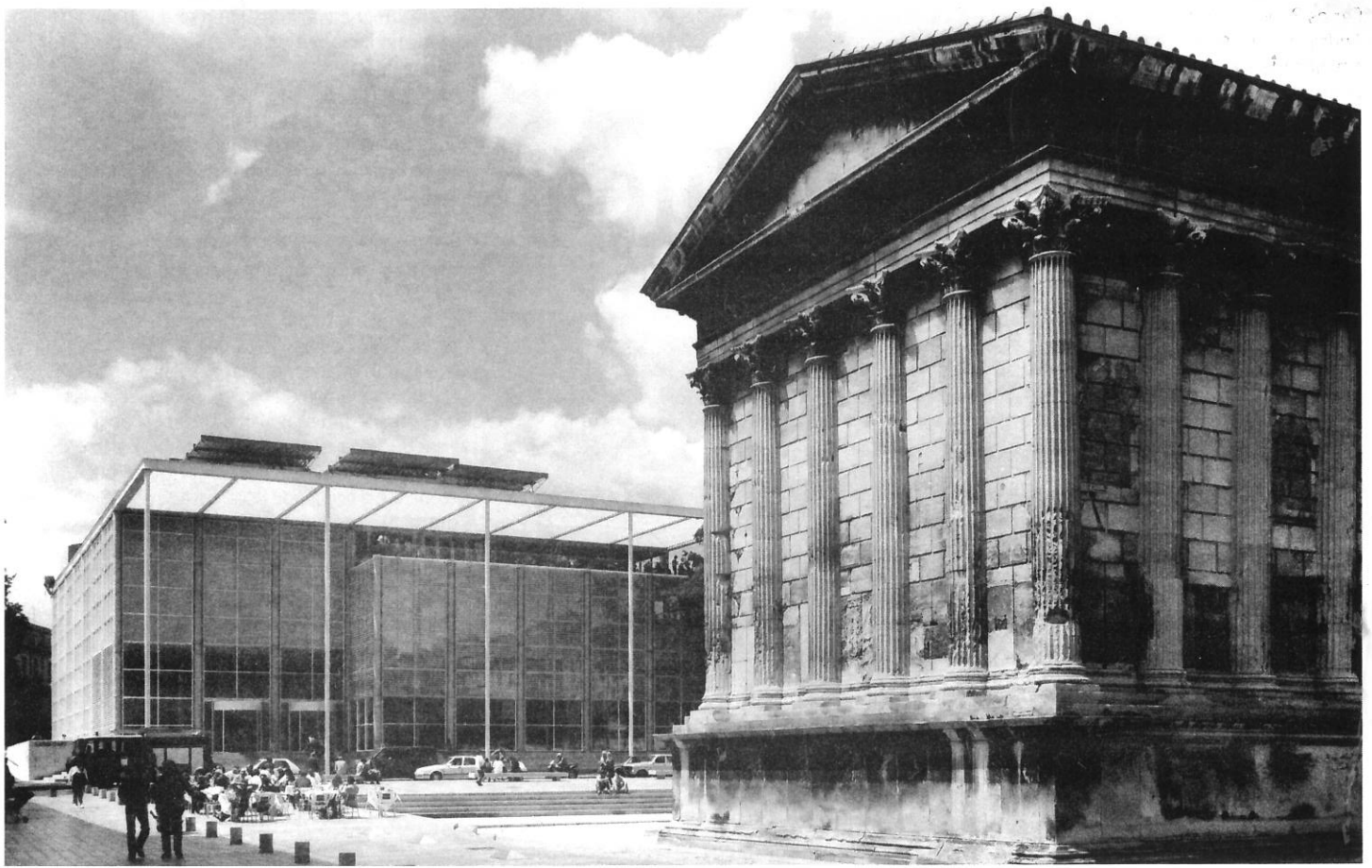
#### Informar sem desfigurar

Em 17 de outubro de 1984, dia do concurso, Norman Foster apresenta seu projeto ao júri, e os traços conservados de sua intervenção são significativos: ele acentua fortemente o tratamento do edifício como parte do ambiente. Tendo desaparecidos os desenhos originais em que o arquiteto acompanhava sua exposição de esboços, tragados pelas testemunhas do concurso, dispõe-se de dois esboços preparatórios da prova, desenhados em feltro sobre uma placa de papel. Segundo esses desenhos, os argumentos do arquiteto diante do júri não falam da disposição interna do edifício, nem de sua construção; e aliás, toda a concepção do edifício propriamente dito será profundamente remanejado a partir do ano seguinte, não deixando quase nada do dispositivo apresentado para o concurso. Os argumentos principais são indicados em dois grupos, todos se referem ao ambiente: *contexto urbano: pedra, vidro, metal, e estrada, vistas, espaços, luz, piso, degraus, pórtico*. Nenhum destes argumentos *contextuais* trata do dispositivo espacial propriamente dito e de sua construção, talvez porque o comentário direto das representações gráficas fôsse suficientes. Nenhum destes argumentos não escapa da única questão vital: como o edifício deve informar sem desnaturalizar o local, "este vazio (que) aterroriza dois prefeitos e 40 anos de vida municipal" (Christian Liger).

Daí esta escolha de uma articulação através dos vazios e das paisagens, do novo local com o antigo, do volume simples com a extensão contínua do adro deslocado. Daí esta escolha pragmática do edifício discreto, sombrio a sua maneira, um edifício introvertido, que coloca em cena não a fachada ou a entrada, mas o vazio da escada interior, onde os níveis dos pisos que se desenvolvem abaixo do solo são mais numerosos que de cima. É a escolha de uma tipologia urbana fundamental, a que acolhe e reúne as funções sociais em volumes interiores amplos, abertos atrás de paredes sóbrias, uma parede de vidro como em Ipswitch, as tramas leves de para-sois em Nîmes, mas transparentes de dentro para fora. Esta escolha, já em uso no saguão central do edifício Willis, Faber ans Dumas, em Ipswitch, se afirma num amplo átrio público, no centro do projeto para o centro de radiodifusão estudado para a BBC; é a escolha de uma cultura, a do pedestre da grande cidade contemporânea, do familiarizado com os antigos átrios (os grandes magazines), e os novos, que trazem a tipologia de vários edifícios recentes<sup>2</sup>. Para Foster, este adro é o local do espetáculo. Não se duvida mais com efeito, agora que o acesso ao edifício é possível, da insistência da visão de referência que o arquiteto

organiza tirando partido da proximidade dos dois edifícios; exatamente como ele fez no projeto da BBC, onde o átrio, *planté d'un arbre*, se abriu para um vasto pano de vidro sobre o espetáculo da igreja neoclássica de Toutes-les-âmes, em Nîmes, Norman Foster associa, na mesma utilização da transparência, a imagem da Maison Carrée e um pé de primavera.

A força da abordagem de Foster em Nîmes procede da articulação de duas atitudes, que se enriquecem mutuamente: de um lado, a clareza das soluções para tratar a justaposição do *novo* e do *antigo*, face a um problema inédito, o da inserção do edifício num sítio urbano determinado pela arquitetura histórica, um problema que a encomenda impõe ao arquiteto por duas vezes, em Londres e em Nîmes, com um certo intervalo de tempo; por outro lado, a precisão na apropriação dos elementos que constituem o sítio, através de esboços que informam sem ambiguidade a invenção do projeto. Pode-se apreciar o paradoxo que conduziu o arquiteto, após ter enfrentado uma problemática tão nova para ele no contexto do projeto de Londres, a buscar em Nîmes, no quadro de uma operação ao mesmo tempo menor mas certamente mais penosa: há nesta capacidade de responder à conjuntura uma bela lição de disponibilidade intelectual.



Médiathèque de Nîmes e  
Maison Carrée  
Vista externa

Médiathèque de Nîmes et  
Maison Carrée  
Vu extérieur

**Informez sans dénaturer**

Le 17 octobre 1984, le jour du concours, Norman Foster présente son projet au jury, et les traces conservées de son intervention sont significatives: il met très fortement l'accent sur le traitement de l'édifice comme partie de l'environnement. Les dessins originaux où l'architecte accompagnait son exposé de schémas ayant disparu, englobés par les témoins du concours, on dispose de deux croquis préparatoires à l'épreuve, dessinés au feutre sur un tableau de papier. D'après ces dessins, les arguments de l'architecte face au jury ne portent pas sur la disposition interne du bâtiment, ni sur sa construction; et d'ailleurs toute la conception du bâtiment proprement dit sera profondément remaniée à partir de l'année suivante, ne laissant à peu près rien subsister du dispositif présenté pour le concours. Les arguments principaux sont indiqués en deux groupes, qui traitent tous de l'environnement: *urban context: stone, glass, metal et route, views, space, light, pavement, steps, portico*. Aucun de ces arguments *contextuels* ne traite du dispositif spatial proprement dit et de sa construction, peut-être parce que le commentaire direct des représentations graphiques étaient à ce sujet suffisantes. Aucun de ces arguments ne s'échappe en dehors de la seule question vitale: comment le bâtiment doit-il informer sans

dénaturer ce lieu, "ce vide (qui terrorisa deux maires et quarante années de vie municipale" (Christian Liger).

D'où ce choix d'une articulation par les vides et les vues, du nouveau site avec l'ancien, d'un volume simple avec l'étendue continue d'un parvis dégagé. D'où ce choix pragmatique d'un bâtiment discret, humble à sa façon, un édifice introverti, qui met en spectacle non la façade ou l'entrée, mais le vide de l'escalier intérieur, où les niveaux de planchers qui se développent au-dessous du sol sont plus nombreux qu'au-dessus. C'est le choix d'une typologie urbaine fondamentale, celle qui accueille et rassemble les fonctions sociales dans des volumes intérieurs amples, ouverts derrière des parois écrans sobres, une paroi de verre à Ipswich, les trames légères des pare-soleil à Nîmes, mais transparentes, du dedans vers le dehors. Ce choix, déjà en place dans le hall central de l'immeuble Willis, Faber ans Dumas, à Ipswich s'affirme dans le très vaste atrium public, au centre du projet pour le centre de radiodiffusion étudié pour la BBC; c'est le choix d'une culture, celle du piéton de la grande ville contemporaine, d'un familier des anciens atriums (les grands magasins), et des nouveaux, qu'apporte la typologie de plusieurs édifices récents.<sup>2</sup> Chez Foster, cet atrium est le lieu d'un spectacle. On ne peut guère douter en effet, maintenant que l'accès à l'édifice est possible, de l'insistance de la vision de référence que l'architecte organise en tirant parti de la proximité des deux édifices; exactement comme il le faisait dans le projet pour la BBC, où l'atrium, planté d'un arbre, s'ouvrait par un vaste pan de verre sur le spectacle de l'église néo-classique de Toutes-les-âmes, à

Nîmes Norman Foster associe, dans la même utilisation de la transparence, l'image de la Maison Carrée, et un bougainvillier.

La force de la démarche de Foster à Nîmes procède de l'articulation de deux attitudes, qui s'enrichissent mutuellement: d'une part, la clarté des solutions pour traiter la juxtaposition du *nouveau* et de l'*ancien*, face à un problème inédit, celui de l'insertion d'un édifice dans un lieu urbain déterminé par l'architecture historique, un problème que la commande impose à l'architecte par deux fois, à Londres et à Nîmes, avec un intervalle de temps court; d'autre part, la précision dans la saisie des éléments qui constituent le site, par des esquisses qui informent sans ambiguïté l'invention du projet. On appréciera le paradoxe qui a conduit l'architecte, après avoir affronté une problématique si nouvelle pour lui dans le contexte d'un projet à Londres, à en produire les solutions à Nîmes, dans le cadre d'une opération à la fois plus petite mais certainement plus contraignante: il y a dans cette capacité à répondre à la conjoncture une belle leçon de disponibilité intellectuelle.

# introdução

Paris, 10 de maio de 1968

Situacionistas participam da edificação e defesa das barricadas da rua Gay-Lussac. *Dia 14* Recém fundado o Comitê Enragés (raivosos) da Internacional Situacionista (IS), funde-se com a elite dos extremistas de Nanterre controlando no dia seguinte o Comitê de Ocupação da Sorbonne, que convoca, no dia 16, "a ocupação imediata de todas as fábricas na França e a formação de conselhos operários". *Dia 17* Os situacionistas são derrotados na Assembléia Geral reunida na Sorbonne, mesmo assim lutam pela manutenção das ocupações. Em fins de junho os principais membros situacionistas são exilados. O último grito das vanguardas artístico-políticas européias ecoava nas barricadas parisienses de maio de 68. No ano seguinte, a IS se dissolve.

Se podemos considerar maio de 68 como uma ruptura efetiva entre a filosofia e a Instituição, como sugere Dominique Grisoni, em que o pensamento busca "nomadizar-se, abandonar os seus códigos estabelecidos para se exprimir sem apresentar certificados de passagem", o movimento da IS foi, entre as vanguardas experimentais do pós-guerra, um dos que levaram às últimas consequências a aproximação entre a arte e a vida, tomando a rua como elo de ligação entre a filosofia e a política. Mas de onde emerge essa poética nômade que se manifesta nas metrópoles contemporâneas, fazendo das ruas e praças — como diziam os situacionistas — um espaço vivido através de uma topografia de desejos?

O movimento Informal, logo após a Segunda Grande Guerra, retoma a relação da linguagem com a existência, rompendo com a afirmação da linguagem a nível de uma elaboração conceitual da forma.<sup>2</sup> O mundano deixa de ser tema da linguagem para nela penetrar como matéria-prima. O Informal "renuncia à linguagem para reduzir-se a ato puro".<sup>3</sup> A poética do gesto, que também se manifestará com o expressionismo abstrato da pintura

norte-americana, ampliará a tradição do automatismo imaginativo surrealista, retomando-o não mais como procedimento metodológico, mas ao nível da vida, no plano existencial do risco efetivo.

A ênfase na violência gestual estará presente na Internacional dos Artistas Experimentais, surgida em 1948. Em sua revista *Cobra*, de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã, locais de origem dos principais participantes do movimento, o pintor dinamarquês Asger Jorn afirma: o quadro é "o local perigoso de uma experiência integral do homem..." A realização de experiências na busca dos princípios de uma nova criatividade, na qual a intencionalidade operativa é privilegiada, leva os participantes do Cobra a darem mais importância ao ato de criar que ao resultado da criação. "A arte é situada em um nível pré-linguístico e pré-técnico e a atividade do artista se reduz ao gesto".<sup>4</sup>

Em 1952, após o fim do Cobra, Constant Nieuwenhuis, que dele participara, formula junto com o arquiteto holandês Aldo Eyck o colorismo espacial, propondo a criação de situações espaciais surpreendentes. Um ano após, o pessoal da Internacional Letrista, que se reunia no café Chez Moineau, em St-Germain-des-Près, Paris, afirma em sua revista *Pottatch*: "...nosso negócio não é uma escola literária, uma renovação da expressão, um modernismo. Trata-se de uma maneira de viver que passará por explorações e formulações provisórias, que tende ela mesma a se exercer apenas de modo provisório". Adota, então, o escrito de Gilles Ivain,<sup>5</sup> pseudônimo de Ivan Chtcheglov que, com 19 anos de idade, formula as primeiras idéias de um urbanismo do desejo, onde a arquitetura modificar-se-ia conforme a vontade de seus habitantes. Nesse texto encontram-se

# aos

1 Grisoni, Dominique *org*  
**Políticas da Filosofia**  
Moraes Editores  
Lisboa 1977

2 Crispolti, Enrico  
**Pittura d'avanguardia nel dopoguerra in Europa**  
Fratelli Fabbri Editori  
Milano 1970

3 Argan, Giulio Carlo  
**El arte moderno 1770-1970**  
Fernando Torres Editor  
Valencia 1976

4 Argan, op cit

5 Ver **Formulário para um novo urbanismo**, um dos textos da Internacional Situacionista, p 20

## À deriva

## Carlos Roberto M de Andrade

# situacionistas

as idéias fundamentais para se entender os novos rumos da vanguarda experimental: a *construção de situações*, fazendo da arquitetura um meio para redefinir as noções de espaço e tempo, e a *deriva contínua*, de tal modo que "a mudança de paisagem de hora em hora será responsável pela expatriação completa".

A IS será fundada em 1957, em Cosio d'Arroscia, Itália, a partir da confluência de um conjunto de tendências e movimentos das vanguardas artísticas e políticas europeias. Postulando uma arquitetura móvel em um urbanismo de aventuras, a IS destilará a crítica radical à arquitetura e ao urbanismo funcionalistas, pleiteando para eles o estatuto de meios de criação de novos desejos, fatores de potenciação das paixões humanas, instrumentos oníricos por excelência. A noção mesmo de urbanismo será dissolvida na de cenário (*décor*) ou ambiente. Em um de seus boletins, lemos: "a concepção primitiva do urbanismo atual, como uma organização de edifícios e espaços segundo princípios estéticos e utilitários, deverá ser superada por uma concepção de habitat como cenário para a totalidade da vida, como criação coletiva ao nível de uma arte verdadeira, complexa por meios variados", daí o caráter unitário do urbanismo que propõem, realizando em si o conjunto das formas expressivas.

A poética do gesto, com a IS, adquire a dimensão do urbano, ultrapassando os limites do movimento Informal. A deriva preconizada pela IS, distinta do passeio e da viagem turística, é o gesto largo de perambulação pela metrópole, e "o modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana", que busca romper com a banalização da vida cotidiana, constituindo-se, assim, em meio de resistência a um urbanismo inibidor dos desejos e disciplinador. A fonte da IS, nesse sentido, foi o Comitê psico-geográfico de Londres que, nas pesquisas de Abdelhafid Khatib, trabalhava a noção de deriva experimental, procurando desvendar as relações entre espaço e comportamento. Entendida como o "estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, agindo diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos", a

psico-geografia pressupõe a cidade como sendo também a representação que os cidadãos têm dela, isto é, a cidade enquanto usina do imaginário social.

Por outro lado, a construção de situações resultará da articulação de duas questões: a do manejo e controle das técnicas de comportamento pelos elementos arquitetônicos e a do jogo como alternativa revolucionária a uma vida planificada. Contra o funcionalismo redutor do lúdico na vida cotidiana, a IS proporá fazer da vida um grande jogo de desejos e agente de fermentação de novos desejos. A situação construída será definida como "momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos". Resgatando o *homo ludens* de Huizinga, a IS lutará pela autonomia dos lugares, propondo, em um universo concentracionário, a liberdade dos territórios, através da construção de situações. Redefine-se, assim, o papel do público, o qual, de passivo e figurante no urbanismo funcionalista, passa a intervir como vivificador. "A situação é ao mesmo tempo uma unidade de comportamento no tempo. Ela é feita de gestos contidos no cenário de um momento. Esses gestos são o produto do cenário e deles mesmos. Eles produzem outras formas de cenário e outros gestos".

Constant, no Manifesto do Grupo Experimental, publicado pela revista *Reflex*, em 1948, preconizava a prática, pelo jogo, da subversão dos sistemas, dizendo que, "assim fazendo, acamparemos em uma marginalidade errante onde se pode jogar sem regras". Habitando Paris e depois Londres, entre 1950 e 1952, Constant, da mesma maneira que Baudelaire e Quincey, irá derivar pelas ruas e quarteirões dessas metrópoles, reconhecendo em seus espaços *núcleos de densidade insuspeitos*, forças obscuras marcando as formas e revelando signos. O espaço existencial que Constant propõe, em substituição ao espaço funcional da cidade-máquina, manifesta-se em territórios de irrupção e potenciação de desejos, que criam encontros e percursos infinitos, labirintos para uma errância lúdica e libidinosa,  *festa coletiva sem começo nem fim, enfim, a politização da rua.*

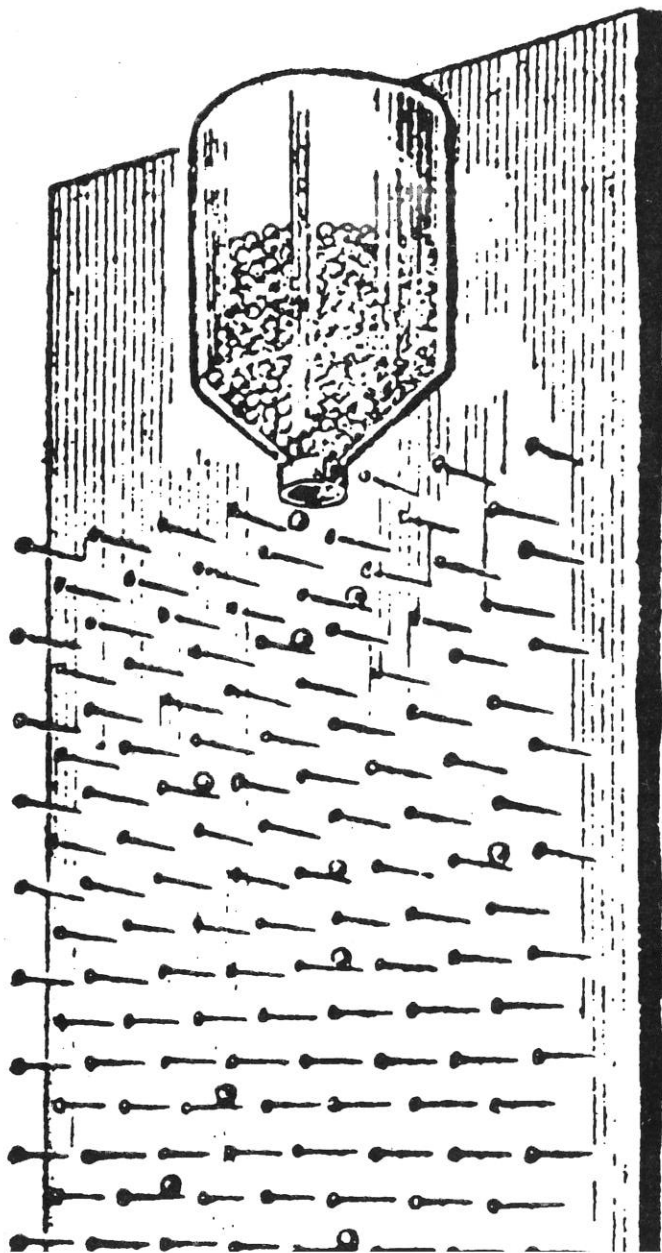
A atenção de Constant pelo espaço nômade busca desvendar o caráter de suas relações com as formas sedentárias da cidade. Em fins de

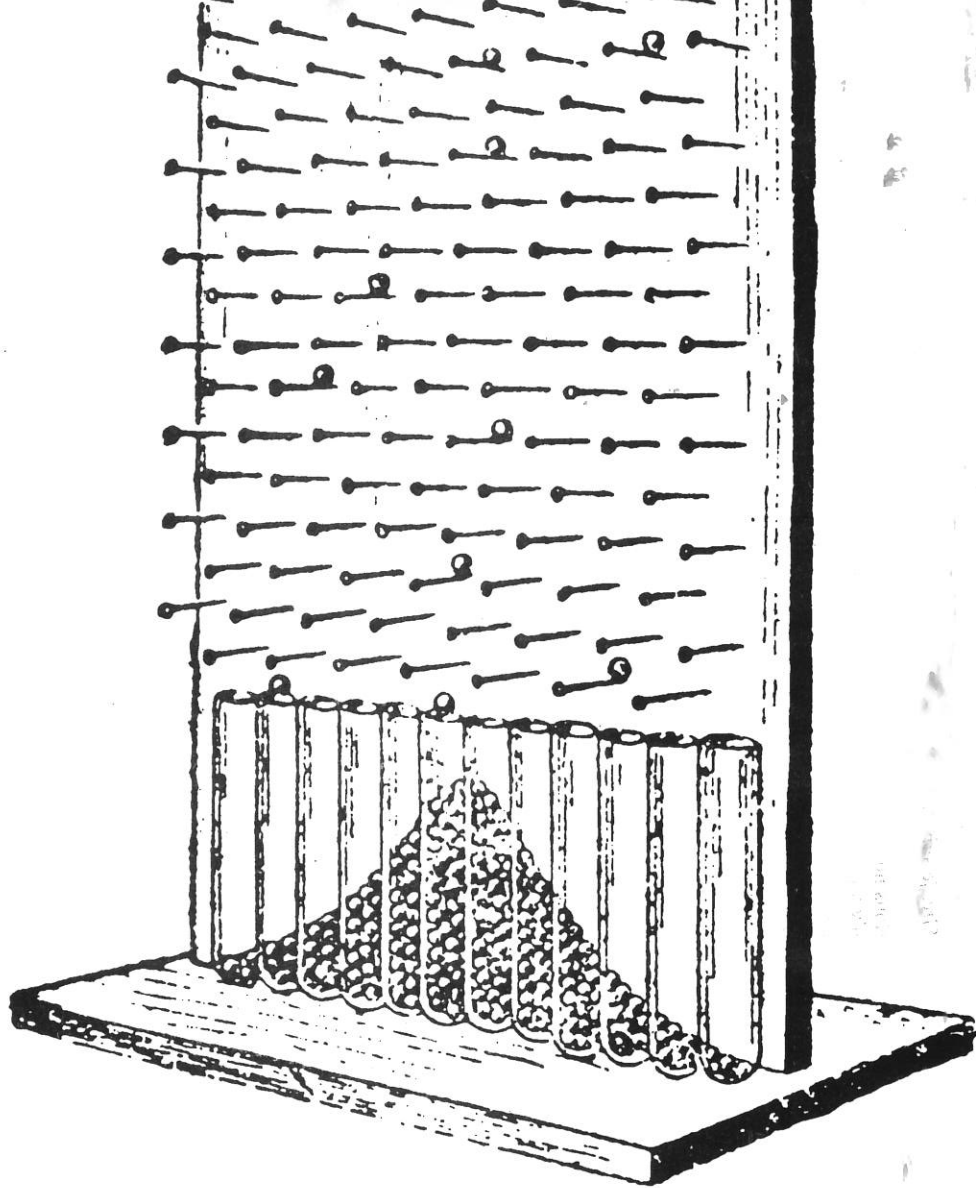
1956, Constant visita um acampamento de ciganos na cidade de Alba, em terreno de propriedade de seu amigo, o pintor Pinot-Gallizio, o qual no mesmo ano fundara, com Asger Jorn, o Movimento para uma Bauhaus Imaginista, em oposição à Bauhaus de Ulm, e que também contribuirá decisivamente na formação da IS. Gallizio havia cedido o terreno aos ciganos quando a Municipalidade decidiu expulsá-los de seu local tradicional de acampamento. A partir dessa visita Constant desenvolverá o projeto de uma habitação temporária, constantemente remodelada; um campo de nômades em escala planetária: Nova Babilônia — uma cidade nômade.”<sup>6</sup>

Assim Constant observa acerca das relações entre essas duas formas de territorialidade antagônicas: “no espaço organizado, *enquadrado* da sociedade, os nômades inventam uma extensão sem relação com as configurações coletivas das quais os lugares são apenas formas que se explora e se abandona, e os centros, armadilhas nas quais jamais se cai”. Não imaginemos, entretanto, que a deriva siga plenamente os ditames do acaso. O aparelho indicador dos caminhos de deriva, ao permitir o traçado automático da curva de Gauss, como indica a posição das esferas na parte inferior dos tubos, situa os problemas artísticos da deriva ao nível dos trajetos relativamente imprevisíveis de cada esfera. A deriva, enquanto modo de ação e modo de conhecimento, permite a identificação de fronteiras e barreiras, zonas ambientais com características específicas no interior de cada unidade ambiental determinada. Khatib, ao realizar seus estudos psico-geográficos no Halles, em Paris, conclui: “estas diferentes direções que se recortam nesta placa giratória afetam fortemente o caminho que um indivíduo ou um grupo seguirão, com uma aparência de espontaneidade”.

Mas se a deriva está sempre circunscrita aos moldes do desenho urbano e sujeita aos seus fluxos ordenados e dirigidos, procurando enfrentá-los, ela jamais poderá ser plena. É o próprio Gilles Ivain que, em uma carta de 1963 enviada a Michèle Bernstein e Guy Debord, de uma clínica psiquiátrica onde estava internado há já cinco anos, retifica sua noção de deriva contínua, apontando a impossibilidade do nomadismo absoluto, total. Esta consciência, que os tupis-guaranis adquiriram ao se suicidarem coletivamente na busca da *Terra*

Aparelho indicador de caminhos de deriva





*sem mal*<sup>7</sup>, revela a contradição do ser nômade: a necessidade de interrupção, ainda que temporária, da viagem. Ou, como afirma Ivain: "a deriva contínua é um perigo na medida em que o indivíduo é ameaçado de explosão, de dissolução, de desintegração. O que é a recaída nisso que se chama a *vida corrente*, isto é, a *vida petrificada*."

O urbanismo unitário da IS, em sua aceitação do efêmero, renunciando à forma para ganhar todas as formas, resgata o nomadismo em suas manifestações metropolitanas. Da vagabundagem do servo desterritorializado, à deriva da IS, passando pelos percursos do *flâneur*, esboça-se a mesma tensão presente nas cidades contemporâneas entre a *polis* e o *nomos*. No andar por andar dos punks, que "não nomadizam pela extensão de seu movimento, mas pela intensidade da trajetória", como observa Janice Caiafa<sup>8</sup>, ou na paquera dos sujeitos envolvidos nas transações do meio homossexual, estudados por Néstor Perlonguer,<sup>9</sup> é a deriva como jogo que se faz presente, e o acaso marca seu caráter libertário.

A IS, tributária da tradição surrealista e utópica, recolhendo elementos das vanguardas experimentais do pós-guerra — Cobra, Internacional Letrista, Movimento para uma Bauhaus Imaginista —, herdeira também do marxismo de Lukács, conselhistas e anarquistas, de Henri Lefebvre, com o qual rompe e acusa de plágio, e de Sartre, de quem toma a noção de situação e uma postura existencialista frente ao mundo — lidos por um quase sempre dogmático Debord — anuncia questões que a arquitetura e o urbanismo modernos sonharam. Em sua crítica radical à banalização da vida cotidiana recusa a noção de conforto dos modernistas, bem como os mecanismos de espetacularização da mídia e as estratégias de fixação e confinamento das sociedades contemporâneas. Quebrando-se em *lascas de mármore*, após várias exclusões de seus membros, a IS marcará a fusão entre arte e política, fazendo da produção artística uma ação militante e subversiva. De seus textos ferinos e atividades experimentais ouvimos o chamado selvagem de Jack London:

*Ancestrais desejos nômades irrompem, enraivecidos pelo cativo. A condição de fera acordada de novo do seu sono brumoso.*

6  
Nieuwenhuis, Constant  
**New Babylon — une ville nomade** in  
vários autores  
**Nomades et vagabonds**  
10/18 Paris 1975

7  
Clastres, Hélène  
**Terra sem mal**  
Brasiliense, SP 1980

8  
Caiafa, Janice  
**Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**  
Jorge Zahar, RJ 1985

9  
Perlonguer, Néstor  
**O negócio do michê**  
**A prostituição viril**  
Brasiliense, SP 1987

Gilles Ivain

# Formulário para um novo urbanismo

Formulaire pour un urbanisme nouveau

*Sire, je suis de l'autre pays*

Nous nous ennuyons dans la ville, il n'y a plus de temple du soleil. Entre les jambes des passantes les dadaïstes auraient voulu trouver une clef à molette, et les surréalistes une coupe de cristal, c'est perdu. Nous savons lire sur les visages toutes les promesses, dernier état de la morphologie. La poésie des affiches a duré vingt ans. Nous nous ennuyons dans la ville, il faut se fatiguer salement pour découvrir encore des mystères sur les pancartes de la voie publique, dernier état de l'humour et de la poésie:

*Bain-Douches des Patriarches  
Machines à trancher les viandes  
Zoo Notre-Dame  
Pharmacie des Sports  
Alimentation des Martyrs  
Béton translucide  
Scierie Main-d'or  
Centre de récupération fonctionnelle  
Ambulance Sainte-Anne  
Cinquième avenue café  
Rue des Volontaires Prolongée  
Pension de famille dans le jardin  
Hôtel des Etrangers  
Rue Sauvage*

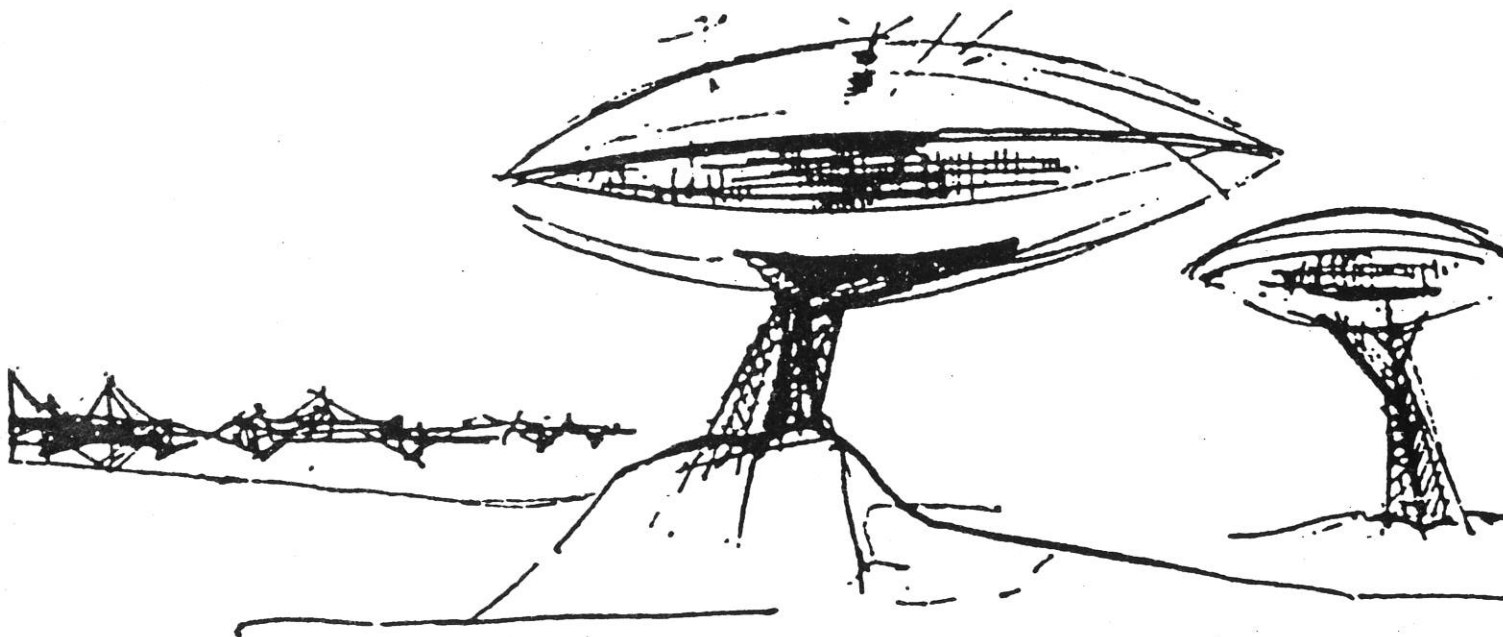
Et la piscine de la rue des Fillettes. Et le commissariat de police de la rue du Rendez-vous. La clinique médico-chirurgicale et le bureau de placement gratuit du quai des Orfèvres. Les fleurs artificielles de la rue du Soleil. L'hôtel des Caves du Château, le bar de l'Océan et le café du Va et Vient. L'hôtel de l'Epoque.

Et l'étrange statue du Docteur Philippe Pinel, bienfaiteur des aliénés, dans les derniers soirs de l'été. Explorer Paris.

Et toi oubliée, tes souvenirs ravagés par toutes les consternations de la mappemonde, échouée au Caves Rouges de Pali-Kao, sans musique et sans géographie, ne partant plus pour l'hacienda où les racines pensent à l'enfant et où le vin s'achève en fables de calendrier. Maintenant c'est joué. L'hacienda, tu ne la verras pas. Elle n'existe pas.

*Il faut construire l'hacienda.*

Toutes les villes sont géologiques et l'on ne peut faire trois pas sans rencontrer des fantômes, armés de tout le prestige de leurs légendes. Nous



Publicado originalmente em francês, no Boletim nº 1 da Internacional Situacionista, junho de 1958, pp 15-20. In *Internationale Situationniste - 1958-69*, Éditions Champ Libre, Paris, 1975

Tradução de Carlos Roberto Monteiro de Andrade

A Internacional Letrista adotou em outubro de 1953 este texto de Gilles Ivain sobre o urbanismo, que constitui um elemento decisivo da nova orientação tomada então pela vanguarda experimental.

évoluons dans un paysage fermé dont les points de repère nous tirent sans cesse vers le passé. Certains angles mouvants, certaines perspectives fluyantes nous permettent d'entrevoir d'originales conceptions de l'espace, mais cette vision demeure fragmentaire. Il faut la chercher sur les lieux magiques des contes du folklore et des écrits surréalistes: châteaux, murs interminables, petits bars oubliés, caverne du mammoth, glace des casinos.

Ces images périmées conservent un petit pouvoir de catalyse, mais il est presque impossible de les employer dans un *urbanisme symbolique* sans les rajeunir, en les chargeant d'un sens nouveau. Notre mental hanté par de vieilles images-clés est resté très en arrière des machines perfectionnées. Les diverses tentatives pour intégrer la science moderne dans de nouveaux mythes demeurent insuffisantes. Depuis, l'abstrait a envahi tous les arts, en particulier l'architecture d'aujourd'hui. Le fait plastique à l'état pur, sans anecdote mais inanimé, repose l'oeil et le refroidit. Ailleurs se retrouvent d'autres beautés fragmentaires, et de plus en plus lointaine la terre des synthèses promises. Chacun hésite entre le passé vivant dans l'affectif et l'avenir mort dès à présent.

Nous ne prolongerons pas les civilisations mécaniques et l'architecture froide qui mènent à fin de course aux loisirs ennuyés.

*Senhor, eu sou de outro pais*

Nós nos aborrecemos na cidade, não há mais templo do sol. Entre as pernas dos transeuntes os dadaístas pretendiam encontrar uma chave estrela e os surrealistas uma taça de cristal, perdida. Sabemos ler nas fisionomias todas as promessas, último estágio da morfologia. A poesia dos cartazes durou vinte anos. Nós nos aborrecemos na cidade, é preciso se cansar porcamente para ainda descobrir mistérios nos anúncios da via pública, último estágio do humor e da poesia:

*Banho-Duchas dos Patriarcas  
Máquinas para destrinchar carnes  
Zoo Nossa-Mãe  
Farmácia das Esportes  
Alimentação dos Mártires  
Concreto translúcido  
Serraria Mão-de-ouro  
Centro de recuperação funcional  
Ambulância Santa Ana  
Café Quinta-avenida  
Rua dos Voluntários Prolongada  
Pensão familiar no jardim  
Hotel dos Estrangeiros  
Rua Selvagem*

E a piscina da rua das Meninas. E o comissariado de polícia da rua do Rendez-vous. A clínica médico-cirúrgica e a agência de empregos gratuita do cais dos Ourives. O hotel das Adegas do Castelo, o bar do Oceano e o café do Vai e Vem. O hotel da Época.

E a estranha estátua do Doutor Philippe Pinel, benfeitor dos alienados, nas últimas tardes de verão. Explorar Paris.

E tu esquecido, tuas lembranças destruídas por todas as consternações do mapa-mundi, encahadas nas Adegas Vermelhas de Pali-Kao, sem música e sem geografia, não partindo mais para a hacienda (fazenda) onde as raízes pensam na criança e o vinho se acaba em fábulas de calendário. Agora está lançado. A hacienda, tu não a verás. Ela não existe.

*É preciso construir a hacienda.*

Todas as cidades são geológicas e não se pode dar três passos sem encontrar fantasmas, armados com todo o prestígio de suas lendas. Evoluímos em uma paisagem fechada, cujos pontos de referência nos conduzem sem cessar para o passado. Alguns ângulos móveis, algumas perspectivas fugazes nos permitem entrever concepções originais do espaço, mas esta visão permanece fragmentária. É preciso buscá-la nos lugares mágicos dos contos de folclore e dos escritos surrealistas: castelos, muros intermináveis, pequenos bares esquecidos, caverna do mamute, espelho dos cassinos.

Estas imagens caducas conservam um pequeno poder de catálise, mas é quase impossível empregá-las em um *urbanismo simbólico* sem rejuvenescê-las, atribuindo-lhes um sentido novo. Nossa mentalidade possuída por velhas imagens-chaves permaneceu muito atrás das máquinas aperfeiçoadas. As diversas tentativas para integrar a ciência moderna aos novos mitos permanecem insuficientes. Desde que o abstrato invadiu todas as artes, em particular a arquitetura atual, o fato plástico em seu estado puro, sem curiosidade, mas inanimado, repousa o olho e o refresca. Em outro lugar se encontram outras belezas fragmentárias, e cada vez mais distante a terra das sínteses prometidas. Cada um hesita entre o passado vivo no afetivo e o futuro morto desde agora.

Não prolongaremos as civilizações mecânicas e a arquitetura fria que conduzem no fim das contas aos lazeres aborrecidos.

Nós nos propomos a inventar novos cenários móveis. (...)

A escuridão recua diante da iluminação e as estações diante das salas climatizadas: a noite e o verão perdem seus encantos, e a madrugada desaparece. O homem das cidades pensa se afastar da realidade cósmica e não sonha mais com isso. A razão é evidente: o sonho tem seu ponto de partida na realidade e se realiza nela.

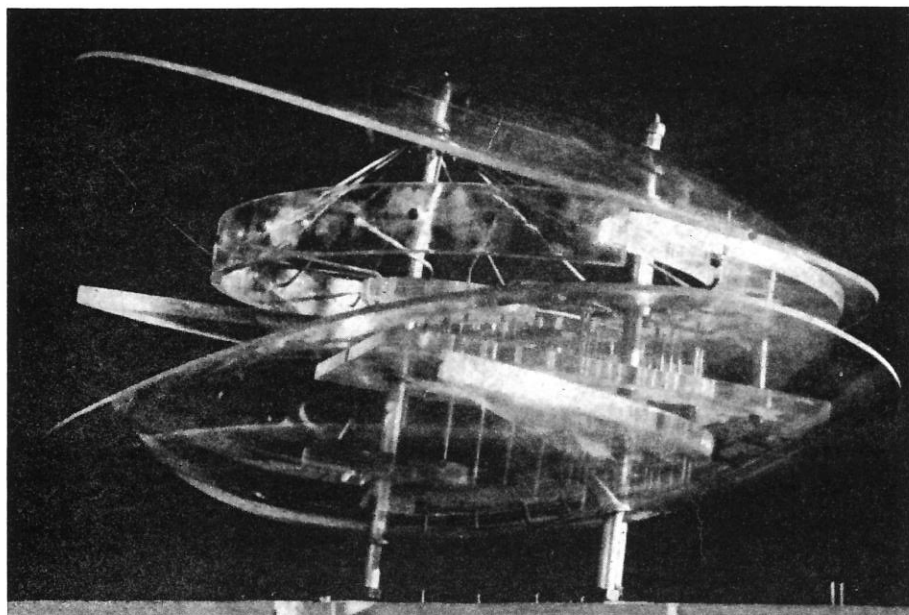
O último estágio da técnica permite o contato permanente entre o indivíduo e a realidade cósmica, suprimindo seus desgostos. O teto de vidro deixa ver as estrelas e a chuva. A casa móvel gira com o sol. Suas paredes com ranhuras permitem à vegetação invadir a vida. Apoiada sobre rolamentos ela pode avançar de manhã até o mar, para voltar à noite para a floresta.

A arquitetura é o meio mais simples de *articular* o tempo e o espaço, de *modular* a realidade, de fazer sonhar. Não se trata somente de articulação e de modulação plásticas, expressão de uma beleza passageira. Mas de uma modulação influncional, que se inscreve na curva eterna dos desejos humanos e do progresso na realização dos desejos.

A arquitetura de amanhã será pois um meio de modificar as concepções atuais do tempo e do espaço. Ela será um meio de *conhecimento* e um *meio de atuação*.

O complexo arquitetônico será modificável. Seu aspecto mudará em parte ou totalmente, conforme a vontade de seus habitantes. (...)

textos da internacional



Nous nous proposons d'inventer de nouveaux décors mouvants. (...) L'obscurité recule devant l'éclairage et les saisons devant les salles climatisées: la nuit et l'été perdent leurs charmes, et l'aube disparaît. L'homme des villes pense s'éloigner de la réalité cosmique et ne rêve pas plus pour cela. La raison en est évidente: le rêve a son point de départ dans la réalité et se réalise en elle.

Le dernier état de la technique permet le contact permanent entre l'individu et la réalité cosmique, tout en supprimant ses désagréments. Le plafond de verre laisse voir les étoiles et la pluie. La maison mobile tourne avec le soleil. Ses murs à coulisses permettent à la végétation d'envahir la vie. Montée sur glissières, elle peut s'avancer le matin jusqu'à la mer, pour rentrer le soir dans la forêt.

L'architecture est le plus simple moyen d'articuler le temps et l'espace, de moduler la réalité, de faire rêver. Il ne s'agit pas seulement d'articulation et de modulation plastiques, expression d'une beauté passagère. Mais d'une modulation influente, qui s'inscrit dans la courbe éternelle des désirs humains et des progrès dans la réalisation de ces désirs.

L'architecture de demain sera donc un moyen de modifier les conceptions actuelles du temps et de l'espace. Elle sera un moyen de *connaissance* et un *moyen d'agir*.

Le complexe architectural sera modifiable. Son aspect changera en partie ou totalement suivant la volonté de ses habitants. (...)

Les collectivités passées offraient aux masses une vérité absolue et des exemples mythiques indiscutables. L'entrée de la notion de *relativité* dans l'esprit moderne permet de soupçonner le côté *experimental* de la prochaine civilisation, encore que le mot ne me satisfasse pas. Disons plus souple, plus "amusé". Sur le bases de cette civilisation mobile, l'architecture sera — au moins à ses débuts — un moyen d'expérimenter les mille façons de modifier la vie, en vue d'une synthèse qui ne peut être que légendaire.

Une maladie mentale a envahi la planète: la banalisation. Chacun est hypnotisé par la production et le confort — tout-à-l'égout, ascenseur, salle de bains, machine à laver.

As colectividades passadas ofereciam às massas uma verdade absoluta e exemplos míticos indiscutíveis. A entrada da noção de *relatividade* no espírito moderno permite respeitar o lado *experimental* da próxima civilização, ainda que a palavra não me satisfaça. Digamos mais flexível, mais "divertido". Sobre as bases desta civilização móvel, a arquitetura será — ao menos em seu começo — um meio de experimentar as mil maneiras de modificar a vida, em vista de uma síntese que pode ser apenas legendaria.

Uma doença mental invadiu o planeta: a banalização. Cada um de nós é hipnotizado pela produção e conforto — rede de esgotos, elevador, banheiro, máquina de lavar.

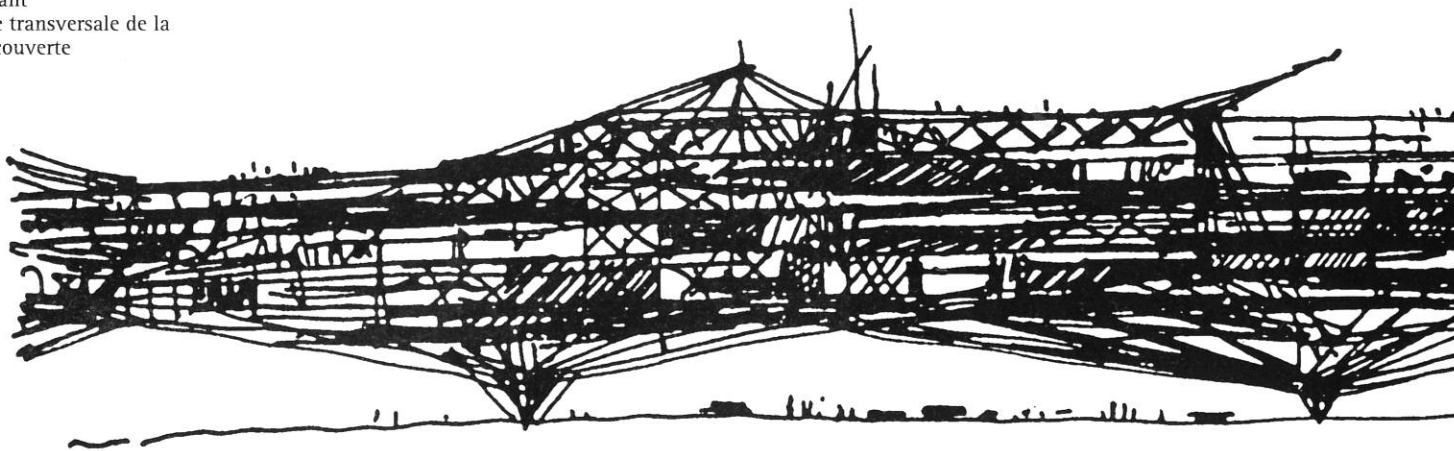
Este estado de coisas que nasce de um protesto contra a miséria ultrapassa seu fim distante — liberação do homem das inquietudes materiais — para se tornar uma imagem obsessiva no imediato. Entre o amor e o descarte automático, a juventude de todos os países escolheu e prefere o descarte. Uma mudança completa do espírito tornou-se indispensável, pela vinda à luz de desejos esquecidos e a criação de desejos inteiramente novos. E por uma *propaganda intensiva* em favor desses desejos.

Nós já assinalamos a necessidade de construir situações como um dos desejos básicos sobre os quais seria fundada a próxima civilização. Esta necessidade de criação absoluta sempre esteve estreitamente mesclada à necessidade de *jogar* com a arquitetura, o tempo e o espaço. (...)

Um dos mais destacados precursores da arquitetura permanecerá sendo Chirico. Ele enfrentou os problemas das ausências e presenças através do tempo e do espaço.

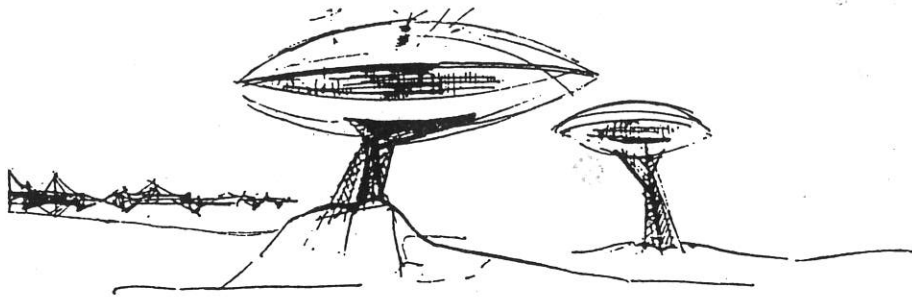
Constant  
Corte transversal da cidade  
coberta

Constant  
Coupe transversale de la  
ville couverte



Nova Babilônia  
Grandes construções  
horizontais suspensas

New Babylon  
Grandes construções  
horizontales suspendidas



l'épouvante (peu nous importe que dans ce cas précis le véhicule de l'état d'âme soit la mémoire. Je n'ai choisi cet exemple que pour sa commodité).

Dans la peinture de Chirico (période des Arcades) un *espace vide* crée un *temps bien rempli*. Il est aisé de se représenter l'avenir que nous réserverons à de pareils architectes, et quelles seront leurs influences sur les foules. Nous ne pouvons aujourd'hui que mépriser un siècle qui relègue de pareilles maquettes dans de prétendus musées.

Cette vision nouvelle du temps et de l'espace qui sera la base théorique des constructions à venir, n'est pas au point et ne le sera jamais entièrement avant d'expérimenter les comportements dans des villes réservées à cet effet, où seraient réunis systématiquement, outre les établissements indispensables à un minimum de confort et de sécurité, des bâtiments chargés d'un grand pouvoir évocateur et influentiel, des édifices symboliques figurant les désirs, les for-  
s, les événements passés, présents et à venir. Un élargissement rationnel des anciens systèmes religieux, des vieux contes et surtout de la psychanalyse au bénéfice de l'architecture se fait plus urgent chaque jour, à mesure que disparaissent les raisons de se passionner.

En quelque sorte chacun habitera sa "cathédrale" personnelle. Il y aura des pièces qui feront rêver mieux que des drogues, et des maisons où l'on ne pourra qu'aimer. D'autres attireront invinciblement les voyageurs...

On peut comparer ce projet aux jardins chinois et japonais en trompe-l'oeil — à la différence que ces jardins ne sont pas faits pour y vivre entièrement — ou au labyrinthe ridicule du Jardin des Plantes à l'entrée duquel on peut lire, comble de la bêtise, Ariane en chômage: "Les jeux sont interdits dans le labyrinthe."

Cette ville pourrait être envisagée sous la forme d'une réunion arbitraire de châteaux, grottes, lacs, etc... Ce serait le stade baroque de l'urbanisme considéré comme un moyen de connaissance. Mais déjà cette phase théorique est dépassée. Nous savons que l'on peut construire un immeuble moderne dans lequel on ne recon-  
naîtrait en rien un château médiéval, mais qui garderait et multiplierait le pouvoir poétique du Château (par la conservation d'un strict minimum de

Cet état de fait qui a pris naissance dans une protestation contre la misère dépasse son but lointain — libération de l'homme des soucis matériels — pour devenir une image obsédante dans l'immédiat. Entre l'amour et le vide-ordre automatique la jeunesse de tous les pays a fait son choix et préfère le vide-ordre. Un revirement complet de l'esprit est devenu indispensable, par la mise en lumière de désirs oubliés et la création de désirs entièrement nouveaux. Et par une *propagande intensive* en faveur de ces désirs.

Nous avons déjà signalé le besoin de construire des situations comme un des désirs de base sur lesquels serait fondée la prochaine civilisation. Ce besoin de création absolue a toujours été étroitement mêlé au besoin de *jouer* avec l'architecture, le temps et l'espace. (...)

Un des plus remarquables précurseurs de l'architecture restera Chirico. Il s'est attaqué aux problèmes des absences et des présences à travers le temps et l'espace.

On sait qu'un objet, non remarqué consciemment lors d'une première visite, provoque par son absence au cours des visites suivantes, une impression indéfinissable: par un redressement dans le temps, *l'absence de l'objet se fait présence sensible*. Mieux: bien que restant généralement indéfinie, la qualité de l'impression varie pourtant suivant la nature de l'objet enlevé et l'importance que le visiteur lui accorde, pouvant aller de la joie seraine à

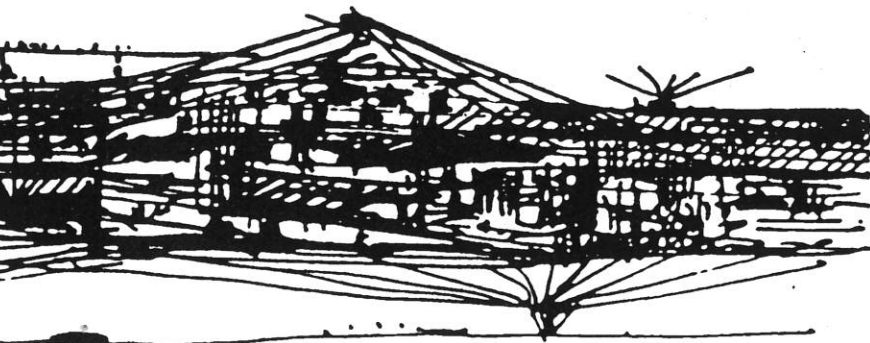
Sabe-se que um objeto, não observado conscientemente quando de uma primeira visita, provoca por sua ausência no curso das visitas seguintes, uma impressão indefinível: por uma correção no tempo, a *ausência do objeto se faz presença sensível*. Melhor: embora permanecendo geralmente indefinida, a qualidade da impressão varia, contudo, conforme a natureza do objeto arrebatado e a importância que o visitante lhe concede, podendo ir da alegria serena ao medo (pouco nos importa que nesse caso preciso o veículo do estado dá alma seja a memória. Não escolhi este exemplo senão por comodidade).

Na pintura de Chirico (período das Arcadas) um *espaço vazio* cria um *tempo bem completo*. É fácil se representar o futuro que reservaremos a semelhantes arquitetos, e quais serão suas influências sobre as massas. Não podemos hoje senão desprezar um século que relega tais maquetas a pretensos museus.

Esta nova visão do tempo e do espaço que será a base teórica das construções do futuro, não está pronta e não o estará jamais inteiramente, antes de experimentar os comportamentos nas cidades reservadas a este efeito, onde seriam reunidos sistematicamente, entre os estabelecimentos indispensáveis a um mínimo de conforto e segurança, edifícios carregados de um grande poder evocador e influencial, edifícios simbólicos figurando os desejos, as forças, os acontecimentos passados, presentes e do futuro. Uma ampliação racional dos antigos sistemas religiosos, dos velhos cantos e sobretudo da psicanálise em benefício da arquitetura se faz mais urgente cada dia, à medida que desaparecem as razões de se apaixonar.

De alguma maneira cada um habitará sua "catedral" pessoal. Haverá peças que farão sonhar melhor que as drogas, e casas onde só se poderá amar. Outras atrairão de modo invencível os viajantes...

Pode-se comparar este projeto aos jardins chineses e japoneses ilusionistas — com a diferença que esses jardins não são feitos para neles se morar — ou o ridículo labirinto do Jardim das Plantas, na

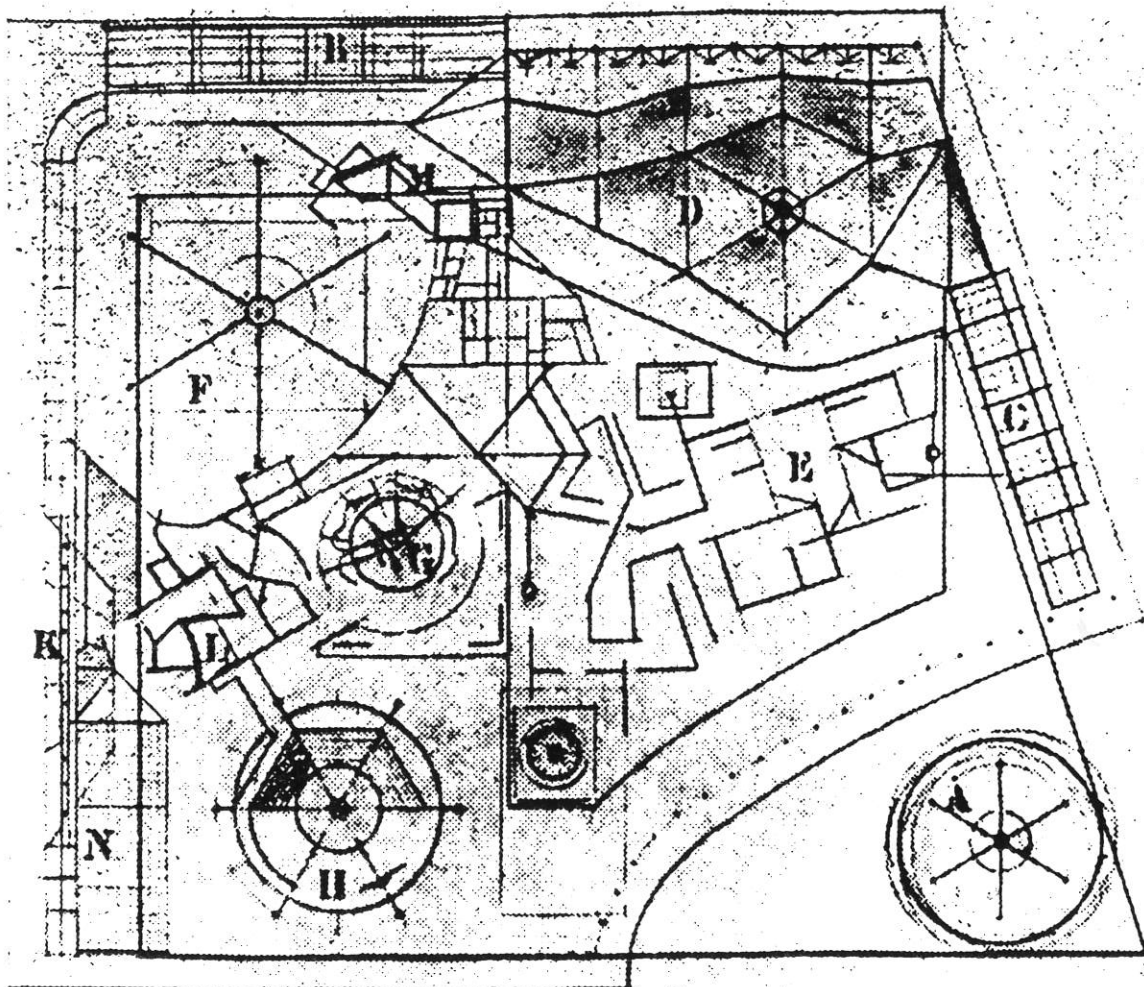


lignes, la transposition de certaines autres, l'emplacement des ouvertures, la situation topographique, etc.).

Les quartiers de cette ville pourraient correspondre aux divers sentiments catalogués que l'on rencontre *par hasard* dans la vie courante.

Quartier Bizarre – Quartier Heureux, plus particulièrement réservé à l'habitation – Quartier Noble et Tragique (pour les enfants sages) – Quartier Historique (musées, écoles) – Quartier Utile (hôpital, magasins d'outillage) – Quartier Sinistre, etc... Et un *Astrolaire* qui grouperait les espèces végétales selon les relations qu'elles attestent avec le rythme stellaire, jardin planétaire comparable à celui que l'astronome Thomas se propose de faire établir à Vienne au lieu dit Laaer Berg. Indispensable pour donner aux habitants une conscience du cosmique. Peut-être aussi un Quartier de la Mort, non pour y mourir mais pour y *vivre en paix*, et ici je pense au Mexique et à un principe de cruauté dans l'innocence qui me devient chaque jour plus cher.

Le Quartier Sinistre, par exemple, remplacerait avantageusement ces trous, bouches des enfers, que bien des peuples possédaient jadis dans leur capitale: ils symbolisaient les puissances maléfiques de la vie. Le Quartier Sinistre n'aurait nul besoin de receler des dangers réels, tels que pièges, oubliettes, ou mines. Il serait l'approche complotée, affreusement décoré (sifflets stridents, cloches d'alarmes, sirènes périodiques à cadence irrégulière, sculptures monstrueuses, mobiles mécaniques à moteurs, dits *Auto-Mobiles*) et peu éclairé la nuit, autant que violemment éclairé le jour par un emploi abusif du phénomène de réverbération. Au centre,



la Place du Mobile Epouvantable. La saturation du marché par un produit provoque la baisse de ce produit: l'enfant et l'adulte apprendraient par l'exploration du quartier sinistre à ne plus craindre les manifestations angossantes de la vie, mais à s'en amuser.

L'activité principale des habitants sera la *deriva continue*. Le changement de paysage d'heure en heure sera responsable du dépaysement complet. (...) Plus tard, lors de l'inévitable usure des gestes, cette deriva quittera en partie le domaine du vécu pour celui de la représentation. (...)

L'objection économique ne résiste pas au premier coup d'oeil. On sait que plus un lieu est *réserve à la liberté de jeu*, plus il influe sur le comportement et plus sa force d'attraction est grande. Le prestige immense de Monaco, de Las Vegas, en est la preuve. Et Reno, caricature de l'union libre. Pourtant il ne s'agit que de simples jeux d'argent. Cette première ville expérimentale vivrait largement sur un tourisme toléré et contrôlé. Les prochaines activités et productions d'avant-garde s'y concentreraient d'elles-mêmes. En quelques années elle deviendrait la capitale intellectuelle du monde, et serait partout reconnue comme telle.

entrada do qual se pode ler, o cúmulo da estupidez, Ariadne em férias: "os jogos estão proibidos, no labirinto".

Esta cidade poderia ser considerada sob a forma de uma reunião arbitrária de castelos, grutas, lagos, etc... Seria o estágio barroco do urbanismo considerado como um meio de conhecimento. Mas esta fase teórica já está ultrapassada. Sabemos que se pode construir um imóvel moderno no qual não reconhecer-se-ia em nada um castelo medieval, mas que guardaria e multiplicaria o poder poético do Castelo (pela conservação de um mínimo estrito de linhas, a transposição de algumas outras, a localização de aberturas, a situação topográfica, etc.).

Os bairros desta cidade poderiam corresponder aos diversos sentimentos catalogados que se encontram *por acaso* na vida corrente.

Bairro Bizarro — Bairro Feliz, reservado particularmente à habitação — Bairro Nobre e Trágico (para crianças educadas) — Bairro histórico (museus, escolas) — Bairro Util (hospital, armazéns de ferramentas) — Bairro Sinistro, etc... E um *Astrolábio* que agruparia as espécies vegetais segundo as relações que tenham com o ritmo estelar, jardim planetário comparável ao que o astrônomo Thomas propôs estabelecer em Viena no lugar chamado Laer Berg. Indispensável para dar aos habitantes uma consciência cósmica. Talvez também um Bairro da Morte, não para aí morrer mas para aí *viver em paz*, e aqui penso no México e em um princípio de crueldade na inocência que se torna, para mim, cada dia mais querido.

O Bairro Sinistro, por exemplo, substituiria vantajosamente esses buracos, bocas dos infernos, que muitos povos já possuíam em sua capital: simbolizavam as potências maléficas da vida. O Bairro maléfico não teria nenhuma necessidade de ocultar perigos reais, tais como armadilhas, alçapões ou minas. Seria de acesso complicado, horrivelmente decorado (assobios estridentes, sinos de alarme, sirenes periódicas de cadência irregular, esculturas monstruosas, móveis mecânicos com motores, chamados *Auto-Móveis*) e pouco iluminado à noite, assim como violentamente iluminado de dia por um emprego abusivo do fenômeno da reverberação. No centro, a *Praça do Móvel Espantoso*. A saturação do mercado por um produto provoca a baixa desse produto: a criança e o adulto aprenderiam pela exploração do bairro sinistro a não temer mais as manifestações angustiantes da vida, mas sim a divertir-se com elas.

A atividade principal dos habitantes será a *deriva continua*. A mudança de paisagem de hora em hora será responsável pela expatriação completa. (...)

Mais tarde, quando do inevitável desgaste dos gestos, a deriva deixará em parte o domínio do vivido pelo da representação.

A objeção mecânica não resiste à primeira olhada. Sabe-se que quanto mais um lugar está *reservado à liberdade de jogo*, mais influi sobre o comportamento e maior é sua força de atração. O prestígio imenso de Mônaco, de Las Vegas, é prova disso. E Reno, caricatura da união livre. Todavia se trata apenas de simples jogos de dinheiro. Esta primeira cidade experimental viveria amplamente do turismo tolerado e controlado. As próximas atividades e produções de vanguarda se concentrariam nela. Em alguns anos ela se converteria na capital intelectual do mundo, e seria por todos reconhecida como tal.

# Teoria da deriva G-E Debord

"l'Étroitesse du Paris réel dans lequel vit chaque individu... géographiquement un cadre dont le rayon est extrêmement petit" – le tracé de tous les parcours effectués en une année par une étudiante du XVI<sup>e</sup> arrondissement; ces parcours dessinent un triangle de dimension réduite, sans échappées, dont les trois sommets sont l'École des Sciences Politiques, le domicile de la jeune fille et celui de son professeur de piano.

Il n'est pas douteux que de tels schémas, exemples d'une poésie moderne susceptible d'entraîner de vives réactions affectives – dans ce cas l'indignation qu'il soit possible de vivre de la sorte –, ou même la théorie, avancée par Burgess à propos de Chicago, de la répartition des activités sociales en zones concentriques définies, ne doivent servir aux progrès de la dérive.

Le hasard joue dans la dérive un rôle d'autant plus important que l'observation psychogéographique est encore peu assurée. Mais l'action du hasard est naturellement conservatrice et tend, dans un nouveau cadre, à tout ramener à l'alternance d'un nombre limité de variantes et à l'habitude. Le progrès n'étant jamais que la rupture d'un des champs où s'exerce le hasard, par la création de nouvelles conditions plus favorables à nos desseins, on peut dire que les hasards de la dérive sont foncièrement différents de ceux de la promenade, mais que les premières attirances psychogéographiques découvertes risquent de fixer le sujet ou le groupe dérivant autour de nouveaux axes habituels, où tout les ramène constamment.

Une insuffisante défiance à l'égard du hasard, et de son emploi idéologique toujours réactionnaire, condamnerait à un échec morne la célèbre déambulation sans but tentée en 1923 par quatre surréalistes à partir d'une ville tirée au sort: l'errance en rase campagne est évidemment déprimante, et les interventions du hasard y sont plus pauvres que jamais. Mais l'irréflexion est poussée bien plus loin dans Médium (mai 1954), par un certain Pierre Vendryes qui croit pouvoir rapprocher de cette anecdote – parce que tout cela participerait d'une même libération antidéterministe – quelques

Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se présente comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aleatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit: du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés.

Mais la dérive, dans son unité, comprend à la fois ce laisser-aller et sa contradiction nécessaire: la domination des variations psychogéographiques par la connaissance et le calcul de leurs possibilités. Sous ce dernier aspect, les données mises en évidence par l'écologie, et si borné que soit a priori l'espace social dont cette science se propose l'étude, ne laissent pas de soutenir utilement la pensée psychogéographique.

L'analyse écologique du caractère absolu ou relatif des coupures du tissu urbain, du rôle des microclimats, des unités élémentaires entièrement distinctes des quartiers administratifs, et surtout de l'action dominante de centres d'attraction, doit être utilisée et complétée par la méthode psychogéographique. Le terrain passionnel objectif où se meut la dérive doit être défini en même temps selon son propre déterminisme et selon ses rapports avec la morphologie sociale.

Chombart de Lauwe dans son étude sur *Paris et l'agglomération parisienne* (Bibliothèque de Sociologie Contemporaine, P.U.F. 1952) note qu'«un quartier urbain n'est pas déterminé seulement par les facteurs géographiques et économiques mais par la représentation que ses habitants et ceux des autres quartiers en ont»; et présente dans le même ouvrage – pour montrer

Esquema de todos trajetos efetuados em um ano por uma estudante habitante do 16º Distrito

Relevé de tous les trajets effectués en un an par une étudiante habitant le XVI<sup>e</sup> Arrondissement

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem prematura através de ambientes variados. O conceito de deriva está indissolvemente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psico-geográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que a opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio.

Uma ou várias pessoas se entregando à deriva renunciam, por um tempo mais ou menos longo, às razões de se deslocar e agir que conhecem nas suas relações, nos seus trabalhos e diversões, para se deixar levar pelas solicitações do terreno e encontros correspondentes. A parte aleatória é aqui menos determinante do que se crê: do ponto de vista da deriva existe um relevo psico-geográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que tornam o acesso ou a saída de certas zonas muito difíceis.

Mas a deriva, em sua unidade, compreende ao mesmo tempo esse deixar-se levar e sua contradição necessária: a dominação das variações psico-geográficas pelo conhecimento e cálculo de suas possibilidades. Sob este último aspecto, os dados colocados em evidência pela ecologia e, por limitado que seja a priori o espaço social que esta ciência se propõe estudar, não deixam de sustentar ultimamente o pensamento psico-geográfico.

A análise ecológica do caráter absoluto ou relativo dos cortes do tecido urbano, do papel dos microclimas, das unidades elementares inteiramente distintas dos bairros administrativos, e sobretudo da ação dominante de centros de atração, deve ser utilizada e completada pelo método psico-geográfico. O

expériences probabilistes, par exemple sur la répartition aléatoire de têtards de grenouille dans un cristallin circulaire, dont il donne le fin mot en précisant: "il faut, bien entendu, qu'une telle foule ne subisse de l'extérieur aucune influence directrice". Dans ces conditions, la palme revient effectivement aux têtards qui ont cet avantage d'être "aussi dénués que possible d'intelligence, de sociabilité et de sexualité", et, par conséquent, "vraiment indépendants les uns des autres".

Aux antipodes de ces aberrations, le caractère principalement urbain de la dérive, au contact des centres de possibilités et de significations que sont les grandes villes transformées par l'industrie, répondrait plutôt à la phrase de Marx: "Les hommes ne peuvent rien voir autour d'eux qui ne soit leur visage, tout leur parle d'eux-mêmes. Leur paysage même est animé".

On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fructueuse consiste en plusieurs petits groupes de deux ou trois personnes parvenues à une même prise de conscience, le recoupement des impressions de ces différents groupes devant permettre d'aboutir à des conclusions objectives. Il est souhaitable que la composition de ces groupes change d'une dérive à l'autre. Au-dessus de quatre ou cinq participants, le caractère propre à la dérive décroît rapidement, et en tout cas il est impossible de dépasser la dizaine sans

terreno passional objetivo onde se move a deriva deve ser definido ao mesmo tempo conforme seu próprio determinismo e conforme suas relações com a morfologia social.

Chombart de Lauwe em seu estudo sobre *Paris e a Aglomeração Parisiense* (Biblioteca de Sociologia Contemporânea, PUF, 1952) observa que "um bairro urbano não é determinado somente pelos fatores geográficos e econômicos, mas pela representação que seus habitantes e os de outros bairros têm dele"; e apresenta na mesma obra — para mostrar "a estreiteza da Paris real na qual vive cada indivíduo... geograficamente um círculo de raio extremamente pequeno" — o traçado de todos os percursos efetuados em um ano por uma estudante do 16º distrito; esses percursos desenham um triângulo de dimensão reduzida, sem saídas, cujos vértices são a Escola de Ciências Políticas, o domicílio da jovem e o de seu professor de piano.

Não há dúvida que tais esquemas, exemplos de uma poesia moderna susceptível de trazer consigo vivas reações afetivas — neste caso a indignação de que seja possível viver deste modo — ou mesmo a teoria, antecipada por Burgess a propósito de Chicago, da repartição das atividades sociais em zonas concêntricas definidas, não devem servir ao progresso da deriva.

O acaso tem um papel na deriva tão mais importante quanto a observação psico-geográfica ainda está pouco segura. Mas a ação do acaso é naturalmente conservadora e tende, em um novo marco, a reduzir tudo à alternância de um número limitado de variantes e ao hábito. Sendo o progresso apenas a ruptura de um dos campos em que se exerce o acaso, pela criação de novas condições mais favoráveis a nossos designios, pode-se dizer que os acasos da deriva são no fundo diferentes daqueles do passeio, mas que os primeiros atrativos psico-geográficos descobertos correm o risco de fixar o sujeito ou o grupo que deriva ao redor de novos eixos habituais, onde tudo os reconduz constantemente.

O campo espacial da deriva é mais ou menos preciso ou vago conforme esta atividade vise mais o estudo de um terreno ou resultados efetivos desconcertantes. Não é preciso negligenciar o fato de que esses dois aspectos da deriva apresentam múltiplas interferências e que é impossível isolar um deles em estado puro. O uso de táxis, por exemplo, pode fornecer uma linha de partida bastante clara: se no curso de uma deriva toma-se um taxi, seja para um destino preciso, seja para se deslocar vinte minutos para oeste, é que se opta, sobretudo, pela desorientação pessoal. Se se dedica à exploração direta de um terreno, põe-se na frente a busca de um urbanismo psico-geográfico.

Em todos os casos o campo espacial é inicialmente função das bases de partida constituídas, para os sujeitos isolados, por seu domicílio e para os grupos, pelos pontos de reunião escolhidos. A extensão máxima desse campo espacial não ultrapassa o conjunto de uma grande cidade e seus arredores. Sua extensão mínima pode estar limitada a uma pequena unidade de ambiente: apenas um bairro, ou mesmo uma única ilha se vale a pena (no limite extremo a deriva-estática de uma jornada sem sair da estação Saint-Lazare).

A exploração de um campo espacial fixo supõe, pois, o estabelecimento de bases, e o cálculo das direções de penetração. É aqui que intervém o estudo dos mapas, tanto correntes como ecológicos ou psico-geográficos, a retificação e melhora desses mapas. É preciso dizer que o gosto pelo bairro em si mesmo desconhecido, jamais percorrido, não intervém de nenhum modo? Além de sua insignificância, este aspecto do problema é totalmente subjetivo, e não subsiste muito tempo.



que a deriva ne se fragmente en plusieurs dérives menées simultanément. La pratique de ce dernier mouvement est d'ailleurs d'un grand intérêt, mais les difficultés qu'il entraîne n'ont pas permis jusqu'à présent de l'organiser avec l'ampleur désirable.

La durée moyenne d'une dérivation est la journée, considérée comme l'intervalle de temps compris entre deux périodes de sommeil. Les points de départ et d'arrivée, dans le temps, par rapport à la journée solaire, sont indifférents, mais il faut noter cependant que les dernières heures de la nuit sont généralement impropres à la dérivation.

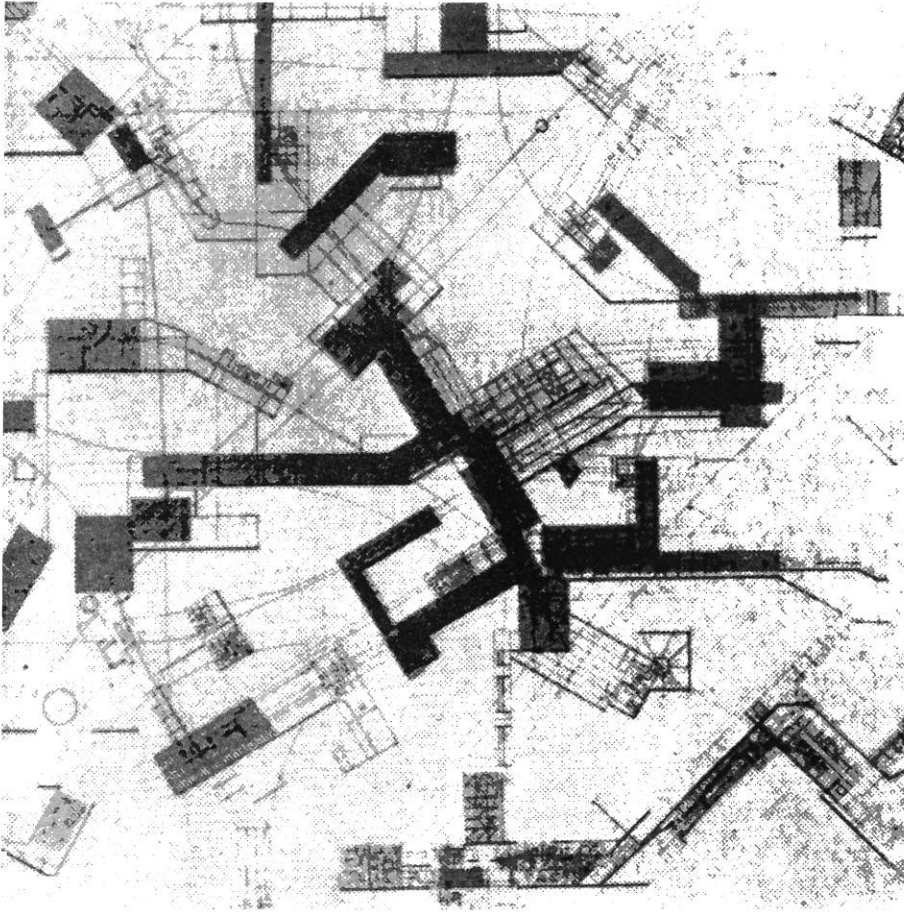
Cette durée moyenne de la dérivation n'a qu'une valeur statistique. D'abord, elle se présente assez rarement dans toute sa pureté, les intéressés évitant difficilement, au début ou à la fin de cette journée, d'en distraire une ou deux heures pour les employer à des occupations banales; en fin de journée, la fatigue contribue beaucoup à cet abandon. Mais surtout la dérivation se déroule souvent en quelques heures délibérément fixées, ou même fortuitement pendant d'assez brefs instants, ou au contraire pendant plusieurs jours sans interruption. Malgré les arrêts imposés par la nécessité de dormir, certaines dérives d'une intensité suffisante se sont prolongées trois ou quatre jours, voire même davantage. Il est vrai que dans le cas d'une succession de dérives pendant une assez longue période, il est

A parte da exploração, pelo contrário, é mínima, com relação aquela de um comportamento desconcertante, no "ponto de encontro possível". O sujeito é convidado a se dirigir só, a uma hora determinada, em um endereço que se lhe fixa. Ele está liberado das penosas obrigações do encontro ordinário, já que ele não espera nenhuma pessoa. Todavia, este "ponto de encontro possível" o tendo levado de improviso em um lugar que ele pode conhecer ou ignorar, leva-o a observar arredores. Pode-se ao mesmo tempo dar ao mesmo local um outro "ponto de vista possível" a alguém cuja identidade ele não pode prever. Ele pode mesmo jamais a ter visto, o que incita a entrar em conversação com diversos transeuntes. Ele pode não encontrar nenhuma pessoa, ou mesmo encontrar por acaso aquele que fixou o "ponto de encontro possível". De toda maneira, e sobretudo se o lugar e a hora foram bem escolhidos, o emprego do tempo do sujeito tomará um giro imprevisto. Ele pode mesmo pedir por telefone um outro "ponto de encontro possível" a alguém que ignora onde o primeiro o conduziu. Vê-se os recursos quase infinitos desse passatempo.

Assim, o modo de vida pouco coerente, e mesmo algumas brincadeiras consideradas duvidosas, que sempre estiveram sob benevolência em nosso entorno, como por exemplo se introduzir de noite nos pisos das casas de demolição, percorrer sem parar Paris de carona durante uma greve dos transportes, sob pretexto de agravar a confusão fazendo-se conduzir não importa onde, entrar nesses subterrâneos das catacumbas que são proibidos ao público, destacariam um sentimento mais geral que não seria outro senão o sentimento de deriva. O que se pode escrever vale somente como senha nesse enorme jogo.

Os ensinamentos da deriva permitem estabelecer os primeiros relevos das articulações psico-geográficas de uma cidade moderna. Além do reconhecimento de unidades ambientais, de seus componentes principais e de sua localização espacial, percebe-se seus eixos principais de passagem, suas saídas e suas defesas. Chega-se à hipótese central da existência de plataformas giratórias psico-geográficas. Mede-se as distâncias que separam efetivamente duas regiões de uma cidade, e que são sem medida comum com o que uma visão aproximada de um plano poderia fazer crer. Pode-se dispor, com ajuda de velhos mapas, de fotografias aéreas e de derivações experimentais uma cartografia influente que faltava até o momento, e cuja incerteza atual, inevitável antes que seja realizado um imenso trabalho, não é pior que aquela dos primeiros postulantes, com a diferença que não se trata mais de delimitar precisamente continentes duráveis, mas de mudar a arquitetura e o urbanismo.

Uma desconfiança insuficiente em relação ao acaso, e a seu emprego ideológico sempre reacionário, condenou a um melancólico fracasso a célebre deambulação sem fim tentada em 1923 por quatro surrealistas a partir de uma cidade escolhida ao acaso: a errância em campo aberto é, evidentemente, deprimente e as interrupções do acaso são mais pobres aí que em outro lugar. Mas a irreflexão é levada bem mais longe em Médium (maio de 1954),



Plano hipotético de  
Nova Babilônia  
Implantação hipotética

New Babylon  
Pan de situation  
hipothétique

presque impossible de déterminer avec quelque précision le moment où l'état d'esprit propre à une dérive donnée fait place à un autre. Une succession de dérives a été poursuivie sans interruption notable jusqu'aux environs de deux mois, ce qui ne va pas sans amener de nouvelles conditions objectives de comportement qui entraînent la disparition de bon nombre des anciennes.

L'influence sur la dérive des variations du climat, quoique réelle, n'est déterminante que dans le cas de pluies prolongées qui l'interdisent presque absolument. Mais les oranges ou les autres espèces de précipitations y sont plutôt propices [...]

Les différentes unités d'atmosphère et d'habitation, aujourd'hui, ne sont pas exactement tranchées, mais entourées de marges frontières plus ou moins étendues. Le changement le plus général que la dérive conduit à proposer, c'est la diminution constante de ces marges frontières, jusqu'à leur suppression complète.

Dans l'architecture même, le goût de la dérive porte à préconiser toutes sortes de nouvelles formes du labyrinthe, que les possibilités modernes de construction favorisent. Ainsi, la presse signalait en mars 1995, la construction à New York d'un immeuble où l'on peut voir les premiers signes d'une occasion de dérive à l'intérieur d'un appartement:

"Les logements de la maison héli-coïdale auront la forme d'une tranche de gâteau. Ils pourront être agrandis ou diminués à volonté par le déplacement de cloisons mobiles. La gradation par demi-étage évite de limiter le nombre de pièces, le locataire pouvant demander à utiliser la tranche suivante en surplomb ou en contrebas. Ce système permet de transformer en six heures trois appartements de quatre pièces en un appartement de douze pièces ou plus".

por um certo Pierre Vendryes que acredita poder aproximar-se mais desta curiosidade — porque tudo isto participaria de uma mesma liberação antideterminista — algumas experiências probabilísticas, por exemplo, sobre a distribuição aleatória de girinos de rãs em um cristalizador circular, das quais ele dá a última palavra precisando: "É necessário que uma tal semelhante multidão não sofra do exterior nenhuma influência diretiva". Nestas condições, a palavra fica efetivamente com os girinos que tem a vantagem de estar "tão coerentes quanto possível de inteligência, de sociabilidade e de sexualidade" e, por conseguinte, "verdadeiramente independentes uns dos outros."

Nos antipodas dessas aberrações, o caráter principalmente urbano da deriva, em contato com os centros de possibilidades e significações que são as grandes cidades transformadas pela indústria, responderia melhor à frase de Marx: "Os homens não podem ver nada ao redor deles que não seja sua imagem, tudo lhes fala deles mesmos. Sua própria paisagem está animada."

Pode-se derivar só, mas tudo indica que a repartição numérica mais frutífera consiste em vários pequenos grupos de duas ou três pessoas que alcançaram uma mesma tomada de consciência, a verificação das impressões desses diferentes grupos permitindo chegar a conclusões objetivas. É desejável que a composição desses grupos mude de uma deriva para outra. Acima de quatro ou cinco participantes, o caráter próprio à deriva decresce rapidamente, e de qualquer modo é impossível ultrapassar a dezena sem que a deriva não se fragmente em várias derivas conduzidas simultaneamente. A prática deste último movimento é, por outro lado, de grande interesse, mas as dificuldades que ela acarreta não permitiram até hoje organizá-lo com a amplitude desejável.

A duração média de uma deriva é a jornada, considerada como o intervalo de tempo compreendido entre dois períodos de sono. Os pontos de partida e de chegada, no tempo, com relação à jornada solar, são indiferentes, mas é preciso assinalar entretanto que as últimas horas da noite são geralmente impróprias à deriva.

Esta duração média da deriva tem apenas um valor estatístico. Em primeiro lugar, porque se apresenta muito raramente em toda sua pureza, sendo difícil os interessados evitarem, no início ou ao fim da jornada, desviar uma ou duas horas para empregá-las em ocupações banais; ao fim da jornada a fadiga

contribui muito para este abandono. Mas sobretudo, a deriva se desenvolve frequentemente em algumas horas deliberadamente fixadas, ou mesmo fortuitamente durante breves instantes, ou ao contrário, durante vários dias sem interrupção. Apesar das paradas impostas pela necessidade de dormir, algumas derivas de bastante intensidade se prolongam por 3 ou 4 dias, até mesmo mais. É verdade que no caso de uma sucessão de derivas durante um período muito longo, é quase impossível determinar com alguma precisão o momento em que o estado de espírito próprio a uma certa deriva dá lugar a uma outra. Uma sucessão de derivas prosseguiu sem interrupção notável cerca de 2 meses, o que não tem lugar sem trazer novas condições objetivas de comportamento que levam consigo a desaparecimento de bom número das antigas.

A influência das variações do clima sobre a deriva, ainda que real, é determinante apenas no caso de chuvas prolongadas que a impedem quase absolutamente. Mas as tempestades ou as outras espécies de precipitações são propícias [...]

As diferentes unidades de atmosfera e de habitação, hoje, não são exatamente marcadas, mas rodeadas de margens fronteiriças mais ou menos extensas. A mudança mais geral que a deriva leva a propor é a diminuição constante dessas margens fronteiriças até sua supressão completa.

Na própria arquitetura, o gosto pela deriva leva a preconizar toda sorte de novas formas de labirinto, que as possibilidades modernas de construção favorecem. Assim, a imprensa assinalava em março de 1955, a construção em Nova York de um imóvel onde se pode ver os primeiros signos de uma situação de deriva no interior de um apartamento:

"Os alojamentos da casa helicoidal terão a forma de uma fatia de bolo. Eles poderão ser aumentados ou reduzidos à vontade pelo deslocamento de paredes móveis. A gradação por meio andar evita limitar o número de peças, podendo o inquilino solicitar o uso da fatia seguinte acima ou abaixo. Este sistema permite transformar, em seis horas, três apartamentos de quatro peças em um apartamento de doze peças ou mais."

En août 1956 un tract signé par les groupes qui préparaient la formation de l'IS appelant à boycotter le prétendu *Festival de l'Art d'Avant-Garde* convoqué alors à Marseille, faisait observer qu'il s'agissait de la plus complète sélection officielle de "ce qui représentera dans vingt ans l'imbécillité des années 50".

L'art moderne de cette période aura été en effet dominé, et presque exclusivement composé, par des répétitions camouflées, par une stagnation qui traduit l'épuisement définitif de tout l'ancien théâtre d'opérations culturel, et l'impuissance d'en chercher un nouveau. Cependant, soudainement, certaines forces se sont constituées dans le même temps. Il en va ainsi de la conception d'un urbanisme unitaire, aperçue dès 1953, et désignée pour la première fois à la fin de 1956 dans un tract distribué à l'occasion d'une manifestation de nos camarades italiens, à Turin ("Paroles obscures, écrivait *La Nuova Stampa* du 11 décembre, dans le genre de cet avertissement: "L'avvenir de vos enfants en dépend, manifestez en faveur de l'urbanisme unitaire!"). L'urbanisme unitaire est au centre des préoccupations de l'IS; et quels que soient les délais et les difficultés d'application, c'est très justement que le rapport inaugural de la Conférence de Munich consigne que, avec son apparition sur le plan de la recherche et du projet, l'urbanisme unitaire est déjà commencé.

Voilà que les années 50 vont finir, ces jours-ci. Sans chercher à prévoir si leur imbecillité dans l'art et l'usage de la vie, qui tient à des causes générales, peut s'atténuer ou s'aggraver immédiatement, il est temps d'examiner où en est l'UU après un premier stade de développement. Plusieurs points sont à préciser.

D'abord l'urbanisme unitaire n'est pas une doctrine d'urbanisme, mais une critique de l'urbanisme. De la même façon, notre présence dans l'art expérimental est une critique de l'art, la recherche sociologique doit être une critique de la sociologie. Aucune discipline séparée ne, peut être acceptée en elle-même, nous allons vers une création globale de l'existence.

L'urbanisme unitaire est distinct des problèmes de l'habitat, et cependant destiné à les englober; à plus forte raison, distinct des échanges commer-

L'urbanisme unitaire a la fin des années 50

# O urbanismo unitário no fim dos anos 50

## Anônimo

Em agosto de 1956, um folheto assinado pelos grupos que preparavam a formação da IS, propondo boicotar o pretense *Festival da Arte de Vanguarda*, convocado então para Marselha, observava que se tratava da mais completa seleção oficial "do que representara em vinte anos a imbecilidade dos anos 50".

A arte moderna desse período terá, com efeito, sido dominada, e quase exclusivamente composta, por repetições camufladas, por uma estagnação que traduz o esgotamento definitivo de todo o antigo teatro de operações culturais, e a impotência de encontrar um novo. Entretanto, sorrateiramente, algumas forças se constituíram na mesma época. É o caso da concepção de urbanismo unitário, descoberta desde 1953, e designada pela primeira vez no fim de 1956, em um folheto distribuído por ocasião de uma manifestação de nossos camaradas italianos, em Turim (Palavras obscuras, escrevia *La Nuova Stampa* de 11 de dezembro, no estilo de advertência: "O futuro de suas crianças depende dele, manifestem-se a favor do urbanismo unitário!"). O urbanismo unitário está no centro das preocupações da IS; e quaisquer que sejam a demora e as dificuldades de aplicação, é muito justo que o relatório inaugural da Conferência de Munique constate que com sua aparição no plano da investigação e do projeto, o urbanismo unitário já começou.

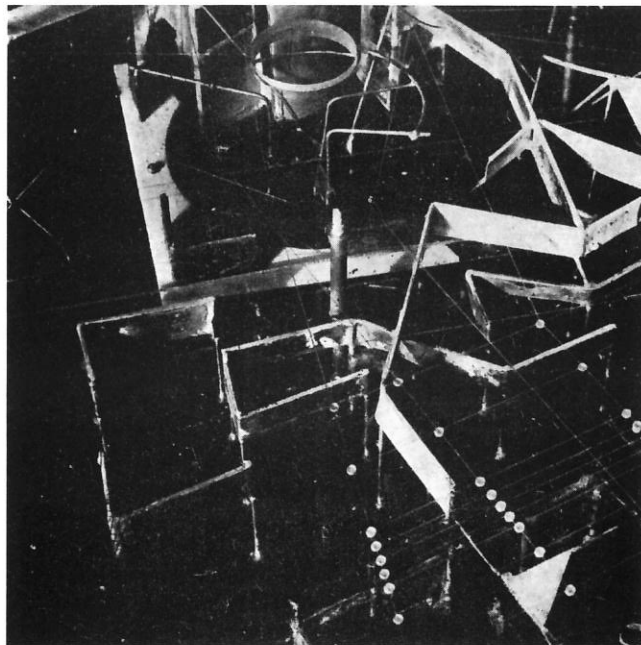
Eis que os anos 50 vão acabar, esses dias. Sem procurar prever se sua imbecilidade na arte e no uso da vida, que tem causas gerais, pode se atenuar ou se agravar imediatamente, é hora de examinar onde está o UU após uma primeira etapa de desenvolvimento. Vários pontos devem ser precisados.

Publicado originalmente em francês, sem indicação de autor, no Boletim nº 3 da Internacional Situacionista, dezembro de 1959. In *Internationale Situationniste* – 1958-69, Éditions Champ Libre, Paris, 1975

Tradução de Carlos Roberto Monteiro de Andrade.

Em primeiro lugar o urbanismo unitário não é uma doutrina do urbanismo, mas uma crítica do urbanismo. Da mesma maneira, nossa presença na arte experimental é uma crítica da arte, a investigação sociológica deve ser uma crítica da sociologia. Nenhuma disciplina separada pode ser aceita em si mesma, caminhamos para uma criação global da existência.

O urbanismo unitário é distinto dos problemas do habitat, e, entretanto, destinado a os englobar; com maior razão ainda, é distinto das trocas comerciais atuais. Ele tem em vista, nesse momento, um terreno de experiência para o espaço social das cidades futuras. Ele não é uma reação contra o funcionalismo, mas sua superação: trata-se de atingir, além do utilitário imediato, um ambiente funcional apaixonante. O funcionalismo, que ainda se pretende de vanguarda porque enfrenta resistências passadistas, já triunfou amplamente. Suas contribuições positivas: a adaptação às funções práticas, a inovação técnica, o conforto, a abolição do ornamento — são hoje em dia banalidades. Mas seu campo de ampliação, considerando bem, não o conduziu a uma relativa modéstia teórica. Para justificar filosoficamente a extensão de seus princípios de renovação a toda a organização da vida social, ele se fundiu, como sem pensar nisso, com as doutrinas consideradas imobilistas (e, ao mesmo tempo, se fixou ele mesmo em uma doutrina imóvel). É preciso construir atmosferas inabitáveis; construir as ruas da vida real, o cenário de um sonho acordado. A questão da construção de igrejas proporciona um critério particularmente esclarecedor. Os arquitetos funcionalistas têm tendência a aceitar construir igrejas, pensando, se não são estúpidos deistas, que a igreja, edifício sem função em um urbanismo funcional, pode ser tratada como um livre exercício de formas plásticas. Seu erro é desprezar a realidade psicofuncional da igreja. Os funcionalistas, que exprimem o utilitarismo técnico de uma época, não podem fazer com perfeição uma igreja única, no sentido em que a catedral foi o resultado unitário de uma sociedade que é preciso chamar primitiva, enterrada muito mais fundo que nós na miserável pré-história



Nova Babilônia  
Setor amarelo

New Babylon  
Secteur jaune

Autant que de l'habitat, l'urbanisme unitaire est distinct des problèmes esthétiques. Il va contre le spectacle passif, principe de notre culture où l'organisation du spectacle s'étend d'autant plus scandaleusement qu'augmentent les moyens de l'intervention humaine. Alors qu'aujourd'hui les villes elles-mêmes sont données comme un lamentable spectacle, un supplément aux musées, pour les touristes proménés en autocars de verre, l'UJ envisage le milieu urbain comme terrain d'un jeu en participation.

L'urbanisme unitaire n'est pas idéalement séparé du terrain actuel des villes. Il est formé à partir de l'expérience de ce terrain, et à partir des constructions existantes. Nous avons autant à exploiter les décors actuels, par l'affirmation d'un espace urbain ludique tel que le fait reconnaître la dérive, qu'à en construire de totalement inédits. Cette interpénétration (usage de la ville présente, construction de la ville future) implique le maniement du détourneement architectural.

L'urbanisme unitaire est opposé à la fixation des villes dans le temps. Il conduit à préconiser au contraire la transformation permanente, un mouvement accéléré d'abandon et de reconstruction de la ville dans le temps, et à l'occasion aussi dans l'espace. On a pu ainsi envisager de tirer parti des conditions climatiques où se sont développées déjà deux grandes civilisations architecturales — au Cambodge et dans le sud-est du Mexique — pour construire dans la forêt vierge des villes mouvantes. Les nouveaux quartiers d'une telle ville pourraient être construits toujours plus vers l'Ouest, défriché à mesure, tandis que l'Est serait à part égale abandonné à l'invasion de la végétation tropicale, créant elle-même des couches de passage graduel entre la ville moderne et la nature sauvage. Cette ville poursuivie par la forêt, outre la zone de dérive inégalable qui se formerait derrière elle, et un mariage avec la nature plus hardi que les essais de Frank Lloyd Wright, présenterait l'avantage d'une mise en scène de la fuite du temps, sur un espace social condamné au renouvellement créatif.

L'urbanisme unitaire est contre la fixation des personnes à tels points d'une ville. Il est le socle d'une

ciaux actuels. Il envisage en ce moment un terrain d'expérience pour l'espace social des villes futures. Il n'est pas une réaction contre le fonctionnalisme, mais son dépassement: il s'agit d'atteindre, au-delà de l'utilitaire immédiat, un environnement fonctionnel passionnant. Le fonctionnalisme, qui prétend encore à l'avant-garde parce qu'il rencontre encore des résistances passadistes, a déjà largement triomphé. Ses apports positifs: l'adaptation à des fonctions pratiques, l'innovation technique, le confort, le banissement de l'ornement surajouté — sont aujourd'hui des banalités. Mais son champ d'application tout compte fait étroit n'a pas conduit le fonctionnalisme à une relative modestie théorique. Pour justifier philosophiquement l'extension de ses principes de renouveau à toute l'organisation de la vie sociale, le fonctionnalisme a fusionné, comme sans y penser, avec les

doctrines conservatrices les plus immobiles (et, en même temps, il s'est figé lui-même en doctrine immobile). Il faut construire des atmosphères inhabitables; construire les rues de la vie réelle, les décors d'un rêve éveillé. La question de la construction des églises fournit un critère particulièrement voyant. Les architectes fonctionnalistes ont tendance à accepter de construire des églises, pensant — s'ils ne sont pas des idiots deistes — que l'église, édifice sans fonction dans un urbanisme fonctionnel, peut être traitée comme un libre exercice de formes plastiques. Leur erreur est de négliger la réalité psycho-fonctionnelle de l'église. Les fonctionnalistes, qui expriment l'utilitarisme technique d'une époque, ne peuvent réussir une seule église, au sens où la cathédrale a été la réussite unitaire d'une société qu'il faut bien appeler primitive, enfoncée beaucoup plus loin que nous dans la misérable préhistoire de l'humanité. Les architectes situationnistes, eux, cherchant à créer, à l'époque même des techniques qui ont permis le fonctionnalisme, des nouveaux cadres de comportement délivrés de la banalité aussi bien que de tous les vieux tabous, sont absolument opposés à l'édification, et même à la conservation, de bâtiments religieux avec lesquels ils se trouvent en concurrence directe. L'urbanisme unitaire rejoint objectivement les intérêts d'une subversion d'ensemble.

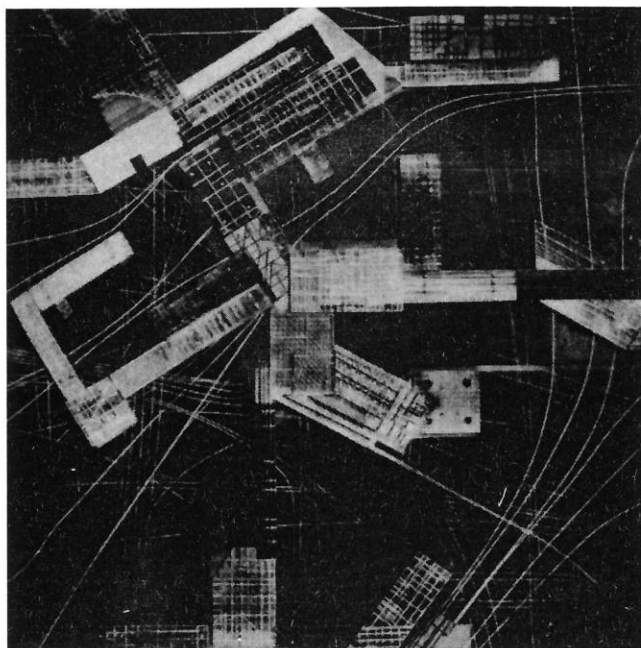
civilisation des loisirs et du jeu. On doit noter que dans le carcan du système économique actuel, la technique a été employée à multiplier les pseudo-jeux de la passivité et de l'émission social (télévision), alors que les nouvelles formes de participation ludique également rendues possibles sont réglementées par toutes les polices: ainsi, les sans-filistes amateurs, réduits à un boy-scoutisme technicien.

L'expérience situationniste de la dérive étant en même temps moyen d'étude et jeu du milieu urbain, elle est sur le chemin de l'urbanisme unitaire. Ne pas vouloir séparer le théorique du pratique, à propos de l'UU, c'est non seulement faire avancer la construction (ou les recherches sur la construction, par les maquettes) avec la pensée théorique; mais c'est surtout ne pas séparer l'emploi ludique direct de la ville, collectivement ressenti, de l'urbanisme comme construction. Les jeux et émotions réels dans les villes actuelles sont inséparables des projets de l'UU, comme plus tard les réalisations de l'UU ne doivent pas se séparer de jeux et d'émotions qui naîtront dans cet accomplissement. Les dérives que l'Internationale situationniste est appelée à entreprendre au printemps de 1960 à Amsterdam, avec d'assez puissants moyens de transport et de télécommunication, sont envisagées aussi bien comme une étude objective de la ville, et comme un jeu des communications. En effet, la dérive, en dehors de ses enseignements essentiels, ne permet qu'une connaissance très exactement datée. En quelques années, la construction ou la démolition de maisons, le déplacement des micro-sociétés et des modes suffisent à changer le réseau d'attractions superficielles d'une ville; phénomène d'ailleurs très encourageant pour le moment où nous parviendrons à une liaison active entre la dérive et la construction urbaine situationniste. Il est certain que, jusque-là, le milieu urbain changera tout seul, anarchiquement, les conclusions n'ont pu se traduire en changements conscients de ce milieu. Mais le premier enseignement de la dérive est sa propre existence en jeu.

Nous ne sommes qu'au début de la civilisation urbaine; nous avons encore à la faire nous-mêmes quoiqu'en

Plano hipotético de  
Nova Babilônia  
Implantação hipotética

New Babylon  
Plan de situation  
hipothétique



da humanidade. Os arquitetos situacionistas, procurando criar, na mesma época das técnicas que possibilitaram o funcionalismo, novos marcos de comportamento liberados tanto da banalidade quanto de todos os velhos tabus, são totalmente contrários à edificação e mesmo à conservação de edifícios religiosos com os quais eles se encontram em concorrência direta. O urbanismo unitário reúne objetivamente os interesses de uma subversão de conjunto.

Assim como do habitat, o urbanismo unitário é distinto dos problemas estéticos. Vai contra o espetáculo passivo, princípio de nossa cultura onde a organização do espetáculo se estende tanto mais escandalosamente quanto aumentam os meios de intervenção humana. Enquanto hoje as próprias cidades são dadas como um lamentável espetáculo, um suplemento aos museus, para os turistas que passeiam em automóveis de vidro, o UU considera o meio urbano como terreno de um jogo de participação.

O urbanismo unitário não está idealmente separado do terreno atual das cidades. Está formado a partir da experiência desse terreno, e a partir das construções existentes. Nós tanto temos de explorar os cenários atuais, pela afirmação de um espaço urbano lúdico tal como a deriva possibilita conhecer, quanto temos de construir cenários totalmente inéditos. Esta interpretação (uso da cidade presente, construção da cidade futura) implica o manejo do desvio arquitetônico.

O urbanismo unitário é oposto à fixação das cidades no tempo. Ele conduz a preconizar, pelo contrário, a transformação permanente, um movimento acelerado de abandono e de reconstrução da cidade no tempo, e conforme a ocasião, também no espaço. Pode-se assim procurar tirar partido das condições climáticas onde já se desenvolveram duas grandes civilizações arquitetônicas —

partant de conditions pré-existantes. Toutes les histoires que nous vivons, la dérive de notre vie, sont marquées par la recherche, ou le manque, d'une construction supérieure. Le changement de l'environnement fait surgir de nouveaux états de sentiments, d'abord passivement ressentis, puis qui en viennent à réagir constructivement, avec l'accroissement de la conscience. Londres a été le premier aboutissement urbain de la révolution industrielle, et c'est la littérature anglaise du XIXe siècle qui témoigne d'une prise de conscience des problèmes de l'atmosphère et des possibilités qualitativement différentes dans une grande agglomération. La lente évolution historique des passions prend un de ses tournants avec l'amour de Thomas de Quincey et de la pauvre Ann, fortuitement séparés et se cherchant sans jamais se retrouver "à travers l'immense labyrinthe des rues de Londres; peut-être à quelques pas l'un de l'autre...". La vie réelle de Thomas de Quincey dans la période comprise entre 1804 et 1812 en fait un précurseur de la dérive: "Cherchant ambitieusement mon passage au Nord-Ouest, pour éviter de doubler de nouveau tous les caps et les promontoires que j'avais rencontrés dans mon premier voyage, j'entrais soudainement dans des labyrinthes de ruelles... J'aurais pu croire parfois que je venais de découvrir, moi le premier, quelques-unes de ces terrae incognitae, et je doutais qu'elles eussent été indiquées sur les cartes modernes de Londres." Et vers la fin du siècle, cette sensation est si couramment admise dans l'écriture romanesque que Stevenson montre un personnage qui, dans Londres la nuit, s'étonne de "marcher si longtemps dans un décor aussi complexe sans rencontrer ne fût-ce que l'ombre d'une aventure" (New Arabian Nights). Les urbanistes du XXe siècle devront construire des aventures.

L'acte situationniste le plus simple consistera à abolir tous les souvenirs de l'emploi du temps de notre époque. C'est une époque qui, jusqu'ici, a vécu très au-dessous de ses moyens.

no Camboja e no sudeste do México — para construir na floresta virgem, cidades móveis. Os novos bairros de tal cidade poderiam ser construídos sempre mais para Oeste, à medida que se desmatar, enquanto que o Leste seria, na mesma proporção, abandonado à penetração da vegetação tropical, criando ela mesma camadas de passagem gradual entre a cidade moderna e a natureza selvagem. Esta cidade perseguida pela floresta, entre a zona de deriva inigualável que se formaria atrás dela, é um casoamento com a natureza mais ousado que os ensaios de Frank Lloyd Wright, apresentaria a vantagem de uma encenação da fuga no tempo, em um espaço social condensado à renovação criativa. O urbanismo unitário é contra a fixação de pessoas a pontos de uma cidade. Ele é a base de uma civilização dos lazeres e do jogo. Deve-se observar que, no sistema econômico atual, a técnica foi empregada para multiplicar os pseudo-jogos da passividade e do esmigalhamento social (televisão), enquanto que as novas formas de participação lúdica, igualmente tornadas passíveis, são regulamentadas por todas as polícias: por exemplo, os radioamadores, reduzidos a um diálogo técnico.

A experiência situationnista da deriva, sendo ao mesmo tempo meio de estudo e jogo do meio urbano, está no caminho do urbanismo unitário. Não querem separar o teórico do prático, a propósito do UU, é não apenas fazer avançar a construção (ou as investigações sobre a construção, pelas maquetes) com o pensamento teórico; mas é sobretudo não separar o emprego lúdico direto da cidade, coletivamente sentida, do urbanismo como construção. Os jogos e emoções reais nas cidades atuais são inseparáveis dos projetos do UU, como mais tarde as realizações do UU não devem se separar dos jogos e emoções que delas nascerão. As derivas que a Internacional Situationnista está convocada a empreender na primavera de 1960 em Amsterdã, com meios de transporte e de telecomunicações bastante potentes, são consideradas tanto como um estudo objetivo da cidade, quanto como um jogo de comunicações. Com efeito, a deriva, além de seus ensinamentos essenciais, permite apenas um conhecimento precisamente datado. Em alguns anos, a construção ou a demolição das casas, o deslocamento das micro-sociedades e das modas são suficientes para mudar a rede de atrações superficiais de uma cidade; fenômeno, por outro lado, muito encorajador no momento em que nós chegarmos a uma união ativa entre a deriva e a construção urbana situationnista. É certo que, até lá, o meio urbano mudará por si só, anarquicamente, fazendo cair da moda as derivas cujas conclusões não puderam se traduzir em mudanças conscientes desse meio. Mas o primeiro

ensinamento da deriva é sua própria existência como jogo.

Estamos apenas no início da civilização urbana; entretanto temos que fazê-la nós mesmos, ainda que partindo de condições pré-existentes. Todas as histórias que nós vivemos, a deriva de nossa vida, são marcadas pela busca, ou falta, de uma construção superior. A mudança do entorno faz surgir novos estados de sentimentos, de início sentidos passivamente, vindo a reagir, depois, construtivamente, com o aumento da consciência dos problemas da atmosfera e das possibilidades qualitativamente diferentes em uma grande aglomeração. A lenta evolução histórica das paixões dá um de seus giros com o amor de Thomas de Quincey e da pobre Ann, fortuitamente separados e procurando-se sem jamais se encontrar "através do imenso labirinto das ruas de Londres; talvez a poucos passos um do outro..." A vida real de Thomas de Quincey no período compreendido entre 1804 e 1812 faz dele um precursor da deriva: "Buscando ambiciosamente minha passagem para Noroeste, para evitar dobrar novamente todos os cabos e promontórios que eu tinha encontrado em minha primeira viagem, eu entrava de repente nos labirintos de ruelas... Poderia até acreditar, às vezes, que eu acabava de descobrir, em primeiro lugar, algumas dessas terrae incognitae, e duvidava que elas estivessem indicadas nos mapas modernos de Londres."

E para o fim do século, esta sensação é tão correntemente admitida na escritura novelística que Stevenson mostra um personagem que, na noite de Londres, se espanta de "andar tanto tempo em um cenário tão complexo sem encontrar sequer a sombra de uma aventura" (New Arabian Nights). Os urbanistas do século XX deverão construir aventuras.

O ato situationnista mais simples consistirá em abolir todas as lembranças do emprego do tempo de nossa época. É uma época que, até aqui, viveu muito abaixo de seus meios.

# Nova Babilônia

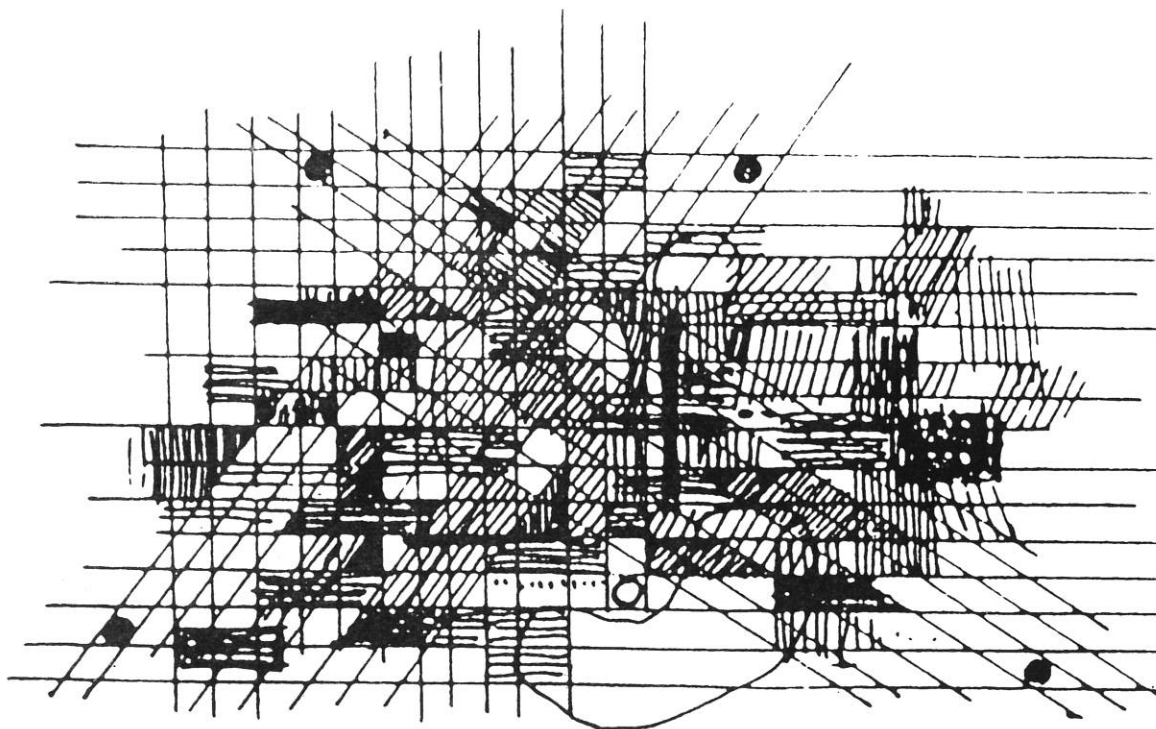
## Constant Nieuwenhuis

L'automation nous promet une production qui satisfera les besoins de tous les hommes en supprimant le travail humain. Celui-ci ne sera plus indispensable. L'homme pourra pour la première fois abandonner son existence de bête utile et se ranger au niveau d'un être créateur.

Si les nécessités primordiales peuvent être satisfaites automatiquement sans que l'homme y participe, une nouvelle ère commencera.

Ce que nous considérons actuellement comme *temps libre* deviendra alors notre temps à vivre. Vivre, cela voulait dire pour la plus grande partie des hommes jusqu'à présent *rester en vie*. L'automation permettra alors de disposer librement de toute notre énergie vitale. Le privilège de l'oisiveté des classes sociales supérieures des époques précédentes sera partagé par tous. Les possibilités créatives de chacun pourront se développer librement grâce au style de vie dirigé par de nouvelles règles du jeu. L'énorme puissance de l'humanité ne sera plus gachée par le travail qui sera confié à la machine. Pour la première fois une culture pourra naître à laquelle tous participeront et qui appartiendra à tous. Toute action automatique — c'est-à-dire toute action inhumaine — sera bannie, l'homme ne sera qu'explorateur et créateur de sa vie dans le vrai sens de l'*homo ludens*. Ni les réticences culturelles des *cultivés*, ni les structures sclérosées de la société du passé refusant d'accepter les perspectives d'une production illimitée ne pourront éviter l'avènement d'une *société de profusion*. Tôt ou tard l'homme prendra possession de ce qui lui appartient. Il jouera, car aucun travail n'accapatera et ne consumera sa vie. Il sera libre, plus libre qu'il ne l'a jamais été, plus libre que ne l'ont été les plus puissants de cette terre, car il disposera des moyens à l'aide desquels il pourra créer sa liberté. Pour la première fois, sa vie sera une vie humaine. L'homme sera pour la première fois un homme complet; car il créera son existence lui-même et formera sa vie lui-même. Ses possibilités créatrices longtemps incultes pourront enfin se développer.

La question concernant le mode de vie que l'homme libéré, donc que l'*homo ludens* adoptera, ne peut être résolue parfaitement en raison de la



A automação nos promete uma produção que irá satisfazer as necessidades de todos os homens, suprimindo o trabalho humano. Este não será mais indispensável. O homem poderá pela primeira vez abandonar sua existência de animal útil e se colocar ao nível de um ser criador.

Se as necessidades primordiais podem ser satisfeitas automaticamente sem que o homem delas participe, uma nova era começará.

O que consideramos atualmente como *tempo livre* se transformará em nosso *tempo para viver!* Viver, que tem significado para a maior parte dos homens até o presente *manter-se vivo*. A automação permitirá desta forma dispormos de toda nossa energia vital. O privilégio à ociosidade das classes sociais superiores de épocas passadas será dividido entre todos. As possibilidades criativas de cada um poderão se desenvolver livremente graças ao estilo de vida guiado pelas novas regras do jogo. O enorme potencial da humanidade não mais será desperdiçado pelo trabalho, que estará confiado à máquina. Pela primeira vez poderá nascer uma cultura na qual todos participarão e à qual todos pertencerão. Toda ação automática — ou seja, toda ação desumana — será banida, o homem será apenas explorador e criador de sua vida no verdadeiro sentido do *homo-ludens*. Nem as reticências culturais dos *letrados*, nem as estruturas esclerosadas de uma sociedade passadista que se recusa a aceitar as perspectivas de uma produção ilimitada, poderão evitar o surgimento de uma *sociedade da abundância*. Cedo ou tarde o homem tomará posse do que lhe pertence. Ele se distenderá, pois nenhum trabalho irá ocupar ou consumir sua vida. Ele será

livre, como nunca o fora até então. Mais até do que já foram os poderosos desta terra, pois disporá de meios de auxílio com os quais poderá criar sua liberdade. Pela primeira vez sua vida será uma vida humana. O homem será pela primeira vez um homem completo. Criará sua própria existência e formará sua própria vida. Suas possibilidades criadoras há tanto tempo ocultadas poderão enfim se desenvolver.

A questão relativa ao modo de vida que o homem liberado — portanto *homo-ludens* — adotará, não pode ser facilmente solucionada em razão da dificuldade em se imaginar o mundo artificial que o homem criará. O *homo-ludens* não disporá apenas da liberdade de tempo, seus movimentos no universo também serão mais livres. Não ligandó-se pelo trabalho a nenhuma aglomeração determinada e podendo percorrer as maiores distâncias através dos meios técnicos de que dispõe, o *homo-ludens* será um nômade, cujo perimetro de ação será o globo inteiro. Naturalmente, este homem exigirá mais do seu meio. Reivindicará inicialmente a revelação das regras do jogo e das estruturas das novas ambiências propostas, mudando desta forma o mundo da natureza desaparecida com uma sociedade fantástica e múltipla. Criará artificialmente um mundo técnico, não para concorrer com a natureza, mas para ultrapassá-la por seu caráter aventureiro e sua riqueza exploratória.

Na vida funcional de hoje, estamos a todo momento à procura de qualquer coisa de ilegal. A aventura ainda existe, mas está confinada aos mercados das pulgas, ao que sobrou dos velhos quarteirões, aos guetos obscuros ou ainda às salas de jogos e aos vendedores de gelo. Se quisermos construir uma imagem da cidade do homem livre e criador, é preciso talvez empreender uma comparação com estas zonas que parecem ter escapado a todas as ações dos utilitaristas e dos funcionalistas. Estas zonas se assemelham a tudo o que se separa da sociedade ou que é por ela recusada. Este domínio social não funcional pode ser considerado como um reservatório de fermentação de um senso artístico criador, como um lugar que exerce uma grande atração sobre os turistas que buscam a evasão.

O *homo-ludens* à procura do desconhecido e de uma nova ambiência não fica passivo como o turista que parte simplesmente ao encontro da aparência onde quer que ela se apresente. Ele dispõe de um mundo dentro deste espaço e de aparelhos técnicos que lhe colocam em situação de intervir neste meio para alterá-lo e adaptá-lo à sua fantasia.

Nova Babilônia é o mundo do *homo-ludens*. O modelo social de Nova Babilônia está inteiramente adaptado às mudanças permanentes. O caráter da sociedade de Nova Babilônia se exerce sobre o indivíduo de maneira a explorar suas capacidades, oprimidas pela sociedade utilitária, tolerada de uma forma limitada — como no caso do artista — na intenção de integrá-lo lentamente ao sistema. Nova Babilônia é um mundo flexível, do plano de massa ao detalhe. Nova Babilônia é uma cidade aberta, que se espalha livremente em todas as direções. Ela segue os traços deixados pelo homem quando de suas viagens. A unidade de sua construção, o setor, representa o elo de uma longa corrente. As correntes do setor são desordenadas numa rede que se espalha sobre toda a superfície do globo. Nova Babilônia não é fechada em parte alguma, não conhece fronteiras e barreiras, cada lugar é acessível a qualquer um. As pessoas de Nova Babilônia atravessam livremente toda a terra. Elas não são ligadas a um lugar. Suas vidas não são mais do que uma viagem contínua, durante a qual se descobrem aspectos inovadores e a modulam.

difficulté d'imaginer le monde artificiel que l'homme créera. L'*homo ludens* ne disposera pas seulement de la liberté du temps, ses mouvements dans l'univers seront également plus libres. Aucun travail ne l'attachant à une agglomération déterminée et les moyens techniques nombreux mis à sa disposition lui permettant de parcourir les plus grandes distances, l'*homo ludens* sera un nomade, dont le périmètre d'action sera le globe tout entier. Naturellement, cet homme exigera beaucoup de son milieu. Il revendiquera d'abord la révélation des règles du jeu et de la structure des nouvelles ambiances proposées échangeant ainsi le monde de la nature disparue contre un entourage fantastique et multiple. Il créera artificiellement un monde technique, non pour concurrencer la nature, mais pour la dépasser par son caractère aventureux et sa richesse d'exploration.

Dans la ville fonctionnelle d'aujourd'hui, nous sommes tout le temps à la recherche de quelque chose d'illégal. L'aventure existe encore mais elle confine sa présence dans les marchés aux puces, dans les restes des vieux quartiers, dans les bouges obscurs ou bien dans les salles de jeux et chez les marchands de glaces. Si nous voulons nous faire une image de la ville de l'homme libre et créateur, il faut peut-être procéder à une comparaison avec de telles zones qui semblent avoir échappé à toutes les

Constant  
Princípio de uma cidade  
coberta  
Plano espacial

Constant  
Princípio d'uma ville  
couverte  
Plan espacial



réseau des secteurs est un ensemble ininterrompu s'étendant comme une deuxième peau sur la surface de la terre. La construction de chaque secteur se limite à une structure de base de plans horizontaux vides et étendus. Le sol restera libre, les points de contact de la construction avec le sol étant réduits au minimum. En outre, la répartition intérieure de la construction devra offrir une liberté de composition totale. Selon les circonstances on préférera un type de construction sur appuis, sans éléments porteurs, ou suspendu.

La construction de base sera répartie en un nombre variable de pièces plus ou moins grandes suivant les nécessités au moyen d'éléments mobiles. L'ambiance et la fonction des pièces sont très différentes et changent continuellement en fonction des activités qui s'y déroulent.

Une partie du secteur renfermera des éléments habitables et des aménagements permanents, la plus grande partie étant réservée à la vie collective. Afin d'obtenir une grande souplesse d'utilisation un appareillage adapté sera nécessaire.

A l'intérieur du secteur existera la liberté de créer artificiellement toutes sortes de situations développant ainsi un monde artificiel riche en contrastes.

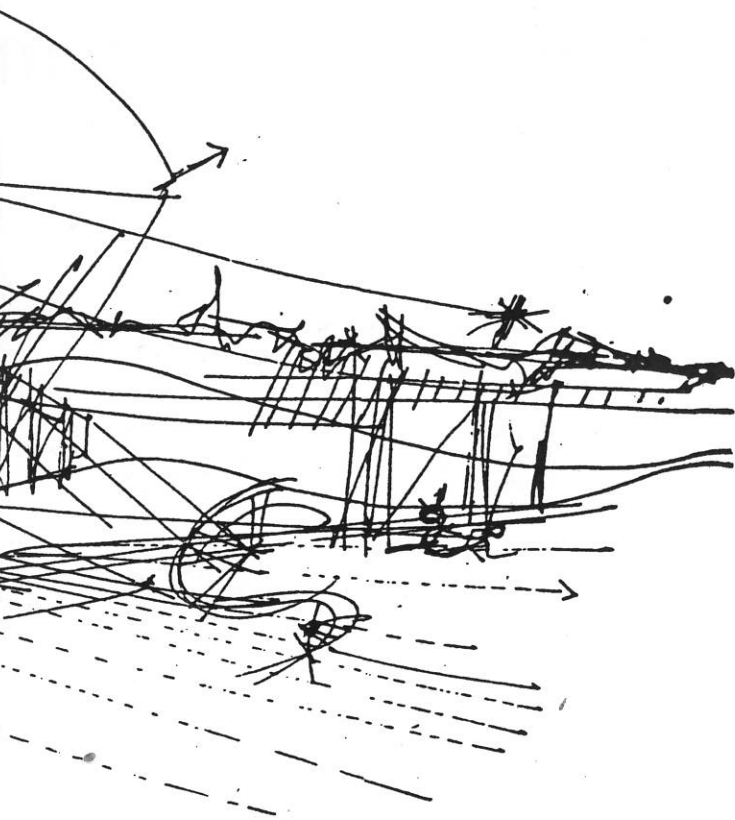
A chaque phase d'action, le New-Babylonien se trouvera en relation spontanée avec son environnement, car cerner l'ambiance générale provoquant ainsi des réactions immédiates et spontanées qui engendreront aussitôt de nouveaux actes. A New-Babylon, chaque initiative créatrice de l'individu interviendra dans la vie collective et provoquera des réactions spontanées. Chacune de celles-ci en provoquant de nouvelles, il se formera une sorte de réaction en chaîne d'actes créateurs, qui ne pourront aboutir qu'en trouvant une gradation. Le point de gradation représentera ensuite un moment d'ambiance qui pourra être considérée comme création collective. Le rythme de la naissance et de la disparition des moments d'ambiance détermineront ainsi la proportion - espace - temps de New-Babylon.

A construção de Nova Babilônia se faz lentamente, setor por setor, destruindo as velhas zonas segundo as necessidades. O plano de Nova Babilônia mostra uma repartição clara entre os setores e as superfícies deixadas livres. Estas são indispensáveis para uma vida intensa mais primitiva, e devem ser acessíveis a todos. A rede de setores é um conjunto ininterrupto que se estende como uma segunda pele sobre a superfície da terra. A construção de cada setor se limita a uma infra-estrutura de planos horizontais vazios e extensos. O solo permanecerá livre, os pontos de contato de construção com o solo serão reduzidos ao mínimo. A repartição interior das construções também deverá oferecer uma liberdade de composição total. Segundo as circunstâncias, será preferível um tipo de construção sobre apoios, sem elementos portantes ou suspensos.

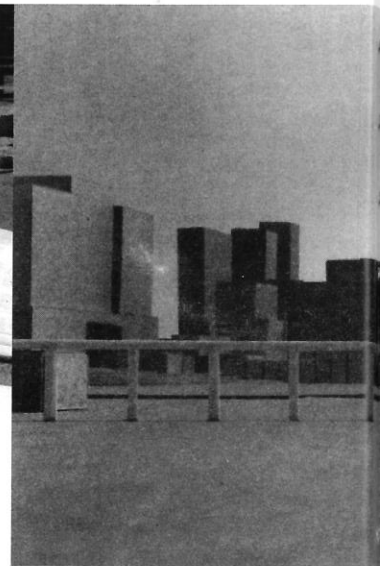
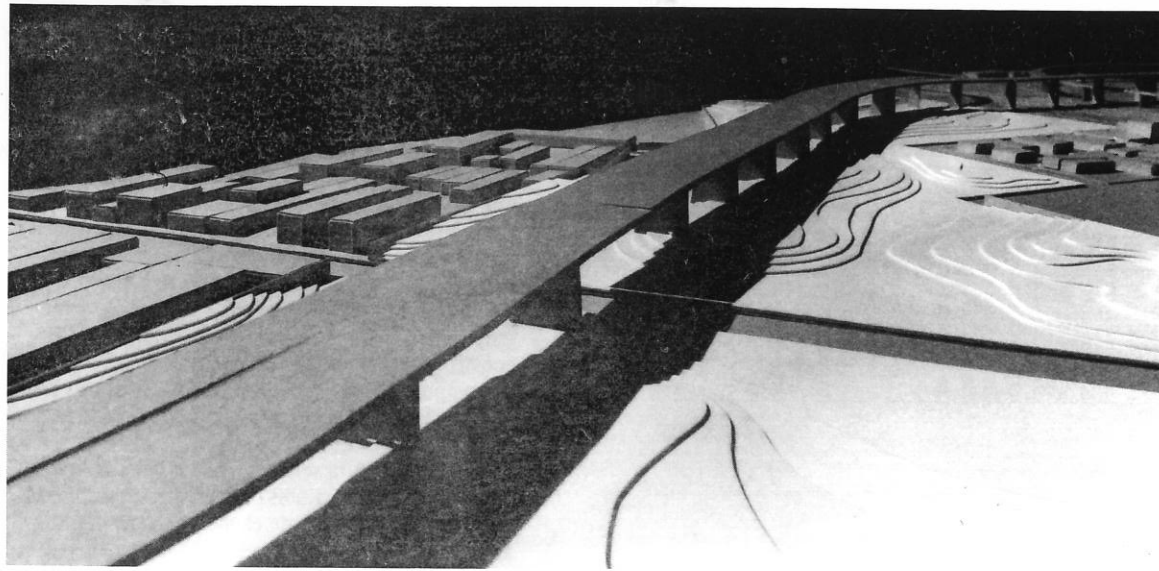
A infra-estrutura será repartida num número variável de peças, maiores ou menores, conforme as necessidades, por meio de elementos móveis. A ambiência e a função das peças são muito diferentes e mudam continuamente em função das atividades que se desenvolvem.

Uma parte do setor abrigará os elementos habitáveis e as intervenções permanentes do território, sendo que a maior parte estará reservada à vida coletiva. Para que se obtenha uma grande flexibilidade de utilização, se fará necessária uma aparelhagem adequada.

No interior do setor existirá a liberdade de se produzir artificialmente todo tipo de situações, desenvolvendo-se assim um mundo artificial rico em contrastes. A cada fase da ação, Nova Babilônia estará em relação espontânea com seu meio, pois cada gesto se fará em público e estará em sintonia com a ambiência geral, provocando reações espontâneas e imediatas que gerarão rapidamente novos atos. Em Nova Babilônia cada iniciativa criadora do indivíduo intervirá na vida coletiva, provocando reações espontâneas. Cada uma destas provocará novas outras, que formarão uma reação em cadeia de atos criadores, que só poderá chegar ao fim se encontrar uma graduação. O ponto de graduação representará a seguir o momento de ambiência, que poderá ser considerado como criação coletiva. O ritmo do nascimento e da desapareição dos momentos de ambiências determinará assim a proporção espaço-tempo de Nova Babilônia.

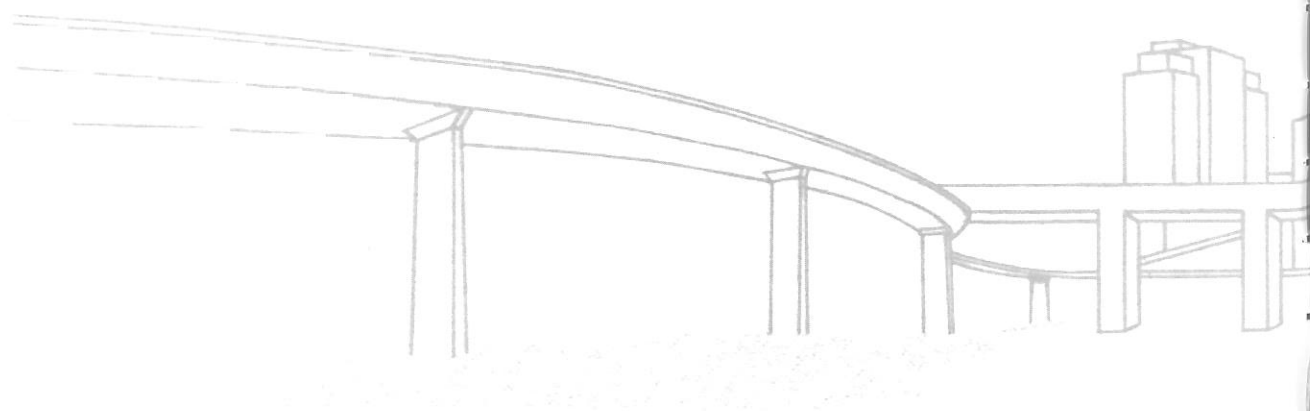


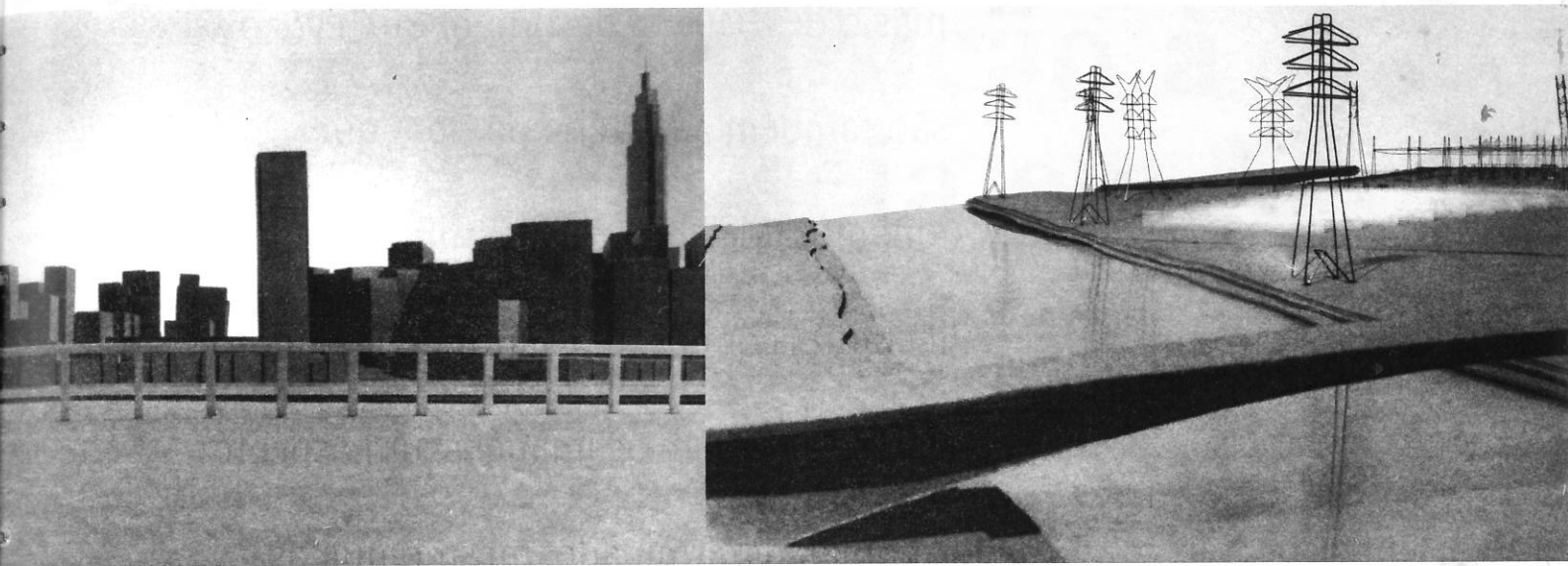
Constant '6.



afide

# Opacidade e situação Anne Marie Summ





# r, Alexandre Serrano, André Aaltonen, Lucía

## **Deserto**

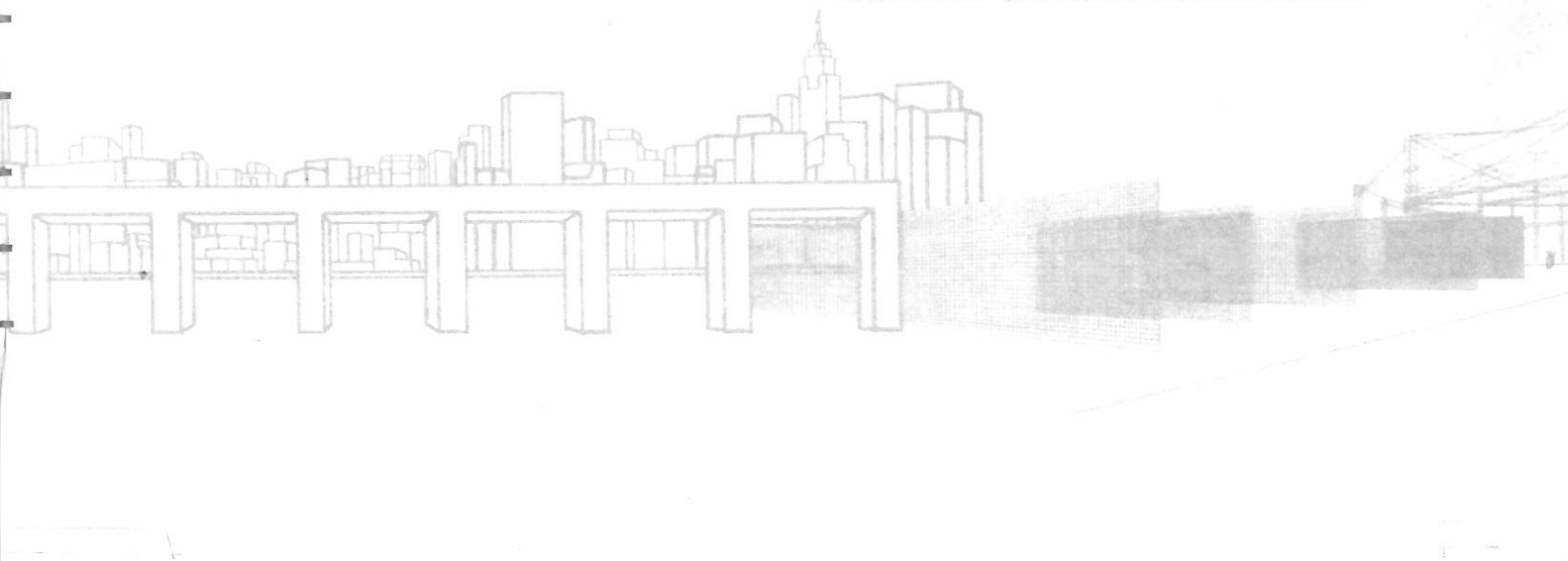
Viaduto Aricanduva

Evidência extrema da cidade contemporânea como ligação de pontos, cicatriz urbana — pura engenharia de tráfego. O não lugar. Na areia, a mais abstrata de todas as naturezas, aquela que muda com a ação do vento, se desloca continuamente, uma não fixidez. Ao mesmo tempo sistema pleno, infinito. O que não tem norma e a norma absoluta.

## **Muro**

Parque D Pedro II

No alto o máximo de centralidade, concentração verticalizada. No baixo, esgarçamento, rarefação. O muro vazado — micáceo, altura 10 m e comprimento serial — na planície baixa do rio é o que permite entrever a cidade e sua base, ambas no edifício que dissolve qualquer horizonte. Da planície esgarçada o muro é protagonista próximo que vê o outro, seu semelhante, a muralha da cidade. Do alto, em situação invertida, aquilo que era protagonista é fato distante, também esgarçado quando nosso referencial é o centro que agora nos contém. Só





# na Flores Martins, Yara Goulart

## **Translucidez**

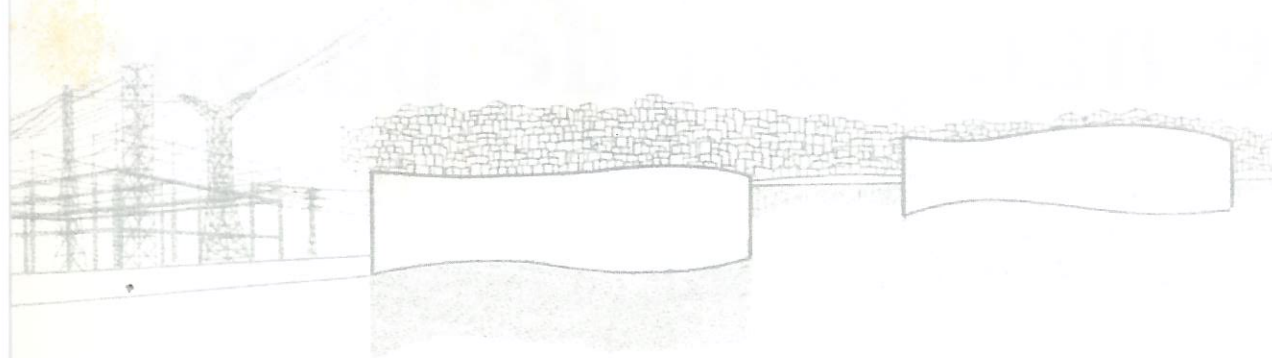
Fim da Marginal Pinheiros  
Torres de Transmissão

A estação de energia constitui uma espécie de autonomia bizarra. As torres têm um movimento que atende apenas a uma trajetória de lógica própria. Constituem uma espécie de véu. Área esgarçada, variante de rio, mudança de sistema viário, as 10 telas repõem de modo sucessivo e cada vez mais opaco esta situação. Obstaculizam nossa visão por translucidez.

## **Reflexão**

Entrada de São Paulo  
Rodovia dos Trabalhadores Km 15

Situação dupla, noturna e diurna. À noite a paisagem como imagem duplicada, as luzes do casario e seu reflexo na água. De dia também imagem duplicada é o próprio casario que se reflete na água. 2 lâminas de aço horizontais rasas sobre a cota rasa da água. De noite reflexão, de dia ofuscamento.



**Não há oposição à  
paisagem seja ela  
construída ou natural.  
Tampouco uma vontade  
de integração a ela.  
Nem tão simplesmente  
um evidenciar da  
paisagem. Trata-se de  
um campo comum onde  
um supõe o outro.  
Deserto, muro, telas e  
lâminas detêm o olho  
que não pára de passar.**

"... mas o deserto e a desordem que evoco

são também a matéria da obra que

olhamos. Mesmo se ela assume a cada

instante, como sob o vento de imagens

que se agrupam às imagens, um aspecto

singular, determinado, mesmo que as

... mais le désert et le désordre que j'évoque ici  
coisas se erodam enquanto outras se

sont également la matière de l'oeuvre que l'on  
levantam contra a parede do céu,

regarde. Même si elle prend à chaque fois,  
ocultando seguidamente o horizonte, o

comme sous le vent des images qui s'ajoutent  
trabalho da obra se constrói no instável.

aux images, un aspect singulier, déterminé,  
O que ela dá, ela empresta ao futuro de

même si des choses s'érodent pendant que  
sua caminhada. Os fotógrafos verdadeiros

d'autres se lèvent contre la paroi du ciel,  
não são aqueles que produzem as mais

cachant tout soudain l'horizon, le travail de  
belas imagens, mas aqueles cujas

l'oeuvre se construit dans l'instable. Ce qu'elle  
imagens iluminarão os olhares futuros e

donne, elle l'emprunte à l'avenir de sa course.  
as luzes que estarão por chegar."

Les photographes qui comptent ne sont pas ceux

qui fournissent les plus belles images mais ceux

dont les images éclaireront les regards futurs et

les lumières à venir."

correspondência

**Fragmento** Bernard Cier



**Fotos** Nelson Kon



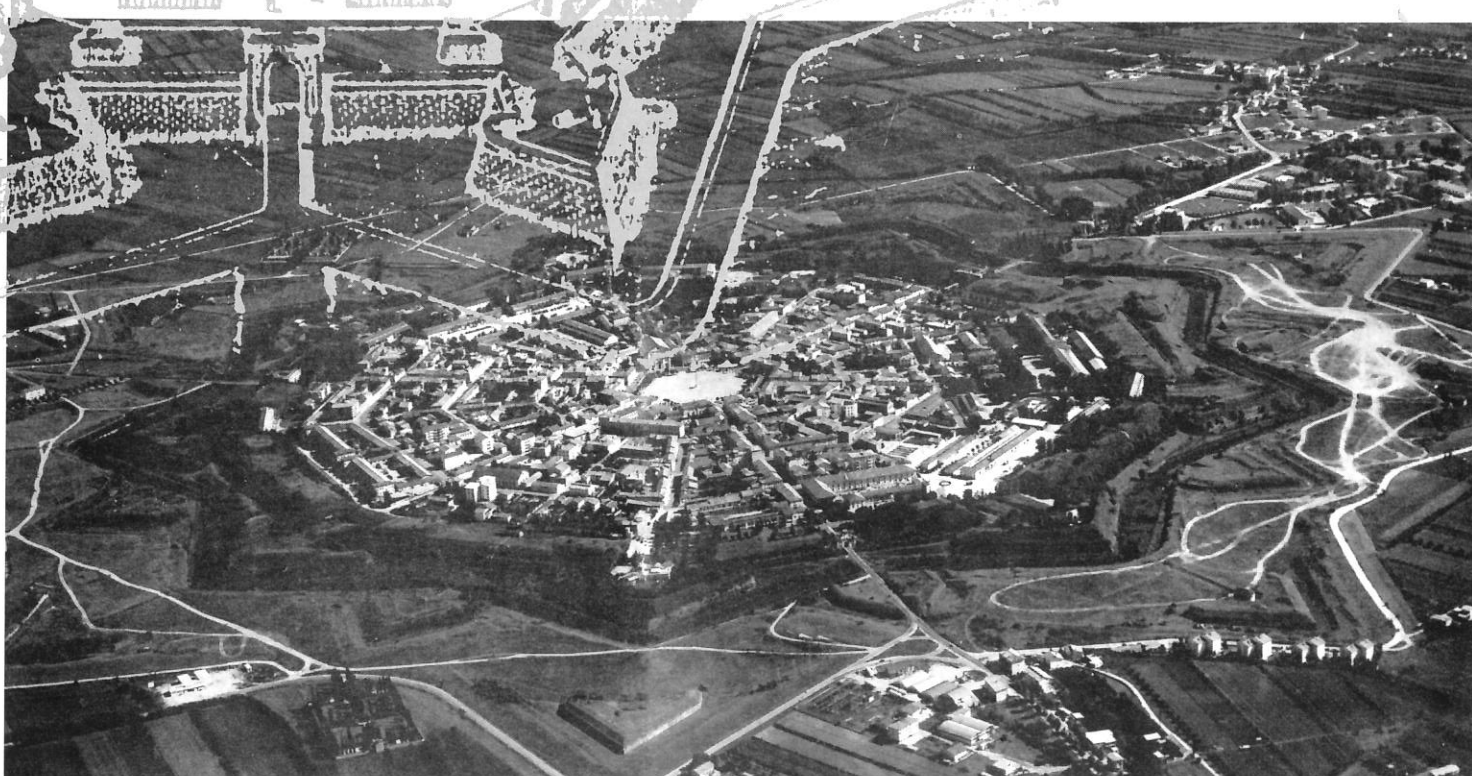




Grupo de venezia

Abilio Guerra  
Álvaro Cunha  
Marcos do Valle  
Marcelo Palhares  
Renato Sobral Anelli

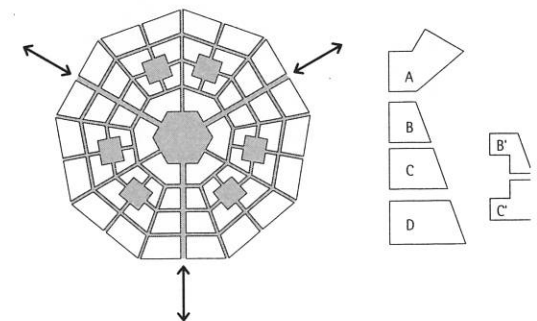
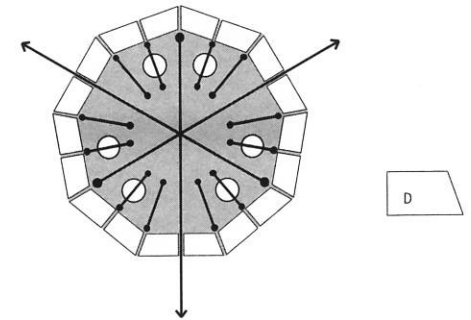
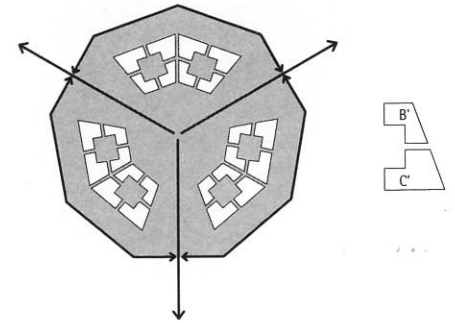
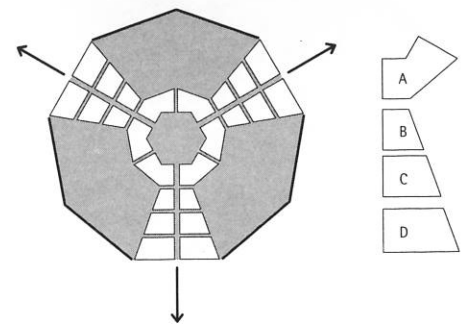
# Projeto para Palmanova Bienal de Veneza 1985



Em 1985, durante 2 meses, nós, um grupo de arquitetos formados pela FAU/PUCCAMP, desenvolvemos um trabalho para Bienal de Veneza. Dentre os diversos temas disponíveis, o escolhido foi o de intervenção livre na cidade renascentista Palmanova. Não era uma escolha aleatória, mas uma afinidade eletiva. Na ocasião, três dentre nós estávamos desenvolvendo trabalho intelectual na área de história e tínhamos, naquele momento, a Renascença como um dos assuntos de interesse.

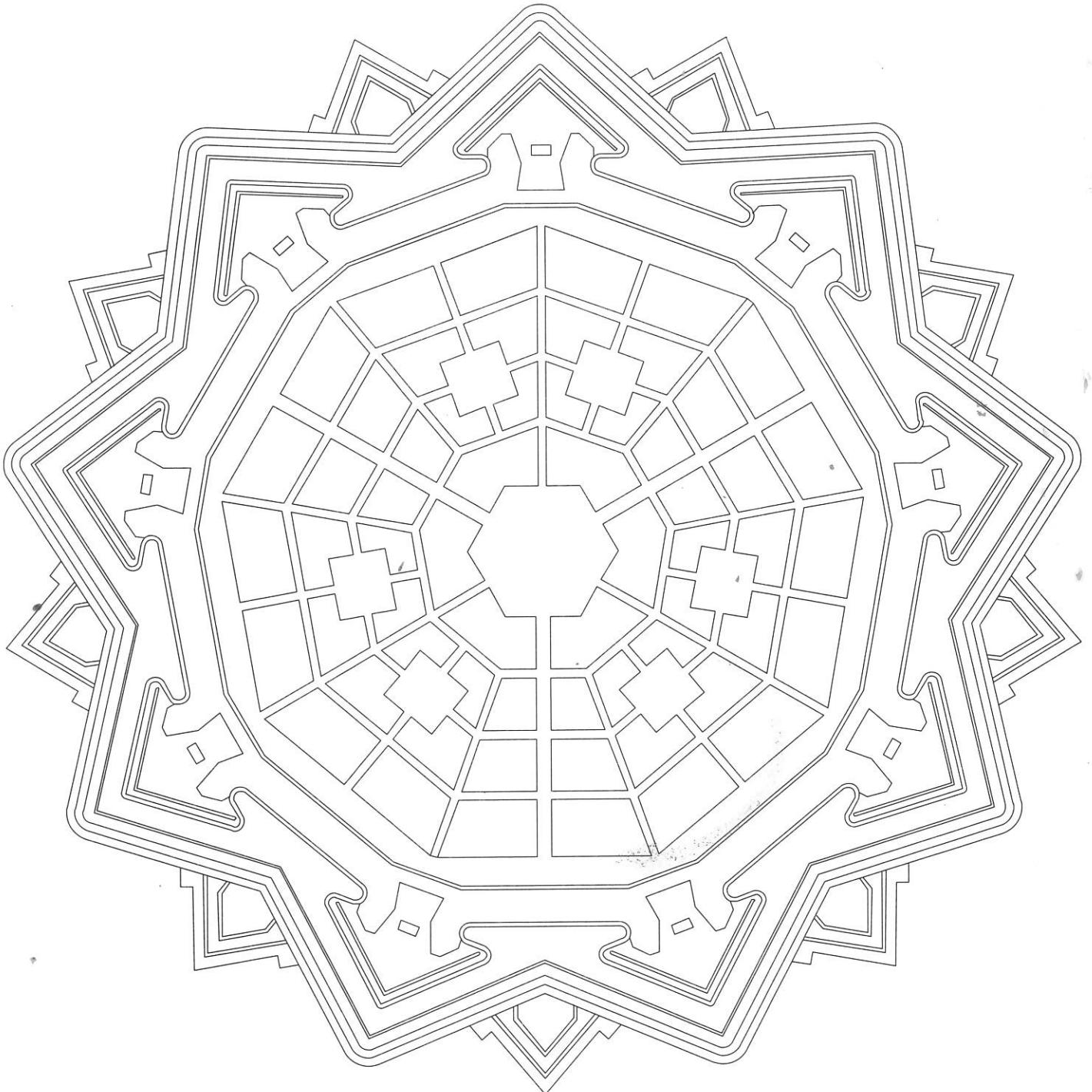
A cidade estelar de Palmanova nos colocava diante de questões muito instigantes; sua conformação estelar perfeita, seu caráter de grande talismã depositado sobre o solo, sua intrigante relação numérica — 3 entradas, praça central de 6 lados, perímetro em forma de estrela de 9 pontas —, e fundamentalmente, sua muralha contínua, conformando a urbe de uma maneira absoluta. Outra curiosidade era presença de uma torre nos mapas antigos e a inexistência da mesma nas fotos da cidade. Como era improvável uma demolição e como a torre aparecia desenhada com características muito diferentes através do tempo, nos colocamos como hipótese confiável de que se tratava de uma torre virtual, nunca construída. Palmanova assumiu para nós, naquele momento, o caráter de um domínio humano radical sob o território, a expressão mais contundente de um desejo quase que imemorial de um controle racional sobre a existência.

Dessas primeiras impressões, antes de partirmos para a formulação de programa, tentamos estabelecer qual seria nossa postura intelectual frente ao desafio. Os dados culturais e históricos, presentes não só nos documentos que nos foram enviados pela organização da Bienal, mas também em inúmeros documentos que coletamos, nos colocava frente à possibilidade de mergulhar naquelas informações, tentando com isso suprir nosso desconhecimento da localidade, abrindo-se a possibilidade de um trabalho mais adequado ao *locus*, mais condizente com as condições reais, sejam históricas sejam culturais. De uma questão prática — nenhum de nós conhecia pessoalmente a cidade, nem teria a chance de conhecê-la de imediato — chegamos a uma questão conceitual mais estruturada e — ao menos achamos isso naquele momento — mais profícua: independente de visitá-la ou não, éramos estrangeiros e assim deveríamos nos comportar.

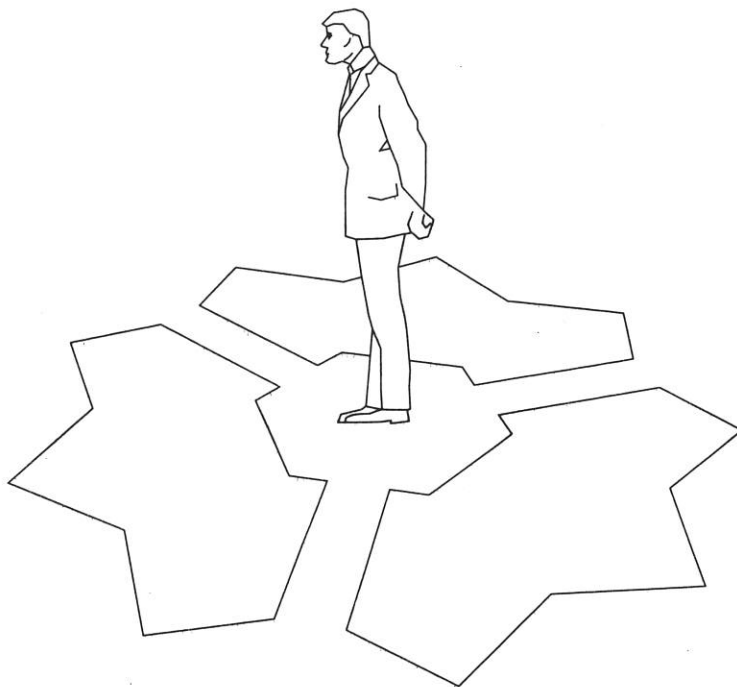


Esquemas  
geométricos e  
planta da cidade  
de Palma Nova

Informações  
cedidas pela  
organização do  
concurso

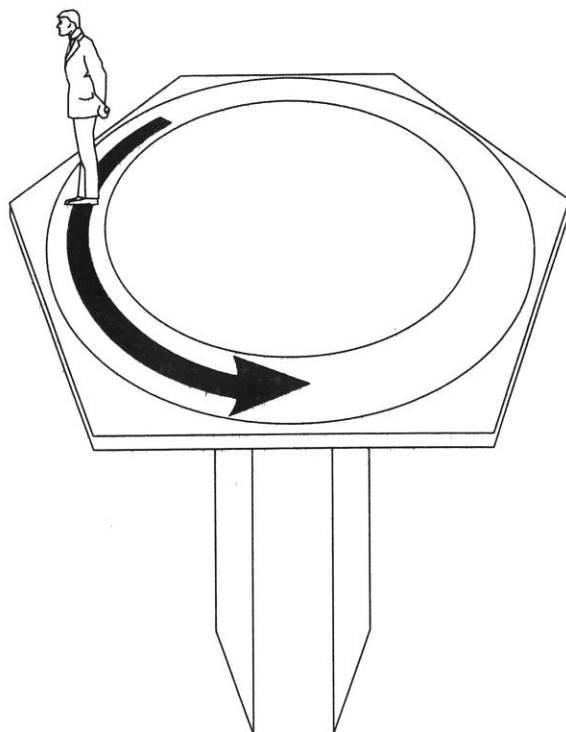


Esquema do projeto em exposição: três telas com o projeto final pintado são depositadas no solo na disposição de uma estrela. O afastamento correto entre elas conforma no chão três frestas e um espaço central, correlatos às três entradas da cidade e à praça central. Como todos os desenhos voltam-se para o centro, o observador-visitante deve colocar-se no ponto central e ir girando sobre os pés para ter a apreensão do projeto.



Esquema conceitual do mirante: o observador-turista é conduzido mecanicamente por uma esteira rolante circular.

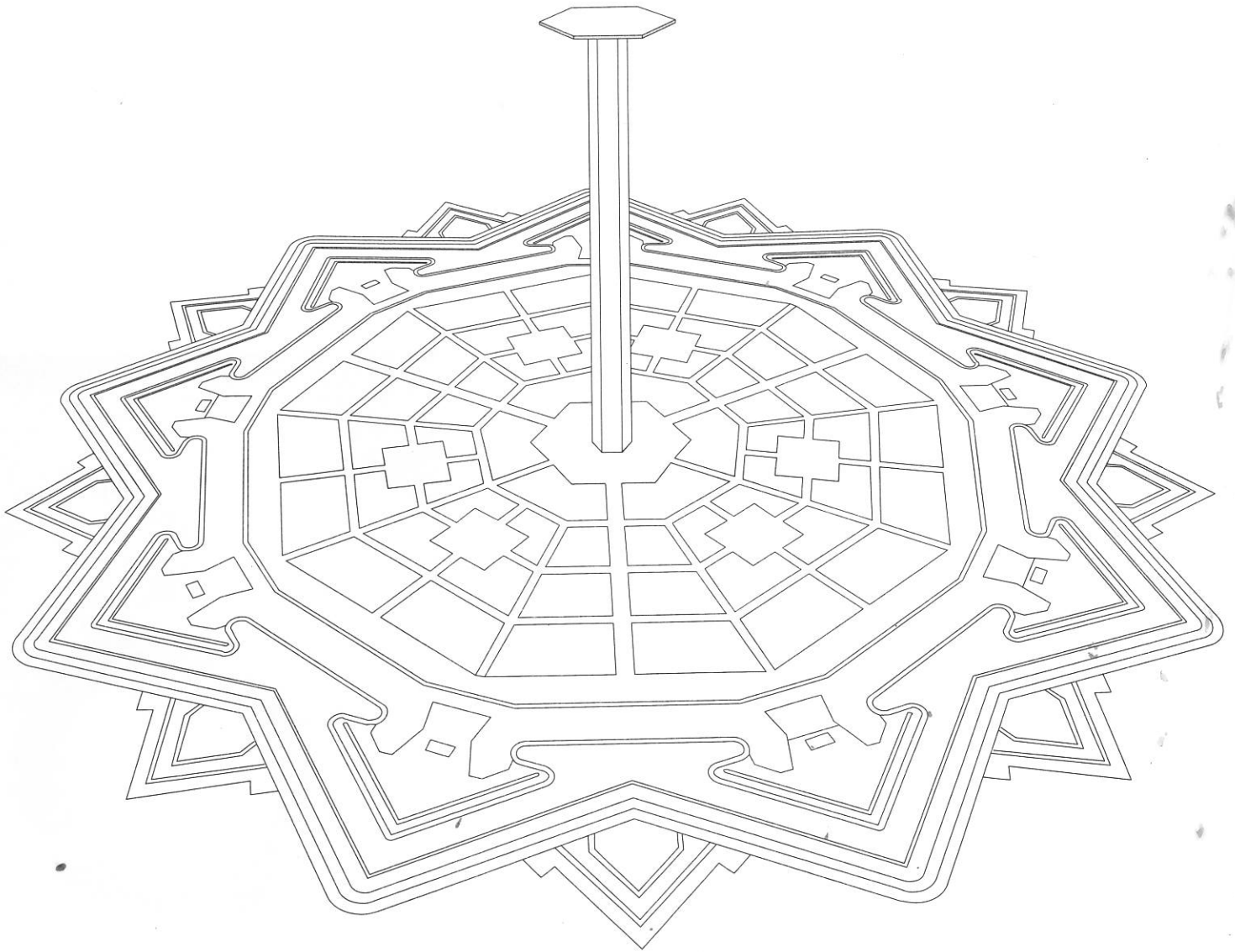
Na página ao lado Esquema conceitual do projeto: torre-mirante no centro da praça hexagonal.



O próximo passo foi a leitura e discussão de alguns textos. O primeiro foi *A Investigação de um Nômade*, conto literário escrito por um dos membros da equipe, especialmente para a ocasião. Este texto trata de uma maneira radicalmente abstrata questões que seriam suporte futuro do projeto: o estrangeiro, o nativo, a muralha, a torre, o nômade, o sedentário, a cidade murada, o deserto. O nômade, habitante do deserto instável, movediço, indefinível, era o personagem mais exótico, mais "estrangeiro" que poderíamos imaginar em relação a uma cidade normatizada, rigidamente projetada e construída. Outros dois textos foram estratégicos nas discussões e no projeto final: *A Prosa do Mundo*, de Michel Foucault; e *Blocos, Séries, Intensidade*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O primeiro nos colocou diante da *episteme* renascentista, a presença hegemônica das *similitudes* na visão de mundo do período; do segundo nos apropriamos da correlação intelectual entre a *torre a muralha*, como também da oposição entre "dois estados da arquitetura": o *modelo astronômico* — visão transcendente, superior, intensionando a completude — e o *modelo terrestre ou subterrâneo* — visão imanente, de dentro, necessariamente parcial e fragmentário.

Somente após termos bem claro estas questões, passamos a discutir aspectos operativos, pragmáticos e programáticos. Supúnhamos, com a *ignorância* típica de um estrangeiro, que a vocação de Palmanova no mundo contemporâneo seria essencialmente turística, devido seu aspecto de *quase* um monumento arqueológico, sua carga de estranhamento frente às realidades urbanísticas da modernidade. Uma cidade feita para ser vista num vôo de pássaro. Solução: *uma torre-mirante*. Uma cidade retrato de uma época, de um período soterrado pelas camadas do tempo. Solução: *um museu-subterrâneo*. A partir dessas primeiras idéias, o projeto foi se estruturando em cima de um discurso que ora chamávamos de *paródico*, ora de *alegórico*.

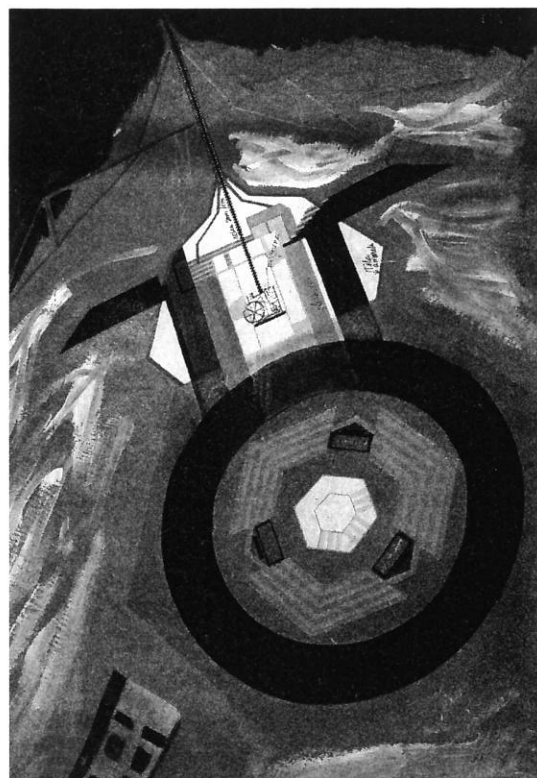
No topo da torre aloamos duas *engenhocas*: uma, referência às máquinas fantásticas de Leonardo da Vinci, consistia numa cobertura em lona vermelha sustentada por estrutura articulada de ferro, uma espécie de guarda-chuva que fecha-se ao contrário; a segunda, uma esteira rolante perimetral ao mirante, em movimento circular uniforme, era uma variante de um panorama do século XIX (maquinaria que antecede o cinema, onde uma platéia sentada em cadeiras tem diante de si uma enorme paisagem circulando ante seus olhos, dando a ilusão de uma apreensão de 360°), só que, ao

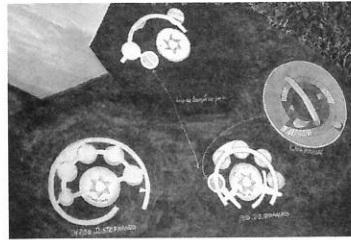
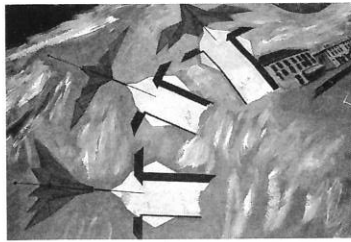


invés das fotos gigantescas o espectador veria realmente a paisagem urbana e rural circundante. O abrir e fechar da cobertura se daria segundo as vicissitudes do clima e permitiria que, durante a noite, com a iluminação direcional de um conjunto de holofotes sobre a cobertura fechada, a torre se assemelhasse, das diversas visadas das planícies circundantes, a uma enorme tocha.

Essa era a primeira de uma série de similitudes, ou analogias, que foram se acumulando no desenvolvimento do projeto: a torre, que nasce no subterrâneo, tem sua base semelhante a uma árvore; a cobertura, em vista, era parecida a uma terça parte da planta da cidade, e, em planta, era símile da forma estelar de Palmanova; o mirante da torre tinha como piso uma laje hexagonal, equivalente à praça abaixo dele; o subterrâneo, sucessão de espaços articulados por uma rampa elíptica em declive, assemelhava-se tanto a um rizoma tentacular como às catacumbas dos primórdios do cristianismo. A isso aliava-se uma estratégia de apresentação do trabalho, levando em conta sua exposição pública em uma Bienal.

Todo o projeto foi pintado em três telas cujo formato equivalia a um terço da planta da cidade de Palmanova e, na sua disposição sobre o solo, reconstituía as três entradas principais e a praça central hexagonal da cidade murada. Escolhemos a pintura, suporte pouco usual para a apresentação de um projeto de arquitetura, para evocar as pinturas feitas nas muralhas da Cidade do Sol, de Tommaso Campanella, símbolo da perenização do conhecimento humano através do tempo. Como os desenhos se organizavam em direção ao centro, o espectador se via obrigado a entrar por uma das *entradas* e se postar na *praça central* para observar o projeto de uma maneira mais clara. Mas, para vê-lo integralmente, teria que girar em torno do próprio corpo. Estaria assim condicionado à compreensão, com os seus olhos postos sobre o projeto da mesma maneira que um eventual visitante postado no alto da torre mirando a cidade.





Corte da torre e do subterrâneo

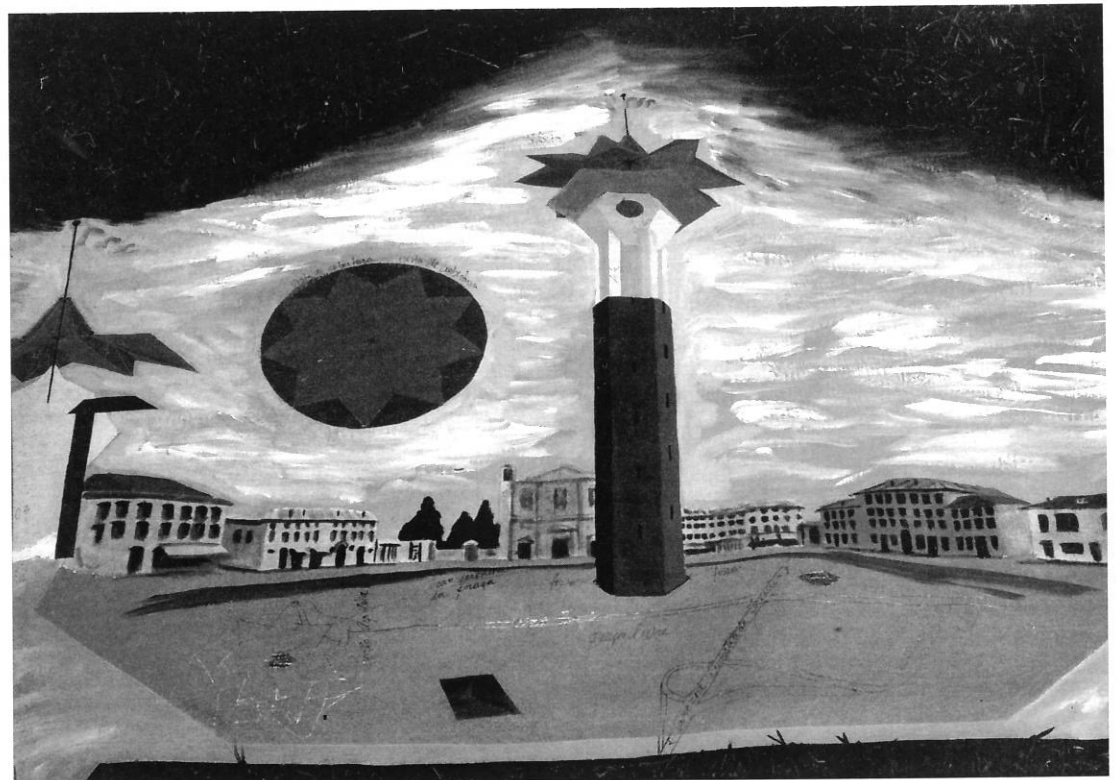
Esquema de fechamento da abertura

Plantas do Museu Subterrâneo

Vista noturna Cobertura transforma-se em "tocha"

Abaixo Perspectiva da praça central

Na página ao lado Corte e planta do topo da torre



## Projeto para Palmanova A investigação de um nômade

Quando principiei a Investigação não tinha consciência dos motivos que me moviam, nem ao menos preocupei-me em procurá-los; tinha que fazê-lo — assim o julgava — mesmo sendo um procedimento pouco usual a um nômade, e eu sou um nômade. Ou melhor: era; minha tribo habitava a “seu território” aquele exíguo trecho de areia ocupado na noite, em pleno deserto, com as belas tendas coloridas que, aos primeiros raios da inclemente Aurora, eram desmontadas com facilidade por homens experientes, homens nômades, e há muito deixei essa vida. Não que eu quisesse, mas meu povo só conseguia empreender o nomadismo num deserto que mergulhasse por anos atrás do horizonte e o nosso deserto — tão imenso que à nossa consciência coletiva parecia infinito — foi paulatina e inexplicavelmente reduzindo-se, ao ponto de quase extinguir-se. Quem chama por deserto essa mediocre extensão de areia que brilha por detrás dessa janela gradeada, o faz indevidamente: nunca pôde entender o verdadeiro deserto.

Alados, chegam-me distantes instantes da infância: era noite, eu — menino então, um pequeno imberbe e impetuoso na insondável ingenuidade —, olhava maravilhado o deserto estrelado; as incontáveis estrelas do céu derramavam fulgentes brilhos na areia e sombras projetavam-se das tendas como ao dia. A meu pai, conhecedor de muito do mundo, dirigi algumas palavras: “Pai querido, acaba antes o deserto ou o céu?” Devolveu-me ele olhar complacente e sábia resposta (e quanto mais flui o tempo inexorável, mais certo fico disso): “A nós, mortais sublunares, inumeráveis são as estrelas do céu, impercorível é a extensão do deserto; ultrapassam infinitamente o que nos basta e a compreensão do pouco que nos cerca é suficiente para nossas ceias e nossas árias”.

A certeza paterna de uma escala incomensurável do mundo era também a certeza e bem maior do povo nômade. Viajar por impercorridas veredas, velar sob inconstitucionalas estrelas: destino errante de homens que não sonhavam esgotar o mundo. Ser nômade é proceder, pensar assim; já não o posso, a vida sedentária roubou-me esse bem supremo. E a recordação desse algo extinto, naqueles primeiros dias de sedentarismo, preenche-me de melancolia e evava-me em intrépidos passos ao topo da muralha quando o sol alcançava o poente, hora em que os nômades montarem acampamento, mas era um ato de pura nostalgia — junto com o deserto desapareceu minha tribo, suas caravanas e tendas, minha antiga vida.

É justamente a partir dessa condição de último da minha tribo, a proximidade de uma vida livre e despreocupada, o hábito incomum de engessar instigantes perguntas, o fato de ser um estrangeiro na artificiosa cidade dos sedentários, por todos esses condicionantes, hoje explico o início da Investigação, tão importante à minha nova vida, sem motivos mais sólidos. Hoje me é bem claro que tudo tem explicação, ao menos é passível de uma.

Para ser bem sucedida, uma Investigação necessita de uma pergunta adequada. Essa convicção eu tinha desde o princípio, quando chegava-me cauteloso a alguma das muitas sentinelas e indagava-lhe respeitoso: “Nobre guardião, para que serve a muralha?” De imediato olhava-me retraído — sua tensão rebrilhando nos olhos inquisidores, como que temendo uma ironia ou uma charada mortal —, mas, certificando-se de minha seriedade, caía numa risada saborosa. “Ora, para que servem as muralhas, estrangeiro? Para nos defender dos inimigos, é evidente”. Assim, invariavelmente, respondiam à minha questão, não só as sentinelas como também os demais habitantes da cidade. Quanto à natureza do inimigo, meneavam os ombros: “Quem são eles? Sabe-se lá...”

A dificuldade inicial, ao invés do desestímulo, desencadeou uma insaciada mórbita própria dos investigadores envolvidos com seus mistérios, e um investigador gosta muito disso, ainda mais quando é um estrangeiro livre do trabalho compulsório. Inconteste a segurança que aos sedentários provoca a muralha; isso é visível em suas respostas, como também o é a pouca importância que dedicam ao que não situa-se dentro dos seus limites. O desprezo ao inimigo — “Quem são eles? Sabe-se lá...” — é uma convicção tão flagrante de superioridade que torna-se irrelevante o fato deles não existirem. Isso mesmo: os inimigos do Reino muralhado não

Quando cominciei l'investigazione non avevo coscienza dei motivi che mi spingevano e nemmeno mi preoccupai di cercarli; dovevo farlo — così la pensavo — pur essendo un procedimento poco usuale per un nomade, ed io sono un nomade, ossia, lo ero; la mia tribù prese per “suo territorio” quell'esiguo tratto di sabbia occupato di sera, in pieno deserto, dalle tende colorate che, ai primi raggi dell'inclemente aurora, venivano smontate con rapidità da uomini esperienti, uomini nomadi, e da molto abbandonai questa vita. Non che lo desiderassi però il mio popolo riusciva a imprendere il nomadismo solo in un deserto che si addentrasse per anni oltre l'orizzonte ed il nostro deserto — così immenso che alla nostra coscienza collettiva sembrava infinito — cominciò lentamente e inspiegabilmente a ridursi, al punto di quasi estinguersi. Chiunque chiami deserto a questa mediocre estensione di sabbia che brilla dall'altra parte di questa grata, lo fa indebitamente: non potrà mai capire il vero deserto.

Alati, mi vengono in mente distanti momenti dell'infanzia: era di sera, io — un ragazzino allora, in piccolo imberbe e impetuoso nell'insondabile infanzia —, guardavo meravigliato il deserto inestinguibile; le incontabili stelle del cielo versavano fulgenti raggi sulla sabbia e le tende proiettavano ombre, come di giorno. A mio padre, conoscitore di molte cose del mondo, rivolsi dubitosa parola: “Caro padre, finisce prima il deserto o il cielo?” Mi guardò con compiacimento e rispose saggiamente (e con più fluidezza il tempo inesorabile più mi rassicuro di ciò): “Per noi, mortali sublunari, innumerabili sono le stelle del cielo, impercorribile è l'estensione del deserto; oltrepassano infinitamente ciò che ci basta e la comprensione del poco che ci circonda è sufficiente per le nostre cene e i nostri canti.”

La sicurezza paterna rispetto ad una scala incomensurabile del mondo era anche la sicurezza ed il bene maggiore del popolo nomade. Viaggiare per impercorsi sentieri, vegliare sotto inconstituite stelle: destino errante di uomini che non sognavano esaurire il mondo. Essere nomade è procedere, pensare così; ormai non posso più farlo, la vita sedentaria mi rubbò questo bene supremo. Ed il ricordo di questo qualcosa estinto, in quei primi giorni di sedentarismo, mi riempiva di malinconia e mi portava ad intrépidi passi verso l'alto delle mura quando il sole raggiungeva il ponente, ora in cui i nomadi mettono acampamento, però questo era un atto di pura nostalgia — assieme al deserto scomparvero la mia tribù, le sue carovane e le sue tende, la mia antica vita.

È proprio a partire della condizione di ultimo della mia tribù, la prossimità di una vita libera e spensierata, l'insolita abitudine di ingegnare istiganti domande, il fatto di essere uno straniero nell'artificiosa città dei sedentari, per tutti questi fattori, oggi spiego aver iniziato un'investigazione così importante per la mia nuova vita senza motivi più solidi. Per me oggi è ben chiaro che tutto ha una spiegazione, almeno è passibile di una.

Per essere ben succeduta, un'investigazione deve avere una domanda adeguata. Questa convinzione ce l'avevo dal principio, quando mi avvicinavo ad alcuna delle molte sentinelles e gli domandavo rispettoso nel chiaro linguaggio sedentario: “Nobile guardiano, per che cosa servono le mura?” Immediatamente mi guardò sospettoso — la sua tensione risplendeva negli occhi inquisitori come se temessero un'ironia o un'enigma mortale — però, assicurandosi della mia serietà, scoppio

existem e o afirmo categoricamente como um nômade que fui; e um nômade conhece todas estas dunas de areia que cercam a cidade, como também os homens que sobre elas queimam os pés; e juro: num raio de centenas de quilômetros inexistem cidades inimigas. Claro, alguns vilarejos, mas apodrecem pervertidos pela pobreza e, da cidade muralhada, ou desconhecem a existência, ou concebem-na através de lendas como o paraíso. Fora isso, somente as escassas tribos nômade, mas sempre envolvidas com suas próprias escaramuças e longe do poderio militar necessário à uma guerra com uma rica cidade.

Intrigante ficção, e quando no andamento da Investigação utilizei esse argumento, não se mostraram surpresos ou ofendidos, apenas tomados por ânsia incontida em confeccionar resposta mais definitiva. "Estrangeiro", disse-me um sedentário, "o maior inimigo não está ao alcance das vigias da muralha ou mesmo da torre do palácio real, mas sim aos olhos de nossa razão. Não desprezo seu conhecimento do deserto que nos cerca, você, um nômade por natureza, um andante costumaz... Inconcebível, porém, fazer das coisas que viu as únicas existentes. No mundo campeiam a engenhosidade, a argúcia e a dissimulação, e os sentidos humanos soçobram ante a ilusão desses artificios. A prudência, antiga e decantada virtude humana, gêmea xipófaga da inteligência, é o verdadeiro princípio do procedimento humano. Ó, estrangeiro, enquanto andarilhava sobre ardentes dunas que circundam nossa cidade não poderiam nossos inimigos, através de arditíssimos estratagemas, terem se ocultado de sua incômoda presença? Não teriam eles migrado para longínquas terras e, periodicamente, enviarem emissários de leves pés e compridos olhos observar se esmorecemos em nossa vigília? Não é exatamente a ausência de vestígios materiais de sua presença, se pensarmos com prudente razão, indício silencioso e obscuro da infinita periculosidade dos inimigos? Sua hipotética existência é suficientemente legitimadora da muralha, não bastasse isso, antigas guerras estão marcadas em livros, pedras e telas, obras admiráveis de nossos mais excelentes artistas, legado petrificado de nossa história que demonstra o acerto da nossa conduta. Enquanto infinitos inimigos jazem sob camadas de terra sem descendentes para chorarem e louvarem seus feitos, nós, os do Reino muralhado, desdenhando dos uivantes ventos que deitam árvores e devastam plantações, zombando do revolto mar que a muitos traga ou aliena, ignorando relampejantes tempestades que florestas prenhes de vida reduzem a carvão calcinado, fincamos nossas pedras em segura rocha que desponta ao meio de areia que se desfaz, e aqui vivemos com os olhos postos no futuro. Por tudo isso, caro estrangeiro, nossos antepassados edificaram a muralha; é por isso que gerações anteriores a preservaram e embelezaram: para nos proteger dos nossos inimigos".

Belas palavras, às quais tenho fortes objeções. Longe da regularidade proposta por meu interlocutor, minhas andanças eram suficientemente desordenadas para surpreender estratégias de ocultamento. Mesmo faltando-me o atributo da onipresença, mesmo meus olhos de águia limitarem-se ao curvo horizonte, conectava-me à vasta rede de informações do deserto, um leva-e-traz de notícias de fluxo irregular mas eficaz, pois aos incodificáveis verbos dos povos errantes pouco sobrava do mundo visível. Aonde se esconderiam esses inimigos do Reino muralhado? Em misterioso buraco se as dunas tudo sepultam impelidas pelo vento? Além do deserto, em outros território, se a distância arrefece irremediavelmente os ânimos guerreiros? Não, não! Não existem esses temíveis homens, o que não significa sua inexistência anterior — como parece confirmar a história dos sedentários — e que, originariamente, não sejam de fato o motivo da construção da muralha. Mas isso aconteceu em tempos remotos, por mais que a terrível experiência da guerra tenha se perpetuado através da tradição, ela evidentemente desgastou sua vitalidade no atrito com os séculos, senão o bastante para motivá-los a uma radical demolição da muralha, com certeza a ponto de insensibilizá-los na conservação apurada. É outra, porém, a realidade: não só a preservaram, os esmerados sedentários, como a ornamentaram com fabulosas inscrições e pinturas.

in una grassa risata: "Suvvia, per che cosa servono le mura, straniero? Per difenderci dai nemici, è evidente!" Così, invariabilmente, rispondevano alla mia domanda, non soltanto le sentinelle come altri abitanti della città. Quanto alla natura del nemico, menavano le spalle: "Chi sono? Chi lo sa..."

La difficoltà iniziale, invece di scoraggiarmi, scatenò un' insaziata morbosa propria degli investigatori coinvolti dai loro misteri, e ad un investigatore piace molto questo, più ancora quando è uno straniero libero dal lavoro compulsorio. È incontestabile la sicurezza che le mura danno ai sedentari; ciò è visibile dalle loro risposte, e dalla poca importanza dispensata a tutto ciò che non è situato dentro dei loro confini. Il disprezzo al nemico — "Chi sono? Chi lo sa..." — è una convinzione così flagrante di superiorità che diventa persino irrilevante il fatto che loro non esistano. Proprio così: i nemici della Repubblica murata non esistono e lo affermo categoricamente come nomade che fui; ed un nomade conosce tutte le dune di sabbia che circondano la città, così come tutti gli uomini che su di esse bruciano i piedi; e lo giuro: in un raggio di centinaia di chilometri inesistono città nemiche. Certo, qualche villaggio, però marciscono pervertiti dalla miseria e della città murata, o ne disconoscono l'esistenza, o la concepiscono attraverso leggende come il paradiso. Oltre a questo, soltanto le scarse tribù nomadi, però sempre coinvolte nelle proprie scaramucce ed il loro potere militare non raggiunge la capacità di affrontare una guerra con una ricca città.

Intrigante finzione e, quando nell'andamento dell'Investigazione utilizzai quest'argomento, non si dimostrarono sorpresi o offesi, soltanto presi da un'ansia incontenuta in elaborare una risposta più definitiva: "Straniero", mi disse un sedentario, "il maggior nemico non può essere visto dalle torrette delle mura, nemmeno dalla torre del palazzo reale, ma dagli occhi della nostra ragione. Non disprezzo il Suo conocimiento del deserto che ci circonda, Lei, un nomade per natura, un viandante incallito... Inconcepibile, però, considerare le cose che vide le uniche esistenti. Nel mondo predominano l'ingegnosità, l'arguzia, la dissimulazione e i sensi umani si annientano di fronte all'illusione di questi artifici. La prudenza, antica e decantata virtù umana, gemella dell'intelligenza, è il vero principio del procedimento umano. Oh!, straniero, mentre camminava sulle ardenti dune che circondano la nostra città, non potevano i nostri nemici, per mezzo di arditissimi stratagemmi, essersi occultati alla Sua scomoda presenza? Non potrebbero loro aver migrato verso distanti terre e, periodicamente, inviare emissari dai piedi leggeri e dagli occhi lungimiranti per osservare se ci allentammo durante la nostra vigilia? Non è proprio la mancanza di vestigi materiali della loro presenza, se pensiamo con prudente ragione, indizio silenzioso e oscuro dell'infinita periculosità dei nemici? La loro ipotetica esistenza è giustificativa sufficiente per le mura, come se ciò non bastasse, antiche guerre sono raccontate su libri, pietre e tele, mirabili opere dei nostri più eccellenti artisti, legato petrificato della nostra storia che dimostra la giustezza della nostra condotta. Mentre innumerevoli nemici giacciono sotto strati di terra senza discendenti per rimpiangerli e lodare le loro imprese, noi, della Repubblica murata, disdegnando i venti ululanti che piegano gli alberi e devastano le coltivazioni, deridendo il mare mosso che a molti inghiottisce o aliena, ignorando lampeggianti tempeste che riducono foreste piene di vita a carbone calcinato, poggiammo le nostre pietre sulla roccia sicura che spunta in mezzo alla sabbia che si disfa e qui viviamo con gli occhi puntati verso il futuro. Per tutto ciò, caro straniero, i nostri antenati edificarono le mura; è per questo che generazioni posteriori le preservarono e imbellirono: per proteggerci dai nostri nemici."

Belle parole alle quali, però, ho forti obiezioni. Distante dalla regolarità proposta dal mio interlocutore, il mio girovagare era sufficientemente disordinato da sorprendere strategie di occultamento. Pur mancandomi il dono dell'onnipresenza e anche se il mio sguardo d'aquila non riusciva ad oltrepassare il curvo orizzonte, ero collegato alla vasta rete d'informazioni del deserto, un "andirivieni" di notizie di flusso irregolare ma efficace, poi agli incodificabili verbi dei popoli erranti poco restava del mondo visibile. Dove si nascondono questi nemici della Repubblica murata? In qualche misterioso buco, se le dune tutto sepelliscono spinte dal vento? Oltre il deserto, in qualche altro territorio, se la distanza raffredda irrimediabilmente gli animi guerrieri?

No, no! Non esistono questi temibili uomini, il che non significa la loro inesistenza anteriore — come sembra confermare la storia dei sedentari — e che, originariamente, non sia infatti il motivo della costruzione delle mura. Però questo fu in tempi remoti; per più che la terribile esperienza della guerra si sia perpetuata attraverso la tradizione, essa evidentemente consumò la sua vitalità nell'attrito con i secoli, se non il bastare motivarli ad una radicale demolizione delle mura, sicuramente al punto di renderli insensibili rispetto ad una conservazione più accurata. È tutt'altra, però, la realtà: non solo le presero, gli zelanti sedentari, come le ornarono con favolose iscrizioni e pitture.

L'Investigazione camminava verso una impasse. Io consideravo i nemici esterni come la più improbabile delle ipotesi, ma che cosa fare se questa era l'invariabile risposta dei sedentari? Cominciai ad aver dubbi sul mio procedimento e sulla validità della propria domanda. Mi mancava la logica scientifica? Familiare a tutti i sedentari, i quali la eleggono come forma ideale per logorare la verità, era da me sconosciuta, nomade che fui durante grande parte della vita. Mi restava la speranza di altri percorsi, non importando la loro costituzione labirintica, estesa, tortuosa; quello che conta è che ci siano. Indagare ai circostanti cose sciocche era il mio procedimento. L'idea di cambiare la questione mi parve, nell'occasione, la soluzione adatta per continuare l'Investigazione. Ricominciai con entusiasmo raddoppiato, consapevole che l'importante era non desistere.

Sorpresa! Il primo individuo interpellato — una semplice sentinella della parte orientale delle mura, abituato alle mie insensate (per lui) domande — il primo uomo che il destino mi dispose (Oh! Dio, come fu facile!), quella spregevole sentinella mi rispose alla domanda che, apparentemente, non si distingueva da un'altra qualsiasi che avrei potuto formulare: "Sentinella, per che cosa serve la torre?" Lui fissava le dune con occhi da cacciatore, sembrava contarle, e, pur conoscendo minuziosamente la torre — presenza perenne al centro dell'urbe — pur sapendo che le torri non si sfumano nell'aria, sentii un impulso incontentuto di voltarsi verso di essa e mirarne le feritoie, scrigni di un mondo a parte.

"La torre", iniziò il guardiano una volta finito il gesto reverenziale, "la torre è la dimora del principe, il suo posto d'osservazione. Dall'alto della torre donde si rivelano l'immenso deserto, le mura, le vie e le edificazioni regolari della città, dall'alto della torre veglia il principe per l'armonia della Repubblica. Egli è il più saggio e il più buono tra gli uomini, quello la cui essenza riunisce le più pure virtù e la cui ragione conosce le più profonde verità. Tuttavia, non è un caso fortuito della natura, ma uno tra gli uomini virtuosi che compongono la Repubblica, uomini che coltivano le buone abitudini e condividono i loro beni, uomini che vivono in comunità e sotto l'Impero della Ragione. L'armonia regna sovrana in un mondo dove il libero arbitrio individuale si rivolge per il bene di tutti, mondo dove proliferano i buoni ed i virtuosi, mondo dove il migliore fra di tutti è innalzato a Principe della Repubblica. Per l'armonia dei cittadini, delle vie e edifici regolari delle mura, dell'immenso deserto, insomma, per l'armonia della Repubblica murata veglia il principe dall'alto della torre, il suo posto d'osservazione, la sua dimora.

Immenso è il contentamento dell'anima! Così scandalosa la reazione del corpo! Uscii saltando come un capriolo e, sciogliendomi la lingua, gridai la mia allegria. Finalmente, l'Investigazione diede risultato! Lo stadio di movimento ritardato — a volte statico — fu superato; non era un progresso illusorio, era reale, e da questo punto in poi mi bastava seguire il corso naturale delle cose che la verità si sarebbe dimostrata limpida, nitida, come dev'essere la verità. Mi immaginavo approssimandomi ai piedi del trono reale con cerimoniose parole sulle labbra: "Mio Principe, per che cosa servono le mura?" Egli mi sorrideva attenzioso, con la sicurezza che soltanto lui — che vedeva tutto e che sapeva tutto sulla Repubblica, alto che era nello spazio e nella sapienza — avrebbe potuto rispondermi definitivamente. Mi invitava a sedere, posava le sue mani sulla mia testa — come fanno e devono fare i principi — mi guardava negli occhi e diceva la verità. Con questi ed altri virtuosi pensieri, mi diressi facendo capriole verso il centro dell'urbe.

Dentro al palazzo, un lungo fascio di luce illuminava in tutta la sua estensione una dominante scala elicoidale che partiva dal centro del fausto salone, attraversava

Caminava a Investigação para um impasse. Eu considerava os inimigos externos como a mais improvável das hipóteses, mas que fazer se era essa a invariável resposta dos sedentários? Comecei a ter dúvidas quanto a meu procedimento e da validade da própria pergunta. Carecia da lógica científica? Familiar a todos sedentários, os quais a elegem como forma ideal de lograr a verdade, era por mim desconhecida, nômade que fui durante grande parte da vida. Restava-me a esperança de outros percursos, não importando suas constituições labirínticas, extensas, tortuosas, contanto que existissem. Indagar aos circunstantes perguntas tolas era o meu procedimento. Mudar a questão avizinhou-se-me na ocasião como solução adequada para dar andamento à Investigação. Recomecei-a com ânimo redobrado, ciente que o importante era não desistir.

Surpresa! O primeiro individuo indagado — uma simples sentinela do lado leste, acostumado às minhas insensatas (para ele) perguntas —, aquele primeiro homem que o acaso me dispôs (Meu Deus, como foi fácil!), aquela reles sentinela respondeu-me à pergunta que, aparentemente, não distingue-se de qualquer outra que pudesse formular: "Sentinela, para que serve a torre?" Fixava ele as dunas com olhos de caçador, parecia contá-las, e, mesmo conhecendo minuciosamente a torre — presença perene no centro da urbe —, mesmo ciente que torres não esfumam-se no ar, sentiu a impulsão incontida de virar-se para ela, mirar-lhe as janelas do seu topo, janelas de vidros limpos e escuros, enfrascadores de um mundo fechado e à parte.

"A torre", principiou o guardião, findo o gesto reverencioso, "a torre é a morada do príncipe, seu lugar, seu posto de observação. Do alto da torre, de onde descortina-se o imenso deserto, a muralha, as ruas e edificações regulares da cidade, do alto da torre vela o príncipe pela harmonia do Reino. Ele é o mais sábio e bondoso dentre os homens, aquele em cujo âmago reunem-se as mais puras virtudes e cuja razão conhece as mais profundas verdades. Não é, todavia, um acaso fortuito da natureza, mas um dentre homens virtuosos que compõem o Reino, homens que vivem em comunidade e sob o Império da Razão. A harmonia reina soberana num mundo onde o livre arbítrio individual direciona-se para o bem de todos, mundo onde proliferam os bons e os virtuosos, mundo onde o melhor dentre todos é elevado a Príncipe do Reino. Pela harmonia dos cidadãos, das ruas e edifícios regulares, da muralha e do imenso deserto, enfim, pela harmonia do Reino muralhado vela o príncipe do alto da torre, seu posto de observação, seu lugar, sua morada".

Tão grande o contentamento da alma! Tão espalhafatosa a reação do corpo! Sai às cambalhotas e, sem travas nos dentes, berrava minha alegria. A Investigação finalmente dera resultado! O estágio de movimento retardado — estagnado por momentos — fora ultrapassado; não era ilusão de progresso, ele existia de fato, e daí em diante era só seguir o curso natural das coisas que a verdade apareceria límpida, nítida como deve ser a verdade humana. Imaginava-me aproximando aos pés do trono real com cerimoniosas palavras nos lábios: "Meu Príncipe, para que serve a muralha? Ele sorria-me atencioso, certo que somente ele — que tudo vê e tudo sabe sobre as coisas do Reino, alto que está no espaço e na sabedoria — certo que somente ele poderia me responder definitivamente. Convida-me a sentar, deposita suas mãos sobre minha cabeça — como fazem e devem fazer os príncipes — olha nos meus olhos e diz a mim a verdade sedentária. Com esses e outros virtuosos pensamentos rumei, dando piruetas, para o centro da urbe.

Dentro do palácio, um longo fecho de luz iluminava por toda sua extensão uma dominante escada helicoidal que partia do centro do fausto salão, atravessava pisos recortados em vários níveis, encostava seus degraus no mais alto pavimento da torre. Sem hesitação, com decididos passos, escalei para o ápice do Reino.

Era belo o príncipe e não surpreendeu-se com minha intromissão. Trocamos discursos por horas, ouviu-me com profundez e dissertou sobre as mais diversas coisas, com tanta fluência e elegância, com tanta sabedoria e prudência, que jubilei-me de alegria. Quando indaguei-lhe

sobre a muralha, mostrou-se pouco parcimonioso e enveredou-se por alongada preleção da qual retive apenas o essencial. Disse-me que o Deus supremo — o único e verdadeiro, detentor do Poder, do Saber e do Amor, de onde derivam todas virtudes humanas — criou o universo do Nada; do Nada fez o corpo humano em belas proporções, os vegetais em abundantes espécies, as estrelas em diferentes brilhos, tudo regulado segundo um único e grandioso plano que, uma vez posto em funcionamento, independeria de qualquer reparo por parte do artifice da criação. Cada elemento do todo deveria deixar-se governar por sua natureza peculiar, proporcionando a ordem absoluta do universo, essência da felicidade e fim último da criação. A meliflua lua que gira em torno da mãe terra que gira em torno do sol que ilumina os rochedos que abriga o coioete que uiva para a meliflua lua: ordem perfeita de elementos obedientes à lei divina. Ao homem, filho preferido do criador, coube o melhor quinhão: a razão, natureza sob a qual deve se submeter incondicionalmente. Esse o motivo da muralha: delimita o território humano, esse pequeno mundo erigido sob o amparo da Razão. Dentro, edificadas, moradas de altos tetos e ruas de pedras recortadas, em consonância com as influências positivas dos corpos celestes, regentes das causas universais. No auspicioso reduto habitará o homem, livre da guerra, dos vícios, dos elementos impuros da raça, da extinção.

Quando salientei que parecia-me estranho que um Reino tão virtuoso abrigasse habitantes ignorantes da verdadeira razão da muralha, o príncipe soltou surpreendentes palavras: "A verdade, nobre estrangeiro, é o prêmio de árdua labuta de toda uma vida dedicada aos estudos das coisas, algo que muitos poucos alcançam e não antes da velhice. É obrigação dos sábios privilegiados conduzir seus concidadãos pelo reto caminho, impedindo que a mentira grasse e faça seu jogo desagregador. Mas, entre o falso e o verdadeiro existem muitas respostas possíveis que, sem serem objetivas, carregam coerência e saber prático e delas se servem os cidadãos no seu dia-a-dia. A crença que a muralha serve para nos defender de inimigos externos é dessa natureza; não se assemelha à mentira e, por outro lado, desencadeia toda uma ação coletiva na preservação da muralha, fator imprescindível para nosso modo de vida".

Ontem terminei a Investigação e, no mesmo instante, tomou-me em seus braços a desgraça. Sem motivos aparentes fui enclausurado em gradeada cela, essa mesma de onde miro as infinitas dunas de areia iluminadas pela primeira luz da manhã e onde espero a execução tão logo amanheça por completo. Agora que as horas escoam rapidamente, que o passado invade-me reapossando um corpo seu, que a morte entenebrece meus sonhos, pergunto-me com horror inotido *como puderam os sedentários deixar-me ir tão longe?*

Teria sido condenado no instante em que meus descalços pés emporcaltharam o alvo chão da urbe? Pensariam os sedentários que estrangeiros conspurcam seus corpos e maculam suas almas? Desse modo, tudo não passou de uma grande e terrível encenação: "*Deixem o estrangeiro divertir-se por uns instantes que o castigo virá no tempo certo!*" Meu Deus!, é por demais macabro para acreditar. Não!, são virtuosos os sedentários, educados anfitriões e dedicados filantropos, como a muitos outros estrangeiros receberam-me dignamente, e para sempre seria assim não tivesse eu empreendido a Investigação. Entretanto, avisaram-me cifradamente que a cidade muralhada não precisava de exóticos investigadores: suas repetitivas respostas eram sinais para que interrompesse o desatino, para que me conformasse a seus costumes, para que deixasse realmente o nomadismo e tornasse-me um sedentário. Contudo, fechei os olhos aos sinais de alerta e, resolutamente, continuei a Investigação, não para descobrir o segredo sedentário, mas para dar sentido à minha vida. Assomado pelas recordações, aproximo-me da extinção, mas a dúvida que me corrói é imortal.

pavimenti di diversi livelli, posava i suoi gradini sul più alto pavimento della torre. Senza esitare, con passi risoluti, scalai verso l'apice della Repubblica.

Era bello il principe e non si sorprese con la mia intromissione. Parlammo per ore di seguito, egli mi ascoltò con attenzione e dissertò sui più variati argomenti con tanta fluenza ed eleganza, con tanta sapienza e prudenza che giubilai d'allegria. Quando lo indagai rispetto alle mura, si dimostrò poco parsimonioso e fece una lunga prelezione della quale assorbii soltanto l'essenziale. Mi disse che il Dio supremo — l'unico e il vero detentore del Potere, del Sapere e dell'Amore, donde derivano tutte le virtù umane — creò l'universo dal Niente; dal Niente creò il corpo umano in belle proporzioni, i vegetali in abbondanti speci, le stelle con differenti sfavillii, tutto in armonia con un unico e grandioso piano che, una volta messo in funzionamento, independerebbe da ogni riparo da parte dell'artefice della creazione. Ogni elemento del tutto dovrebbe lasciarsi governare dalla sua natura peculiare, proporzionando l'ordine assoluto dell'universo, essenza della felicità e scopo della creazione. La meliflua luna che gira intorno al sole che illumina le rocce che riparano il coyote che ulula alla meliflua luna: ordine perfetta degli elementi ubbidienti alla legge divina. All'uomo, figlio diletto del creatore, spettò la miglior parte: la ragione, natura a cui deve sottometersi incondizionatamente. Questo è lo scopo delle mura: delimita il territorio umano, questo piccolo mondo eretto sotto la custodia della Ragione. Dentro vi sono dimore dai tetti alti e vie di pietre ritagliate in consonanza con le influenze positive dei corpi celesti, reggenti delle cause universali. In tale auspicioso ridotto abiterà l'uomo, libero dalla guerra, dai vizi, dagli elementi impuri della razza, dall'estinzione.

Quando gli fece osservare che mi sembrava strano che una Repubblica così virtuosa custodisse abitanti ignoranti della vera ragione dell'esistenza delle mura, il principe, sorprendentemente, disse: "La verità, nobile straniero, è il premio dell'arduo lavoro di tutta una vita dedicata allo studio delle cose, qualcosa che molto pochi raggiungono e non prima dall'anzianità. È l'obbligo dei pregiati saggi condurre i loro concittadini attraverso dritti sentieri, evitando che la menzogna cresca e faccia il suo gioco disaggregatore. Però, tra il falso ed il vero esistono molte risposte possibili che, senza essere obiettive, portano coerenza e sapere pratico e di esse si servono i cittadini nella loro vita quotidiana. La credenza che le mura servono per difenderci dai nemici esterni è di questa natura; non assomiglia alla menzogna e, d'altra parte, scatena tutta un'azione collettiva per la preservazione delle mura, fattore imprescindibile per il nostro "modus vivendi".

Ieri terminai l'Investigazione e, nel medesimo istante, la disgrazia mi prese nelle sue braccia. Senza motivi dichiarati, fui inclausurato in una cella, la stessa donde ammiro le infinite dune di sabbia illuminate dalle prime luci dell'alba e dove aspetto la mia esecuzione appena si faccia giorno. Adesso che le ore trascorrono rapidamente, che il passato mi invade rimpossessando un corpo suo, che la morte intenebra i miei sogni, mi domando con orrore incontenuto *"come poterono i sedentari lasciarmi andare così lontano?"*

Sarò stato condannato nell'istante in cui i miei piedi nudi sporcarono il candido pavimento dell'urbe? Avranno pensato i sedentari che gli stranieri sporcano i loro corpi e maculano le loro anime? Così, tutto non passò di una grande e terribile messa in scena: "*Lasciate che lo straniero si diverta per alcuni istanti perché il castigo verrà a suo tempo.*" Dio mio! È assai macabro da poter crederci. No! Sono virtuosi i sedentari, gentili anfitriões e dedicati filantropi; come a tanti altri stranieri mi ricevertero degnamente e sarebbe stato così per sempre se non avessi impresso l'Investigazione. Comunque, mi avvertirono cifradamente che la città murata non aveva bisogno di esotici investigatori: le loro ripetitive risposte, uguali in forma e contenuto, erano segni affinché interrompessi l'insensatezza, mi conformassi con i loro costumi, lasciassi veramente il nomadismo e diventassi un sedentario. Comunque, chiusi gli occhi alle evidenze del pericolo e, resolutamente, continuai l'Investigazione, non per scoprire il segreto sedentario, ma per dar senso alla mia vita. Disturbato dai ricordi mi avvicino all'estinzione, però il dubbio che mi corrode è immortale.

Uuando em 1913 Kasimir Malevitch, em sua tentativa desesperada de livrar a arte do peso inútil do objeto, buscou refúgio na forma geométrica e expôs um quadrado negro sobre fundo branco, a crítica o deplorou e, com ela, o público: "Tudo o que nós amávamos se perdeu: estamos num deserto, diante de nós há um quadrado preto sobre um fundo branco."<sup>1</sup>

Segundo Robert Hughes um dos mitos da arte moderna é de que ela começou como um profeta no Deserto. A vanguarda era a marginal rejeitada e detentora da verdade. Hoje esse mito desapareceu; no início dos anos 70 a idéia de uma vanguarda na pintura, e na escultura já estava caindo; agora acabou, é parte do estilo de um período e nesse meio tempo, o próprio modernismo se tornou nossa cultura oficial.<sup>2</sup>

O percurso apresentado por Hughes, aparentemente de fácil compreensão, não pode ser apreendido sem distinguirmos três aspectos: um interno à linguagem da arte, desenvolvido pelo percurso da arte abstrata; outro externo e suporte desenvolvido pela criação de instituições, museus de arte moderna, galerias e mercado de arte (sistema da Arte); e o terceiro como resultado da interação entre os dois primeiros.

A noção de deserto norteou o desenvolvimento da linguagem da arte moderna em alguns momentos de sua história e em sentidos distintos. O primeiro deserto apresenta-se como a aniquilação da representação do objeto em arte. A representação de um objeto (isto é, o objeto enquanto razão de ser representado) é uma coisa que, em si, nada tem a ver com arte.<sup>3</sup> A solução de Malevich para dissolver a representação e criar o deserto foi a apresentação da forma geométrica, que como pensamento representa-se a si mesma.

Esta é a condição de deserto: ter uma experiência direta do sujeito com o mundo; o de ser uma experiência primeira, sem intermediários.

A segunda condição de deserto foi apresentada por Marcel Duchamp, onde os objetos do mundo podem ser dissolvidos de seu reconhecimento através de um novo conceito. "O evento que tornou conceitual a possibilidade de 'falar uma outra linguagem', sem deixar de fazer uma arte que tivesse um sentido foi o primeiro readymade ajudado, de Duchamp. Com ele a arte deixou de ter por objetivo a forma da linguagem para visar o conteúdo desta, o que equivale a deslocar a natureza da arte de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa passagem da 'aparência' à concepção deu vida à arte 'moderna' e à arte 'conceitual'. Toda a arte (após

1 Malevitch, K (1878-1935), partindo da experiência cubista e futurista criou o suprematismo, movimento de tendência abstrata fundado na *sensibilidade pura*, tal como ele próprio define no texto e que é uma pequena parte do livro *Die gegenständliche Welt (O Mundo sem Objetos)*, publicado em alemão, em Munique, em 1927, e até hoje não traduzido. O trecho foi traduzido para o francês por Michel Seuphor e inserido em seu *Dictionnaire de la Peinture Moderne*. Transcrito do Jornal do Brasil, 1959. In *Projeto Construtivo na Arte: 1950-1962* (supervisão, coordenação qual e pesquisa: Aracy A Amaral) Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinaco-teca do Estado, 1977, p. 32

2 Hughes, Robert *The future that was in The shock of the New*, série de TV escrita e apresentada por Robert Hughes e produzida por Lorna Pegram, BBC TV, produção associada com Time Life Films e RM Productions, Munique

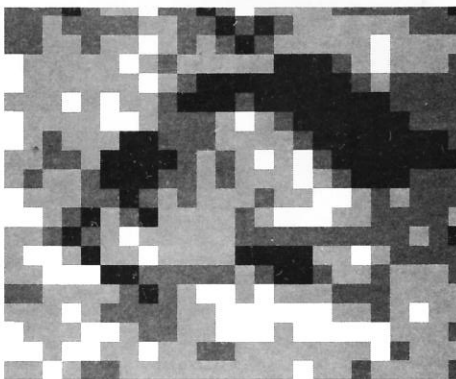
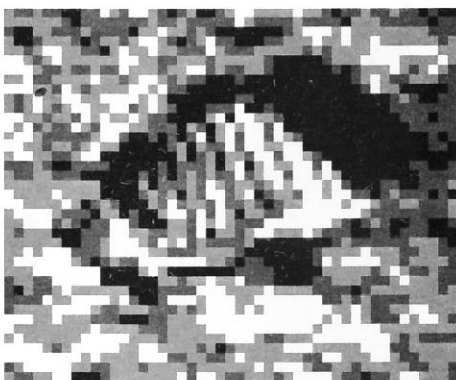
3 Malevitch, K. Op cit p 34

4 Fusco, Renato de *A linha da redução in História da Arte Contemporânea* Editorial Presença, Lisboa, 1988 p 344

5 Idem, *ibidem*, p 346

6 Idem, *ibidem*, p 336

**Figura 1**  
As botas do Coronel Aldrin  
imprimem a marca do  
homem na poeira lunar



Duchamp) é conceptual (por natureza), na medida em que a arte só existe conceptualmente".<sup>4</sup>

As duas noções até aqui vistas, de Kasimir Malevich e Marcel Duchamp deram subsídios diretos respectivamente à Arte Minimal e à Arte Conceitual. As duas apresentaram aspectos opostos ao tratar a produção de seus objetos.

Por seu caráter redutor — acentuado pela sua natureza, quer crítica, quer operativa —, de experimentação factual e de reflexão estética, por sua manifestação linguística de análise da própria linguagem da arte, o conceptualismo operou predominantemente na desmaterialização do objeto, sendo seu suporte o conceito. Esta é a primeira invariante comum a todos os operadores estéticos denominados conceitualistas puros, como Joseph Kosuth — é a redução do objeto a conceito. A segunda invariante da Arte Conceitual pode definir-se como redução de um enunciado (ou, numa terminologia mais próxima da linguagem artística, de uma imagem) a uma tautologia. Para eliminar o objeto recorre-se ao expediente — que continua a ser, no entanto, uma "invenção" artística — de um objeto que se apresenta e nomeia a si próprio. Uma terceira redução (desta vez não variante porque só se pode encontrar em certas "obras" de Kosuth) é a introdução do referente numa obra, ou seja, a redução a um conceito das várias representações possíveis desse mesmo conceito. É o caso de um outro grupo de "obras" de Kosuth, a mais conhecida das quais é *One and three chairs* (1965).<sup>5</sup> Em todos os casos acima citados o universo é a linguagem e sua articulação resulta no deslocamento ou dissolvência do objeto. O deserto não é criado pela morfologia de sua linguagem, pela aparência do objeto, mas por uma instabilidade subversiva atribuída ao valor e conceito dos objetos e do mundo. O conhecido estranhamento vindo do Dada, neste sentido também poderia ser entendido como um curioso criador-da condição de deserto para o mundo da cultura urbana, dos objetos que cercam nosso cotidiano (on site), nosso lugar.

Sobre a escultura Minimal, a "característica invariante dessas estruturas primárias é a sua grande dimensão, ou melhor, a sua enorme dimensão, o que se por um lado se aproxima do gigantismo de muita escultura pop — pensamos em especial, nas monumentais pastas dentífricas de Oldenburg —, por outro, dada a sua morfologia abstrata, as faz tender para os objetos arquiteônicos..."<sup>6</sup> Ou simplesmente estamos diante, perto ou dentro de estruturas primárias e novamente diante da noção

Marco do Valle é artista plástico, arquiteto formado na FAUPUCCAMP e leciona cursos de escultura moderna e contemporânea no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNICAMP. É autor de *Processos de Apagamento em Escultura Moderna e Contemporânea* (dissertação de mestrado, ECA-USP, 1991), cujo extrato foi publicado na *óculum 2*, setembro de 1992

## A condição de deserto Marco do Valle

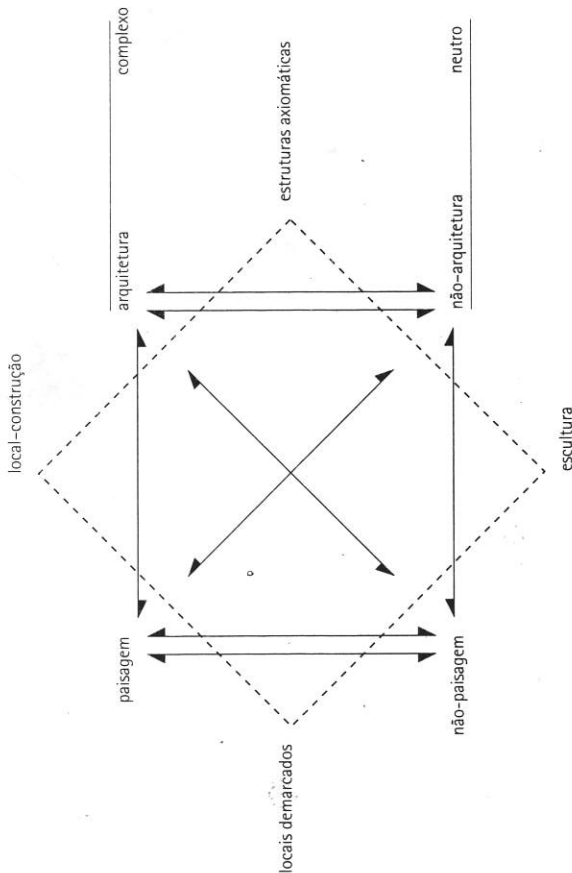
de deserto. Aqui o objeto não se dissolve, ao contrário, sua forma geométrica abstrata e agigantada reduz e dificulta a sua apreensão pelo espectador que caminha circundando peregrino seu entorno.

Esta é uma das características mais evidentes da Arte Minimal, citada no catálogo da exposição de 1966 no Jewish Museum de Nova York: "É muito importante observar que as dimensões geralmente grandes da obra e a escala arquitetônica permitem que o escultor domine o ambiente. Por vezes, é a escultura que invade o espaço do espectador, outras é o espectador que é introduzido no espaço escultórico. Frequentemente a escultura funciona de um modo ambíguo, isto é, gera uma deslocação espacial do espectador, com valores complexos. Como a maior parte dessas esculturas é feita para interiores, é precisamente na sua enorme dimensão, no seu assalto à escala íntima que está implicitamente contida uma crítica social. Os colecionadores e mesmo a maioria dos museus não possuem o espaço necessário para estas obras." <sup>7</sup>

Os artistas no início dos anos 70 estavam preocupados com o Sistema da Arte montado. Porque agora, vinda de sua condição marginal, a arte moderna estava institucionalizada e mercantilizada. "A grande mudança veio em 1929 com a criação do Museu de Arte Moderna de New York. Hoje parece natural intitular-se assim, mas na época era realmente estranho. A vanguarda não foi o princípio contra os museus? Os futuristas não desejavam incendiá-los? Nenhum museu europeu estava se dedicando a colecionar a arte moderna de maneira sistemática. Essa idéia se deve sobretudo a Alfred Barr que convenceu um círculo de milionários, em cujo centro estava a família Rockefeller, a financiar um museu que tratasse o modernismo como um fato histórico, como a cultura do nosso tempo." <sup>8</sup> Daí em diante, os museus, onde seus doadores recebiam incentivos fiscais, se proliferaram e, em paralelo, um sistema de mercado de arte internacional com galerias duplas simultâneas na Europa e Estados Unidos.

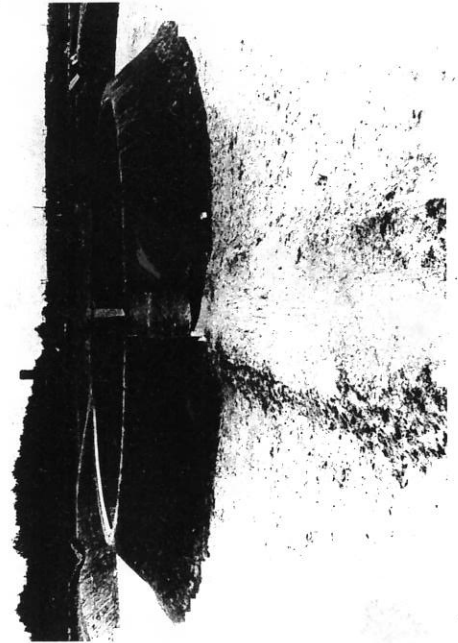
Nas tentativas iniciais, a saída era escapar das operações internas ao sistema de arte, reduzindo o objeto a conceito — caso da arte processual, da arte performance e da body arte, onde os eventos deixavam atrás de si apenas vestígios como fotos, filmes e vídeos. Ou ainda, a solução minimal, adaptando-se pela sua escala gigantesca aos espaços dos museus, galerias e dos colecionadores.

Estas soluções estratégicas dos artistas eram traídas pelo sistema de arte que sempre solucionava o desafio ampliando e especificando seus espaços de



**Figura 2**  
Aplicação da expansão lógica (Grupo Klein), por Rosalind Krauss, à categoria de escultura.

**Figura 3**  
Robert Morris  
*Observatory*, 1971  
Terra, madeira, granito, aço e água, 70 metros  
Instalado em Umviden, Holanda



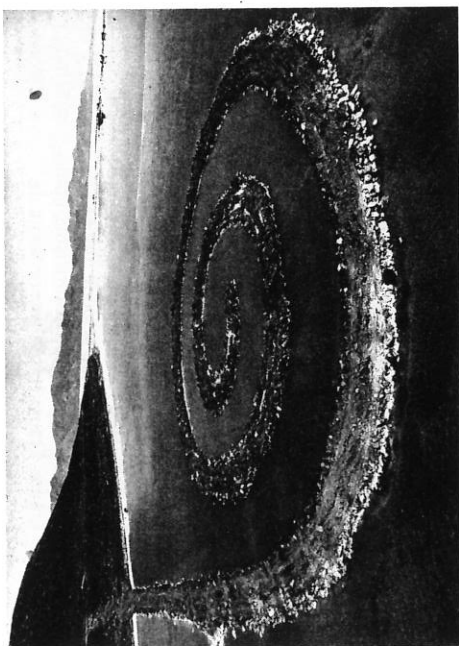


Figura 4

Robert Smithson

*Spiral Jetty*, 1970

Diâmetro de 49 por 450

metros de comprimento

Great Salt Lake de Utah

exposições como também mercantilizando qualquer objeto independente de sua escala, potencializando seu valor de mercadoria. Os próprios artistas estavam presos demais ao sistema de arte e temerosos de, ao despregar-se deste, ver seus trabalhos perdidos e distantes, passando a uma condição marginal. São trabalhos que misturam comportamento de instalação da arte minimal e rastro ou pegadas (índices) de ação da arte processual, como os trabalhos post-studio de Carl André, Robert Morris e Richard Serra, que dão o impulso de volta ao solo, adotando materiais como tijolos refratários, troncos, pedras laminadas, material granuloso simplesmente esparramados ou juntados ao chão.<sup>9</sup>

Em todos os trabalhos citados acima temos em comum um deslocamento físico — a condição de deserto. O artista, a obra e consequentemente o espectador interessado em ter um contacto direto com esta, deverá estar imerso neste isolamento ou deserto que produz a experiência.

Primeiramente o artista ao procurar no deserto um sítio para produzir o seu trabalho, investe tempo, deslocando-se em viagens através de vãos aéreos de levantamento ou por terra, cobrindo longas distâncias em péssimas estradas. Posteriormente, do espectador é de início exigido o mesmo esforço de deslocamento e busca, pois só assim poderá comparar a condição de deserto experiencializada e proposta pelo artista na obra. Viajar para buscar uma velha sensação conhecida e há muito tempo perdida. Perda pela vida urbana, pelo mundo pop, pela sociedade de massa que produz a falsa impressão de estarmos sempre acompanhados. Buscar o isolamento e uma condição primeira de percepção. Ficar diante do desconhecido parece ser um dos últimos atos do modernismo.

No final dos anos 60 e início dos 70 simultaneamente ao deslocamento da arte para o deserto, e das viagens para conhecer as obras distantes propostas pelos artistas, temos também as viagens espaciais transportando o homem a novas fronteiras. É claro que as viagens espaciais produziram efeitos nos artistas e nas artes: "Em 2001: Uma Odisseia no Espaço" (1968), de Stanley Kubrick, um misterioso monólito brilhante, preto, retangular, construído por seres estranhos das estrelas, aparece na Terra para fornecer informações aos ancestrais de raça humana. Nesse filme a audiência em massa era apresentada a um artefato que mostrava todas as características de um objeto de arte mínima".<sup>12</sup>

Neste caso, porém, a morfologia abstrata da arte minimal, produtora da primeira das condições de deserto anteriormente descrita, pela sua escala e

Exposições como também mercantilizando qualquer objeto independente de sua escala, potencializando seu valor de mercadoria. Os próprios artistas estavam presos demais ao sistema de arte e temerosos de, ao despregar-se deste, ver seus trabalhos perdidos e distantes, passando a uma condição marginal.

São trabalhos que misturam comportamento de instalação da arte minimal e rastro ou pegadas (índices) de ação da arte processual, como os trabalhos post-studio de Carl André, Robert Morris e Richard Serra, que dão o impulso de volta ao solo, adotando materiais como tijolos refratários, troncos, pedras laminadas, material granuloso simplesmente esparramados ou juntados ao chão.<sup>9</sup>

Estes processos de organização e por vezes de dissolução dos objetos pelo espaço, como o de atirar matéria granulosa (terra) nos pisos das galerias de arte, é uma tendência levada a sua conclusão lógica por Walter de Maria que, em 1968, depositou uma enorme quantidade de terra dentro de uma galeria em Munique. Essa instalação, denominada *Earth Room*, consistia de 1766 pés cúbicos de terra esparramados pelas salas de exposição. Ao mesmo tempo que este tapete úmido, marrom-escuro deixou os espectadores a uma distância definida e só deu a eles documentos secundários para adquirir, proporcionaram também, paradoxalmente, um contraste levemente escuro com a arquitetura cintilante e encheu o ar com uma fragância fresca, de campo, experiências tanto sensoriais quanto estéticas. Eventualmente, De Maria expandiria o sítio para adotar vastas extensões de terra sem cultivo e toda a vastidão do céu.<sup>10</sup>

Curiosa inversão provocada por Walter de Maria: encher a galeria, espaço tradicional do objeto de valor, de um material sem valor algum. Ao mesmo tempo, um sentido metafórico de sepultamento do espaço da galeria, desejo sublimado de que algo fosse ali enterrado. O que estaria ali sendo sepultado? Era como impedir, interditar aquele espaço. Sair fisicamente e procurar uma nova condição de deserto. Abandonar o museu, as galerias, o sistema de arte, tentar mudar a relação da obra com este sistema que regula o mundo da arte.

Retirá-la do público que já a acolhia freneticamente sem reservas como eternas novidades. Levar a arte ao isolamento, recolocar o espectador no deserto, diretamente diante das verdades secretas da arte e da vida.

Os artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Carl Andre e Richard Long se interessaram pelo potencial escultural de escavações, de onde podem retirar terra, cascalho e pedras. Os artistas dessa

7 Idem, *ibidem*, p. 336

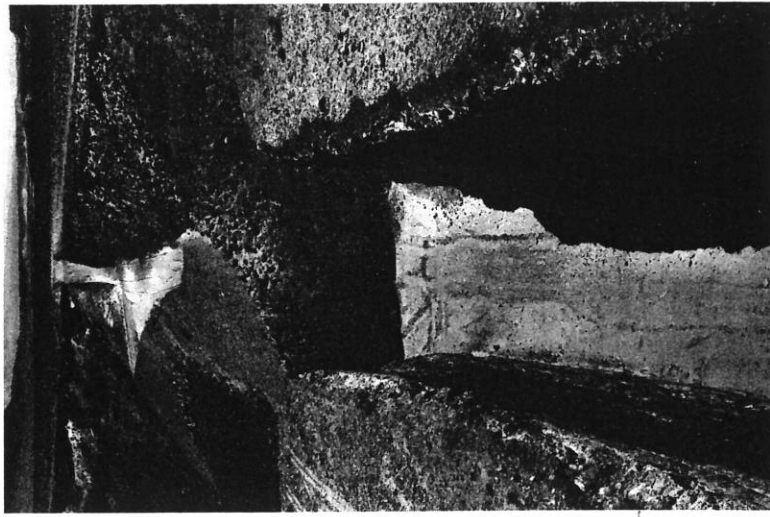
8 Hughes, Robert Op cit

9 Walker, John A. *De volta à natureza: terra, solo e a arte ecológica* in *A Arte desde o Pop*, Editorial Labor do Brasil, 1977, p. 38

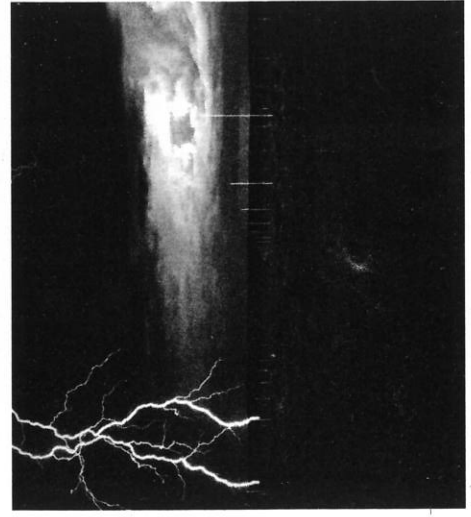
10 Arnason, H H *Earth and Site Works in A History of Modern Art*, Thomas and Hudson Ltd, London, 1988, p. 575

11 Walker, John A Op cit, p. 38

12 Walker, John A *Mais = menos: arte mínima* in op cit, p. 25



**Figura 5**  
Michel Heizer  
*Double Negative*, 1969-70  
Escavação, 9 x 15 x 450  
metros, Marmom Mesa,  
Overton, Nevada



**Figura 6**  
Walter de Maria  
*Lightning Field*, 1971-77  
400 hastes de pára-raios  
implantadas em 1,5 x  
1,0 km no Novo México

Land e Earth-Art com Stonenenge e os monumentos arqueológicos. "O crítico/historiador, através de uma prestidigitação mais abrangente, passou a construir suas genealogias em termos de milênios e não de décadas. Stonehenge, as fileiras de Nazca, as quadras de esporte toltecas, os cemitérios de índios — qual-quer prova poderia ser arrolada no tribunal para servir como testemunha da conexão destes trabalhos com a história, legitimando, desta forma, seu status como escultura. Por não serem exatamente escul- turas, Stonehenge e as quadras de esporte toltecas são, neste caso, exemplos suspeitos de precedentes historicistas." <sup>15</sup> Rosalind Krauss tem razão ao entender que Stonehenge e os monumentos arqueológicos não servem para a extensão do termo escultura aos trabalhos de Land e Earth Art, porém estes monu- mentos apresentam em comum com a descida do homem à Lua, a mesma noção de deserto, a mesma marcação de limite com o desconhecido. Curiosamente o filme de Stanley Kubrick faz referências às noções destes desertos como situações limites presentes simultaneamente em nosso passado como em nosso futuro.

Esta terceira condição de deserto descrita como deslocamento físico para o deserto, é fruto como já foi dito, da interação de dois aspectos: um interno à linguagem da arte desenvolvido pelo percurso da arte abstrata; outro externo desenvolvido pelo sistema da arte (museus, galerias e mercado de arte). O segundo aspecto já foi abordado, mas é necessário voltarmos ao primeiro — o desenvolvimento interno à linguagem — para analisarmos seus efeitos sobre esta última noção de deserto, da arte moderna, Land e Earth Art, que é a sua problemática denominação de "escultura".

Segundo Rosalind Krauss, à medida em que os anos 60 se prolongavam pelos 70 e que se começou a considerar como "escultura" pilhas de lixo enfilei- radas no chão, toras de sequeia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavadas do deserto ou cercas rodeadas de valas, a palavra escultura tornou-se cada vez mais difícil de ser pronunciada. Ao se tentar preservar o termo escultura na tentativa de resguardá-lo, acabou-se por torná-lo obscuro. Pensou-se em utilizar uma categoria universal para autenticar um grupo de singularidades; mas esta categoria ao abranger campo tão heterogêneo corria o risco de entrar em colapso. Logo, olhar para um buraco feito no solo e pensar que seja escultura é um equívoco. Krauss afirma que sabemos muito bem o que é uma escultura. Uma das coisas que aliás sabemos, é que escultura não é uma categoria ligada à história. A categoria escultura, assim como

nao-representação, e traída pelo nime ao ganhar significado de mensagem. De qualquer forma, é interessante notar duas situações distintas em que o monolito aparece no filme: a primeira, na alvorada da espécie humana, encravado na terra, criando um sítio em uma extensão ilimitada, análogo às noções de deserto produzidas pela Land-Art; a segunda, em uma escavação na superfície lunar, semelhante à Earth-Art.

Na manhã do dia 20 de julho de 1969, Armstrong e Aldrin atravessam o túnel de comunicação entre as duas naves engatadas e embarcam na Águia para preparar o longamente esperado pouso do homem na Lua. Sozinho na Columbia, Collins soltou o mecanismo que prendia os dois veículos e a Águia iniciou sua viagem solitária em direção ao solo lunar. Cento e duas horas e 24 minutos depois do início em Cabo Kennedy, o comandante Armstrong avisa Houston que ligará os motores para reduzir a velocidade da Águia, mergulhando para a Lua. Dezenove minutos depois, a Terra ouvia a Base da Tranquilidade. "Este é um pequeno passo para um homem, um gigantesco para a humanidade", disse Neil Armstrong ao se tornar o primeiro ser humano a comprimir a superfície da Lua com o pé. <sup>13</sup> Após a descida do Coronel Aldrin, os dois homens trocaram mensagens pelo rádio embutido em seus macacões e capacetes e numa mochila às costas juntamente com todos os equipamentos que lhes garantiriam a sobrevivência nas duras condições do satélite.

*Aldrin* "Linda vista!"  
*Armstrong* "Não é espetacular? Magnifica a vista aqui fora."

*Aldrin* "Magnifica desolação."  
Estas mesmas palavras do coronel Aldrin poderiam ser ditas dos trabalhos de Land-Art, como o *Double Negative* (1969-70) de Michel Heizer. Como também da tão publicada foto das botas de Aldrin imprimindo a marca do homem no solo lunar (Fig. 01). Podem ser comparadas a certas demarcações locais realizadas com os pés por Richard Long, como já havia feito Wordsworth em suas andanças pelo Lake District, intervindo no campo principalmente andando por ele, fazendo do seu andar o meio econômico principal de transformar terra em arte. <sup>14</sup> Ou ainda a relação entre paisagem, construção e espaço cósmico presente no *Observatory* (1971) de Robert Morris.

Evidentemente, ao se levar em conta esta analogia não se pretende explicar a história da arte, nem a categoria de escultura, mas não se pode ignorá-la como se fosse apenas pretextos historicistas, como fez Rosalind Krauss. Krauss refuta a genealogia de

qualquer tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação externa. Para ela, a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa que se situa em *determinado local* e fala de forma simbólica sobre o significado e uso deste lugar.<sup>16</sup>

Ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura desde o final do século XIX conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço este excluído do *projeto de representação temporal e espacial*. "Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação à essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial."<sup>17</sup> Neste sentido, a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar *pura negatividade*, ou seja, a combinação de exclusões. Poderia-se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-escultura com a não-arquitetura. O limite da escultura modernista, a soma do nem/nenhum pode ser representado por um diagrama que tem a escultura como vértice entre a *não-paisagem* e a *não-arquitetura* (Fig 02).<sup>18</sup>

Completando o raciocínio de Rosalind Krauss: "O fato de ter a escultura se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/nenhum, não significa que os termos que a constituíram — *não-paisagem* e *não-arquitetura* — deixassem de possuir certo interesse. Isto ocorre em função desses termos expressarem uma oposição rigorosa entre o construído e o não-construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parece estar suspensa".<sup>19</sup> Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a não-arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não-paisagem é simplesmente arquitetura.<sup>20</sup>

Utilizamos estes passos de Rosalind Krauss para chegar a sua utilização da expansão do termo "escultura" (chamada grupo Klein), onde através de uma expansão lógica, um conjunto de binários se transforma num campo quaternário que simultaneamente tanto espelha como abre a posição original, resultando num campo ampliado e portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista de *escultura*. "Quando isto acontece e

13 Pereira, Roberto e Pereira, Raimundo R, *A Conquista da Lua*, Edições Veja, Editora Abril, São Paulo, pp 93-96

14 Cf Arnason, H H Op cit, p 578

15 Krauss, Rosalind *Sculpture in the Expanded Field in The Anti-Aesthetic - Essays on Post Modern Culture*, Washington, Bay Press, 1984, p 33

16 Cf Krauss, Rosalind Op cit, p 33

17 Krauss, Rosalind Op cit, p 36

18 Krauss, Rosalind Op cit, p 38

19 Krauss, Rosalind Op cit, p 37

20 Krauss, Rosalind Op cit, p 37

21 Krauss, Rosalind Op cit, p 37

quando conseguimos nos situar dentro dessa expansão, surgem, logicamente, três outras categorias facilmente previstas, todas elas uma condição do campo propriamente dito e nenhuma delas assimilável pela escultura."<sup>21</sup> Estas três categorias previstas são:

- 1 o vetor entre *arquitetura* e *não-arquitetura* corresponde a *estruturas axiomáticas*;
- 2 o vetor entre *paisagem* e *não-paisagem* corresponde a *locais demarcados*;
- 3 o vetor entre *arquitetura* e *paisagem* corresponde a *local de construção*, e finalmente, o que deu origem a estas três categorias, o binômio *não-paisagem* e *não-arquitetura*, que corresponde a "escultura".

Tentaremos fazer um paralelo entre as categorias apresentadas por Rosalind Krauss e as noções de deserto, desenvolvidas até aqui. Poderíamos dizer que situada no eixo entre *não-paisagem* e *não-arquitetura*, a categoria *escultura* (mantida como vértice em suspensão) é decorrente da primeira noção de deserto que dissolve a representação e consequentemente dissolve a base da escultura e sua determinação de local, vindo a se tornar a condição negativa de monumento. O eixo entre *arquitetura* e *não-arquitetura* tem como vértice *estruturas axiomáticas* onde existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura. Neste caso, quando a escultura adota a primeira noção de deserto (que dissolve a representação), aproxima-se da arquitetura tanto por sua escala, como por seu signo de lei, dissolvendo nesse deslocamento seus princípios imanentes.

Os dois eixos seguintes — *paisagem* e *arquitetura*, que tem como vértice a categoria de *local-construção* e o eixo *paisagem* e *não-paisagem*, que tem como vértice a categoria de *locais-demarcados* — são ambos decorrentes da terceira e última noção descrita como o deslocamento físico para o deserto. Na categoria *local-construção* podemos falar de um sítio onde uma intervenção próxima da arquitetura é implantada, demarcando a paisagem. Pode ser considerado nesta categoria o trabalho de Robert Morris (1931), *Observatory*, 1971 (terra, madeira, granito, aço e água), diâmetro 70 m, instalado em Umviden, Holanda (Fig 03). "A estrutura de Morris foi feita para funcionar da mesma forma que Stonehenge, como calendário solar, e parece ser mais do que simples coincidência que esses trabalhos com a terra tenham sido produzidos durante um período em que a paixão por tudo

que era pré-histórico se desenvolvia entre os membros da subcultura underground." 22

O público no *Observatory* de Morris está envolvido ou diante de uma construção que os reporta ao passado pré-histórico. Esta construção apresenta um conhecimento primitivo e um contacto com um mundo distante. Nesse caso a noção de deserto está fazendo limite com o passado desconhecido e o observador imerso na obra passa a experienciar este limite, semelhante a uma visita a um sítio arqueológico, onde a presença física do corpo é cindida pela evasão do espírito no tempo. Colocamos o trabalho de Robert Smithson (1938-73) *Spiral Jetty*, 1970, diâmetro 49 m por 450 metros de comprimento, em Great Salt Lake de Utah (Fig 04). A construção desta grande espiral de rochas no grande lago salgado de Utah pertence à categoria de *local demarcado* e neste ponto particular na praia, Smithson encontrou não só ruínas industriais em destroços deixados por exploradores de óleo, como também uma paisagem gasta e corroída pelo seu dinamismo interior. Comentou Smithson: "camadas irregulares de calcário imersos ao leste, depósitos massivos de basalto negro pela península, dando uma aparência de estrago na região. E um dos poucos lugares no lago onde a água chega no continente. Sob uma água rosada e rasa está uma rede de lama rachada que mantém o quebra-cabeça que compõe a extensão de sal. Como eu olhei para o sítio, ele refletiu no horizonte somente para sugerir um ciclone imóvel enquanto uma luz oscilante fez com que toda a paisagem simulasse tremer. Um terremoto adormecido esparramou na quietude ondulante uma sensação de fios sem movimento. Este sítio era um rotor que abraçou a si mesmo com uma imensa espiral. Deste espaço giratório surgia possibilidade do *Spiral Jetty*." 23

Neste caso o sítio escolhido por Smithson tem o aspecto de uma paisagem deserta e corroída pelo uso e sua leitura do local situa um campo como um rotor, uma imensa espiral que sugere sua própria construção. Existe uma interação entre local e construção, como se a construção traduzisse o local e reafirmasse seu sítio. Também a idéia de corrosão presente no espaço assemelha-se à noção de deserto, um lugar gasto e abandonado. Do ponto de vista da construção do trabalho, o conceito de "erosão" de Giacometti está presente em *Spiral Jetty*. Uma erosão que se dá no tempo como ele disse:

"matéria desmoronando no lago espelhado em forma de espiral". 24 Como afirma Arnason, foram palavras proféticas, pois a peça se perdeu submersa no lago, como uma relíquia de um passado pré-histórico.

Tragicamente, também Smithson foi perdido, tendo morrido em um desastre no decorrer de uma inspeção aérea de um sítio no Texas. A noção de movimento na natureza e a conceituação de seu trabalho já estão presentes anteriormente ao seu deslocamento para o deserto. Como é claro no seu comentário sobre o seu trabalho *Red Sandstone Corner Piece* (1968), que consiste em um canto de espelho com terra: "a cabeça de uma pessoa e a terra são um constante estado de erosão... as idéias se decompõe em pedras de incógnita". 25

Um dos primeiros a se mudar da galeria de arte para os lugares ermos foi o artista californiano Michel Heizer (1944) com a marchand patrocinadora de arte Virginia Dwan. Com a ajuda de máquinas de terraplenagem, escavou um sítio no deserto de Nevada para criar o "Earth Work" *Double Negative* (1969-70), escavação (9 x 15 x 450), Marrmon Mesa, Overton, Nevada (Fig 05). Uma das experiências presente neste trabalho — como também nas experiências de Morris e Smithson — é seu valor de mercadoria e sua escala. Michel Heizer expressa com clareza esta questão: "Eu realmente inventei esta idéia. A idéia de que não há valores ligados a algo, como isso. Porque ele não é um objeto portátil nem um objeto de troca. E é claro: você não pode comercializar esta coisa. Você não pode colocá-la no bolso, se houver uma guerra a gente não poderá removê-la. Ela não vale nada de fato, é uma 'obrigação'. Aqui a gente tem tanto a terra como a arte e nenhuma delas realmente vale muito." 26

Estas considerações de Heizer ao seu trabalho posterior *The City, Complex One* (1972-74), Nevada, podem também ser aplicadas ao *Double Negative*. Esta obra de Heizer também pode ser considerada na categoria de *locais demarcados*, pois os dois recortes produzidos na *marrmon mesa* do deserto de Nevada lançam o volume de terra retirado na depressão imediata do altiplano, produzindo virtualmente o leito de uma estrada cujas extremidades não se encontram. Esta ação humana demarca o local em definitivo numa escala monumental, caracterizando-o como algo entre

*paisagem e não-paisagem*, interagindo e interpenetrando-se uma à outra. Neste caso também é o sítio escolhido que induz a construção, reforçando o caráter de formação do próprio sítio. Este trabalho tem também a idéia de uma topografia que pode ser reconstruída virtualmente pelo volume de terra retirado. Um valor positivo dado pelo volume, e um negativo dado pela ausência deste, como se estivesse Heizer operando cálculos estereométricos.

Um espectador no *Double Negative* se acha dentro, envolto, em uma construção sem utilidade, com aparência de incompletude, marca da ação do homem cercada pelo deserto. O *Double Negative* se auto-referencia, reforçando a solidão de um *Mesmo* que se repete. Um paradigma formador da própria topografia do deserto aqui duplamente repetido.

Nas obras *Spiral Jetty* de Smithson e *Double Negative* de Michel Heizer, pertencentes à categoria de *locais demarcados*, a demarcação dos territórios foi realizada de maneira mais radical, competindo com a escala do sítio em questão e utilizando grandes movimentos de terra. Além destas demarcações de forma mais definitiva podemos considerar outras formas de *locais demarcados* onde estas marcas não são permanentes. Um exemplo de trabalho onde os *locais demarcados* ficam entre demarcação permanente e não permanente é o trabalho de Walter de Maria (1935), *Lightning Field* (1971-77), 1,5 x 1,0 Km, Novo México (Fig 06). Neste trabalho a marca permanente se refere ao campo de pára-raios colocados regularmente em linhas ortogonais na área retangular de 1,5 por 1,0 Km. São 400 hastes de aço inoxidável, cravadas no topo, esperando as condições atmosféricas que provoquem descargas elétricas. O desenho formado por estas descargas seriam as marcas não permanentes. Neste trabalho, as condições de deserto não são apenas sua aridez, sua vastidão e sua solidão, mas um encontro de forças. Um encontro das potências naturais e humanas, onde o desenho das descargas elétricas que se formariam naturalmente na paisagem, são redefinidos pela existência do campo de pára-raios desenhado e construído pelo artista.

A locação no deserto, fugindo dos museus, limitadores das experiências propostas pelos artistas, é comentada por Walter de Maria: "O lugar, a locação específica e o fato de ser Novo México e não a Califórnia ou outro lugar qualquer assume uma tremenda importância. A gente sente o espírito particular deste lugar. A região foi escolhida porque era remota, isolada, mais do que outros lugares e há uma grande incidência de relâmpagos durante os meses de verão. A ponta direcionada ao invisível de nada serve sem a descarga elétrica lançada na atmosfera que vem a completar o circuito entre a natureza e a obra. O conteúdo do trabalho é a proporção espacial; assim apenas 4 a 6 pessoas visitam a obra por dia; andando pelo campo ela tem uma espécie de experiência privada. Infelizmente nem sempre a gente tem uma experiência deste tipo no museu. O museu tem sua função, o museu tem uma arquitetura, suas próprias tradições que não cabem aqui." 27

22 Walker, John A. *De volta à natureza: terra, solo e a arte ecológica* in Op cit p 38

23 Smithson, Robert apud Arnason, H H Op cit p 577-578

24 Smithson, Robert apud Arnason, HH, Op cit p 578

25 Smithson, Robert apud Arnason, HH Op cit p 576

26 Heizer, Michel apud Hughes, Robert Op cit

27 De Maria, Walter apud Hughes, Robert Op cit

28 Long, Richard apud Arnason, HH Op cit p 578

29 Long, Richard apud Arnason, HH Op cit p 578

30 Krauss, Rosalind Op cit, p 39

Walter de Maria projetou parte das condições da experiência privada do espectador. Uma destas condições é a de deserto. Estar reduzido dentro da imensidão e das forças do mundo. Em um trabalho anterior de Walter de Maria encontramos presente somente a categoria de *locais demarcados de marcas não permanentes* como é o caso de *Millie Long Chalk Drawing* (1968) no Deserto Mohave. Neste trabalho De Maria construiu duas linhas paralelas de cal com um quilômetro e meio de comprimento. Evidentemente estas foram apagadas pelo tempo, pela natureza, restando novamente a paisagem que havia sido invadida.

Outro artista que apresenta em seu trabalho *marcas não permanentes* é Richard Long (1945). Trabalha a natureza com toque leve e, em contraste com os americanos, sua escala é decididamente anti-heróica. "Com material do próprio sítio da formas básicas agraciadas com o toque da mão humana por todas as idades e culturas: linhas retas, círculos, espirais, zig-zags, cruzes e quadrados." <sup>28</sup> Refere-se especificamente à categoria de *locais demarcados e marcas não permanentes* o trabalho *A Line in Scotland* (1981) (Fig. 07). Neste, uma linha orgânica de pedras é levantada pelo artista, não para produzir no sítio uma repetição de sua forma ou entendimento, mas para estabelecer uma relação arbitrária e contrastante com a paisagem. Como sua matéria-prima é local, a produção do contraste é obtido com a sobreposição de texturas e uma imposição ao sítio de um determinado desenho. No plano formado por pedras assentadas pela natureza, erguem-se verticais as pedras da linha orgânica. O conceito de marca em Richard Long está ligado ao de camada e história humana e geológica da Terra. Afirma Long: "Um passeio é só uma camada a mais, uma marca deixada sobre milhares de outras camadas da história humana e geográfica na superfície da terra." <sup>29</sup>

O trabalho de Richard Long se distingue dos americanos na escala de sua intervenção, talvez porque o deserto ou a paisagem nele presentes não são apenas um novo meio para se fazer arte, é como se tivesse emprestado o sítio e não se apropriasse definitivamente deste, no sentido de sua posse. Ele parece estar rendido à condição de deserto mais que os americanos.

Se das três noções de deserto aqui analisadas, as duas primeiras — de Malevich e Duchamp — são concepções evidentemente modernistas, a terceira condição, que corresponde ao deslocamento físico para o deserto — considerada por Rosalind Krauss como já tendo assumido condições lógicas que não



**Figura 7**  
Richard Long  
*A Line in Scotland*, 1981  
Marca realizada com pedras

podem ser mais descritas como modernas —, pode ser vista, ao contrário, como um desdobramento moderno. O último deserto para a arte moderna foi tentar voltar à sua condição inicial, distante do público e do mercado, levando a arte a lugares ermos. Houveram rupturas e transformações no campo cultural, como também na própria linguagem da arte. Trata-se, no ponto de vista histórico mais amplo, de um movimento contra-cultural. Mas, assim como os diversos movimentos *undergrounds* se viram diante de novas institucionalizações, os artistas tiveram que retornar e ficar diante das novas condições do campo cultural.

O próximo deserto talvez venha como decorrência do esvaziamento interno resultante do percurso citado. Depois da última possibilidade — uma fuga para o deserto — resta à arte deixar de ser a *reveladora*, como na modernidade, e passar à condição de quem procura o entendimento deste novo campo. Vivemos agora a condição de um deserto disseminado.

# Espaços livres públicos na cidade

## Vladimir Bartalini

Fotos **Nelson Kon**

A atual crise de acomodação entre o Público e o Privado acaba por se refletir no projeto dos espaços livres públicos levando ao questionamento das suas concepções mais usuais e mesmo de sua necessidade enquanto espaços de interação social. Como o projeto lida, entre outras variáveis, com os sentidos figurados, com as semelhanças subentendidas entre significações distintas, conviria uma breve investigação sobre o significado dos próprios termos deste objeto, antes de apresentar algumas considerações sobre os sentidos dos espaços livres públicos associados aos transportes coletivos na cidade.

A qualificação público para o espaço nos remete ao espaço privado. Suas origens se confundem e desde o início estabeleceu-se uma simbiose entre eles.

Se o espaço é uma categoria dotada de direção, área, padrão, volume, distância e se sobre ele incidem usos e tempos pode-se então falar da geometria, dos usos e dos tempos do espaço livre público nas suas relações com o espaço privado.

Mas não há como escapar das múltiplas acepções do adjetivo livre. Por ora ficaremos com os significados mais associados às condições físicas que a palavra encerra. Livre é:

- 1 que não tem limites, imenso, infinito;
- 2 desprendido, solto;
- 3 aberto, descoberto;
- 4 não ocupado por algum corpo.

Os dois primeiros sentidos, de ilimitado e desvinculado, só interessariam nos casos em que as grandes extensões, o céu ou as vistas panorâmicas integram o projeto enquanto metáforas. Porém a condição normal no meio urbano, e que interessa tratar aqui, é aquela em que a morfose do espaço livre deriva das construções que o limitam, de modo que o espaço livre vem definido por seu arcabouço arquitetônico, em geral de uso privado e com acesso controlado. Dai nasceram os arquétipos de ruas e praças<sup>1</sup> associados aos sentidos de aberto e não ocupado.

Se por um lado estes tipos de espaços livres só adquiriram forma através da arquitetura é também verdade que a arquitetura dependeu deles para ser lida e interpretada pelo público urbano. É o que dizem as portas e os portais, as janelas, as superfícies e os volumes, os materiais e os ornamentos das fachadas.

Por muito tempo, e em alguns casos até recentemente, foi em espaços livres públicos que as cidades tiveram sua centralidade simbolicamente representada. Mas, na medida em que foram sendo aplainadas com facilidade e velocidade crescentes as rugosidades do espaço, este deixou de ser o suporte privilegiado,

a expressão única das centralidades. Ocorre então a concomitante dispensa dos lugares tradicionais de representação destas centralidades.

Um dos efeitos desta nova condição sobre a arquitetura é que ela se descola do lugar, não só por eximir-se das relações com o espaço circundante pré existente, mas também por lançar réplicas suas praticamente em qualquer lugar do mundo<sup>2</sup>

A redução da dependência em relação ao lugar trouxe também a tendência ao deslocamento do foco de atenção da arquitetura para o seu interior, com conseqüências importantes para a paisagem urbana desfrutada a partir dos espaços livres. A simbiose entre arquitetura e espaço livre se interrompe dando vez a um paralelismo entre as duas instâncias: à autonomia da arquitetura corresponde a paradoxal autonomia do espaço livre; aos estereótipos de uma correspondem os estereótipos do outro; à espetaculosidade dos interiores corresponde o *over design* dos espaços externos; à introversão da arquitetura corresponde a insuportável *consciência* do vazio do espaço livre, que passa a ser preenchido com objetos. O paralelismo termina aqui porque ao uso prestigioso dos interiores se opõe o desuso dos espaços livres públicos.

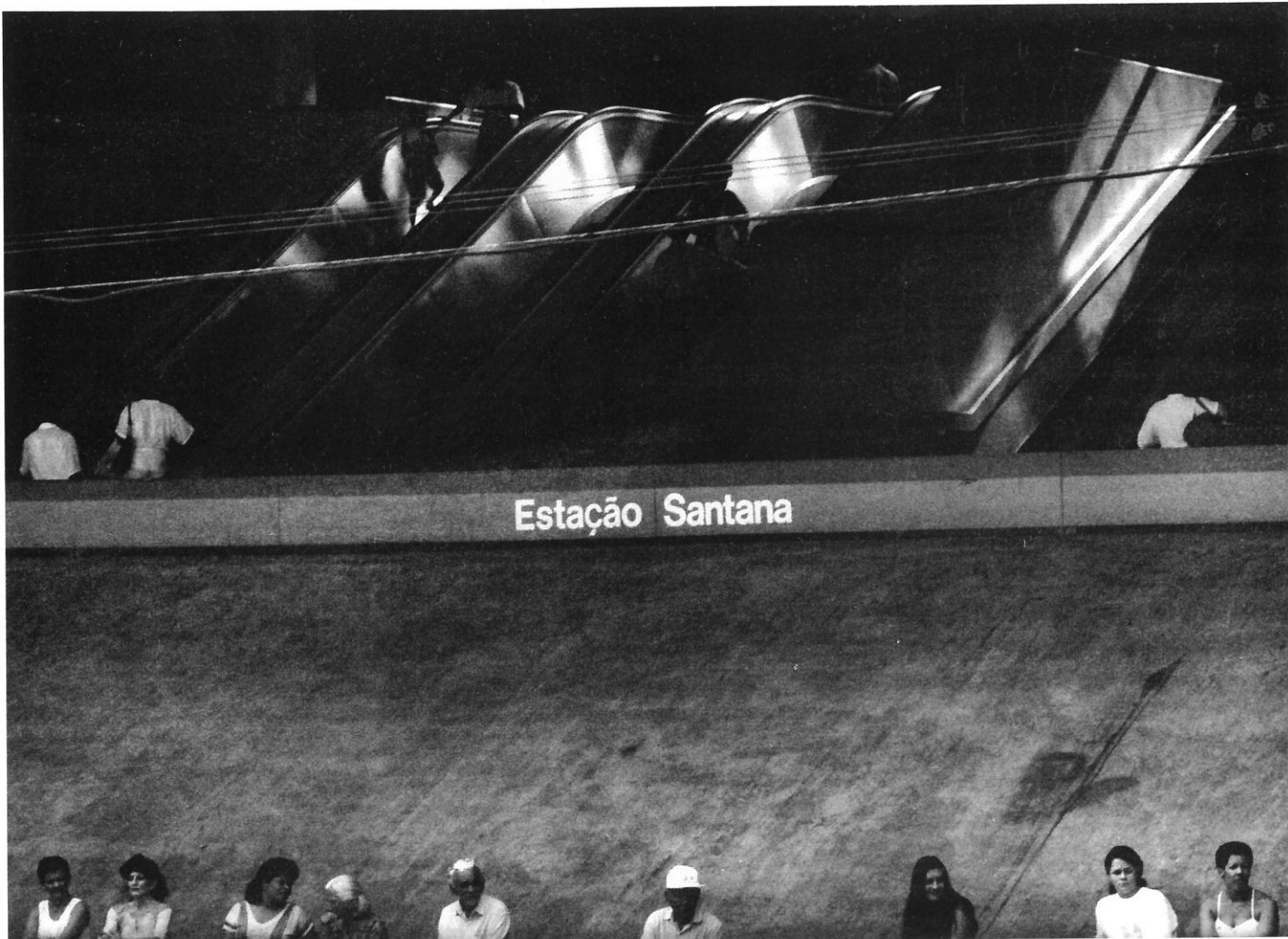
É preciso agora considerar outros sentidos da palavra livre, aqueles relacionados às condições de fruição:

- 1 sem formalidade;
- 2 espontâneo, natural;
- 3 franqueado, aberto.

Estes significados não podem ser aplicados aos espaços livres públicos sem ajustes. Desde sua origem até hoje vêm se registrando inclusões e exclusões, senhas de acesso a tais espaços, que relativizam as qualificações de franco e aberto assemelhando-os, em alguns aspectos, aos espaços privados.

Mesmo com o enfraquecimento dos códigos exclusivos da esfera pública há ainda comportamentos específicos que desautorizam aceitar sem ressalvas que o espaço livre público esteja isento de formalidade, obstáculos ou proibições.

Espontâneo e natural, se entendidos como formas de fruição praticamente isentas de intencionalidade, se adequam melhor ao caso. Mas não se pode esquecer o que de compulsório está presente na *espontaneidade* e *naturalidade* dos usos. Na verdade o espaço livre público acaba perdendo usos *espontâneos* e *naturais* com as mudanças nas formas de atendimento às necessidades comuns dos habitantes das cidades: o mercado se recolhe a um edifício, a difusão das informações



prescinde do contato inter pessoal, as infra-estruturas de água e esgoto atingem os domicílios, o sistema viário se especializa, as opções de lazer se diversificam afastando dos espaços livres funções que neles se realizavam obrigatoriamente.

Com o isolamento da arquitetura diminuiriam também as possibilidades do espaço livre público capitalizar o movimento que poderia eventualmente extravasar dos edifícios. No entanto, por uma circunstância comum entre nós, os embarques e desembarques diários da maioria da população ainda se fazem preferencialmente nos espaços livres públicos<sup>3</sup> que passam então a ser usados *espontaneamente* a partir dos deslocamentos cotidianos compulsórios. Este é o seu uso mais persistente.

Quanto aos tempos, aqueles vivenciados no espaço livre público variam do tempo cíclico das rotinas cotidianas, semanais, anuais, ao tempo das contingências das manifestações coletivas, espontâneas ou programadas, compreendendo ainda os diversos tempos cristalizados nas formas, nos hábitos e nas relações, que convivem e se expõem no meio urbano. Estes e outros tipos de tempo podem ocorrer, e ocorrem, nos espaços internos de uso privado.

No entanto entre estes se inclui um tempo que não costuma freqüentar os espaços livres públicos: o tempo das telecomunicações, dos acessos instantâneos e simultâneos com outros tempos e espaços. Numa interpretação mais radical chega-se a dizer que este tipo de tempo não incide num espaço propriamente dito mas na superfície de uma tela.<sup>4</sup>

Hoje, talvez, a maior dificuldade em se projetar o espaço livre público provenha da dificuldade de conceituá-lo a partir de seus próprios termos. Como vimos livre é um

adjetivo que não pode ser usado sem relativizar seus sentidos. Público também, principalmente se usado no singular. A incerteza sobre a definição de público tem levado a conceitos intencionalmente dúbios como o de *quase-público* para se referir aos espaços de "propriedade privada mas usados publicamente, como os shopping centers, os terminais de aeroporto, os centros de convenção, os átrios dos hotéis e escritórios". Finalmente, instabilizados os adjetivos, o próprio substantivo espaço é atingido pois a mesma dubiedade do conceito de público passa a ser aplicada também ao espaço originando expressões como *quase-espaço público* para designar aqueles "definidos pela proximidade artificial e instantânea produzida pelo rádio, pela televisão, pelos telefones, pelos computadores, pelos modem, pelos fax".<sup>5</sup>

No entanto estas considerações não devem levar à conclusão apressada de que os espaços livres públicos são anacronismos a serem dispensados e não pensados.

A hegemonia de uma determinada forma de organização não implica necessariamente na eliminação das outras, tanto que a convivência e a combinação de soluções pertencentes a repertórios os mais diversos têm se verificado, e vêm se verificando, tanto na esfera geral da economia como nos fenômenos culturais.<sup>6</sup>

Mesmo que impelidos pela necessidade de deslocamento e reduzidos à espera e ao andar apressado, o uso intenso e contínuo que, em certas condições, se verifica nos espaços livres públicos junto a estações e terminais de transportes coletivos atesta a sua atualidade.

Como foi dito acima é comum a associação entre estações e espaços livres públicos, muitas vezes impropriamente, denominados praças.

1  
Cf Zucker, P **Town and Square**  
N York, Columbia University Press,  
1959

2  
Há de se considerar que este fenômeno não deveria ser novidade para nós, de origem colonial e evolução dependente, que já experimentamos o controle à distância, a negação do espaço e da paisagem próprios e, se não a reprodução, a simulação da arquitetura e o urbanismo das metrópoles. A novidade é que o fenômeno é hoje mundial e mais veloz.

3  
Cf Bartalini, V **Praças do Metrô: enredo, produção, cenário, atores** Dissertação de mestrado, São Paulo, o autor, 1988

4  
Cf Virilio, P **O Espaço crítico**  
Rio de Janeiro, Editora 34, 1993

5  
Cf Cenzatti, M e Crawford, M  
**Spazi pubblici e mondi paralleli** in *Casabella* n° 578-579  
jan/fev 1993



6  
Cf Harvey, D **Condição Pós Moderna** São Paulo, Edições Loyola, 1992

7  
Cf Pedregal, PD **Grandeurs et servitudes des espaces publics** in *Architecture d'Aujourd'hui*, nº 198, setembro 1978

8  
Cf Lavedan, P **Geographie des Villes** Paris, Gallimard, 1959

9  
Cf Greenbie, B **Urban design and the community of strangers** in *Landscape Design*, nº 149, junho 1984

A importância das estações na estruturação do espaço das cidades já foi ressaltada em vários estudos de História e de Geografia Urbana. Nestes pontos notáveis do espaço, devido às interrupções de viagem ou à mudança de modalidade de transporte, concentram-se pessoas e equipamentos que conferem centralidade ao lugar (os terminais de ônibus, desde que não venham por suas dimensões excessivas a ocasionar a ruptura do tecido urbano, podem produzir efeitos semelhantes).

Mas há um aspecto que particulariza as estações, que se poderia chamar de seu significado remoto. Surgidas no século XIX com as estradas de ferro, de início relacionadas com viagens longas, foram em seguida assimiladas pela vida cotidiana com os trens de subúrbio e, mais tarde, com o Metrô. No entanto, pelo seu impacto, pela novidade de que eram portadoras, marcaram profundamente os lugares em que se instalaram, fixando-se no imaginário coletivo. Sendo um lugar de onde se parte mas também onde se chega, "a estação é vivida simultaneamente como um espaço de separação e de encontro. Não há muitos outros espaços públicos cuja carga emocional seja mais forte".<sup>7</sup>

A importância das estações se traduziu na sua arquitetura. Independentemente dos lugares em que tenham se instalado elas sempre se destacaram dos edifícios vizinhos seja pela monumentalidade, pelo requinte da execução ou pela própria peculiaridade da sua função. O espaço externo correspondente, a praça da estação, foi-se constituindo aos poucos. Muitas das cidades dos primeiros países servidos por estradas de ferro não contavam com ela e só passaram a tê-la por ocasião de transferências de estações realizadas mais recentemente.<sup>8</sup>

Já em nossas cidades esta associação é frequente valendo tanto para as estradas de ferro como para o Metrô de São Paulo (aqui trazido como exemplo pelo fato de apresentar a rede mais desenvolvida do país) de modo que se pode falar da existência de um binômio praça + estação.

Apesar das diferenças de tempo e de espaço que separam a implantação das ferrovias e do Metrô de São Paulo, algumas relações podem ser feitas. A ferrovia foi um fator de urbanização (ou suburbanização) tendo nas estações o seu centro irradiador. O Metrô, meio de transporte urbano por excelência, serve a áreas centrais ou pelo menos de urbanização consolidada, e é um fator de transformação urbana. Nem sempre a maior intensidade desta transformação vai ocorrer precisamente em volta das estações (a complexidade já presente nestes espaços não permitiria estabelecer uma simples relação de causa e efeito) mas certamente ali se verificam mudanças suficientes para impressionar a paisagem local com uma força que é inversamente proporcional à importância anterior do lugar.

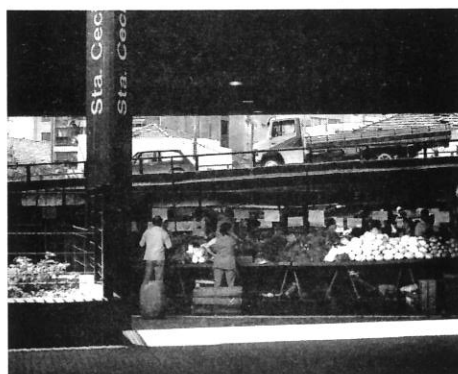
As estações de Metrô não possuem a *carga emocional* das estações de trem; fazem parte do cotidiano, vinculando-se a uma outra frequência de acontecimentos. Também não possuem a aura pioneira das estações de subúrbio, pois são instaladas em áreas já urbanizadas. Ainda assim elas podem adquirir um significado mais abrangente do que o de um mero ponto de parada num sistema de transporte rápido de massa. Ou melhor, o simples fato de serem um ponto de parada num sistema de circulação já lhes confere um significado especial.

A condensação em determinados pontos do fluir do movimento, por mais intermitente e efêmera que seja, ou até por isto mesmo, concede a estes pontos a qualidade de se vincularem ao mesmo tempo ao espaço genérico, onde as viagens diárias se inscrevem, e aos lugares específicos de origem e destino. Os espaços livres públicos correspondentes, através dos quais se realiza esta transição, também assumem, por serem contíguos, esta qualidade.

Eles têm formas, dimensões e localizações específicas, mas não constituem lugares devido à composição sempre mutável de seus usuários, apesar das rotinas cotidianas. Por serem livres (abertos) expõem à vista de todos, materializados de relance, instantes da vida que transcorre nas cidades. O seu caráter intermediário, *coloidal* (difícil de cristalizar), os faz particularmente sensíveis às pulsações e oscilações que eles captam (sem no entanto aprisionar), registram, liberam, tornam públicas.

Um desafio estimulante para o projeto é dar expressão à qualidade instável e à regência transitiva dos espaços livres públicos associados a estações ou terminais de transportes coletivos, espaços que, bem ou mal, são vivenciados diariamente por milhares de pessoas, uma grande *comunidade de estranhos*<sup>9</sup> que têm em comum o fato de estarem ali de passagem, com origens e destinos diversos, momentaneamente em contato com um lugar específico.

Os projetos que, ao cultuarem eventuais valores comunitários, se voltam somente para o lugar atribuem a estes espaços livres um caráter intimista e exclusivista que os priva dos seus sentidos mais fecundos. A mesma perda se dá nos casos das interpretações estritamente



funcionalistas que os indiferenciam, ou quando são vistos sob o enfoque tão somente cenográfico, ou tidos como simples sobras de intervenções não merecendo mais do que um tratamento inócuo.

A Companhia do Metrô de São Paulo recebeu críticas pelo aparato urbanístico que acompanhou a implantação de um grande número de suas estações. Sem dúvida houve excessos e, em muitos casos, as intervenções poderiam se limitar a uma correta inserção dos acessos ao invés de impingir à cidade alguns espaços livres desnecessários ou avariar outros que estavam bem.

No entanto, há de se ponderar que, em certas condições, este tipo de espaço pode representar um dos raros casos de espaços livres públicos coletivos ligados ao cotidiano urbano que a contemporaneidade autentica. O que acontece ou pode vir a acontecer neles, aquilo que eles expõem ao olhar público, é genuíno e atual: não são meros reflexos ou manifestações da cidade remanescente, que resiste, nem usos induzidos artificialmente pela tirania e pela volubilidade desta ou daquela moda.

Mas algumas condições são necessárias para que isto se verifique. Uma delas é que tais espaços livres estejam localizados de modo a captar diretamente o movimento que ocorre entre a estação ou terminal e o tecido circundante. Outro requisito é a própria heterogeneidade de usos nos arredores, relevante para a geração de fluxos. Do contrário, a especialização univalente somada à tendência de generalização dos terminais intermodais em que as comutações se realizam em espaços bloqueados, dispensando o contato com o exterior, podem por um fim à fecundidade de

sentidos vislumbrados para os espaços livres públicos aqui considerados.

De fato, nestas condições, mesmo que em última instância o fluxo a que nos referimos aflore num possível espaço livre associado a um determinado ponto de chegada ou de partida, ele já vem triado, empobrecido em sua multiplicidade pelas dispersões graduais que vão se efetuando em doses pequenas e controladas no decorrer do caminho.

Carlos Eduardo Comas, autor de vários ensaios sobre arquitetura e urbanismo modernos brasileiros, é mestre em Arquitetura e Planejamento Urbano (Penn) e professor titular do Departamento de Arquitetura da FAUFRGS, onde coordena o mestrado em arquitetura. Presentemente engajado no projeto de áreas e equipamentos estratégicos para a Prefeitura de Porto Alegre.

# Arquitetura urbana

## Carlos Eduardo Comas

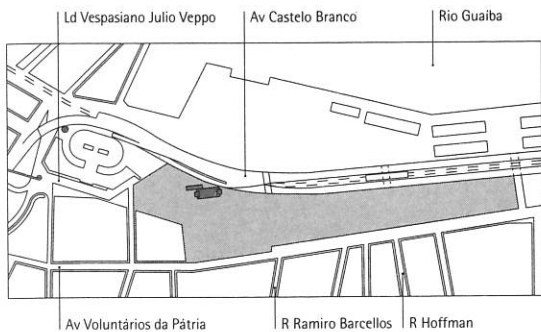


### Área de estudo

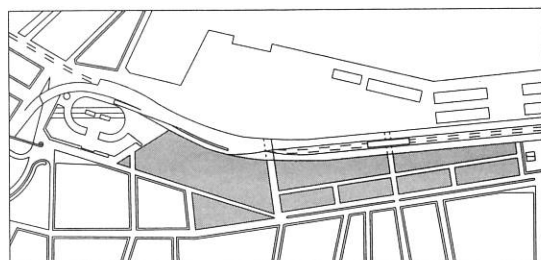
Situação na cidade de Porto Alegre

- 1 Canal Três Irmãos
- 2 Ilha do Chico Inglês
- 3 Canal do Chico Inglês
- 4 Porto de Porto Alegre
- 5 Canal do Furado Grande
- 6 Ilha do Pavão
- 7 Canal dos Navegantes

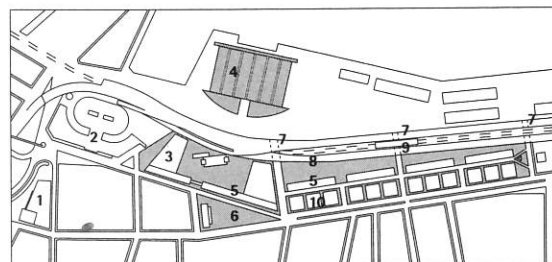
# Cidade funcional, cidade figurativa



Subdivisão da área de estudo



Estrutura dos quarteirões



Proposta de intervenção urbana

- |   |  |
|---|--|
| 1 Centro de recepção e garagem  | 6 Praça da ciência e tecnologia com museu  |
| 2 Estação rodoviária  | 7 Passagem sob a Av Castello Branco  |
| 3 Novo quarteirão da RFFSA: garagens para ônibus e automóveis, hotéis, escritórios, lojas | 8 Plataformas públicas ajardinadas 3 metros acima da Av Castello Branco (cobrem 3 pisos de estacionamento) |
| 4 Pavilhão de feiras industriais  | 9 Nova estação Trensurb Hoffman  |
| 5 Barras para apartamentos, hotéis ou escritórios (8 andares)                             | 10 Edifícios comerciais de 4 andares ao longo da Av Voluntários da Pátria                                  |

Revolução estilística, a Arquitetura Moderna gerada na Europa do entreguerras era um esforço de representação visível das modificações sociais e tecnológicas acarretadas pela mecanização. Intento de revolução tipológica estendida do projeto da casa ao projeto da cidade, punha-se a serviço do admirável mundo novo que a mecanização parecia estar gerando. As carências das metrópoles burguesas em termos de acessibilidade e higiene eram óbvias. Pareciam decorrer, em boa parte, da autoridade de um urbanismo tradicional, baseado nos conceitos complementares de rua-corredor, praça-salão e quarteirão fechado, na oposição pragmática e perceptiva entre tecido edificado ordinário e o monumento excepcional assim como na admissão de lote, quadra e bairro como unidades de subdivisão territorial urbana.

A Carta de Atenas registrava em 33 consenso conclusivo quanto às especificações da Cidade Ideal da Arquitetura Moderna. A cidade funcional aí se esquematizava, resposta imperativa aos problemas e oportunidades da era maquinista. Autopistas rápidas separavam zonas de uso especializado, torres e barras isoladas se dispunham livremente sobre superquadras verdes e indivisas.

Essa Cidade-no-Parque se dizia derivar de uma correlação lógica entre as necessidades operacionais e as disponibilidades tecnológicas do século. Triunfante após 45 em todo o Ocidente, manifesta exemplarmente em Brasília, a partir de meados dos 60 a Cidade Funcional será objeto de críticas cada vez mais radicais nos Estados Unidos e na Europa. No fim da década de 70, suas deseconomias e disfuncionalidades haviam sido extensamente esmiuçadas, aparecia aberrante a idéia de uma independência radical entre o projeto da edificação reservado para o arquiteto, o tratamento do espaço aberto confiado ao paisagista e o projeto do sistema viário dominado pelo engenheiro de tráfego. A vanguarda moderna alardeava pragmatismo, mas era mais forte seu desejo de expressar um inexorável *espírito da época*.

Uma reflexão isenta sobre as metrópoles arroladas na Carta de Atenas concluiria que os problemas observados eram circunstanciais. Não se podiam proclamar intrínsecos às bases do urbanismo tradicional. Entretanto, a reflexão da vanguarda não era desapaixonada. Admitir improcedente sua condenação de conceitos seculares seria admitir improcedentes as idéias de caracterização da época como ruptura histórica e de determinação técnico-funcional da forma arquitetônica, os fundamentos polêmicos da sua proposta de revolução estilística e tipológica. Significaria assumir a motivação simbólica do

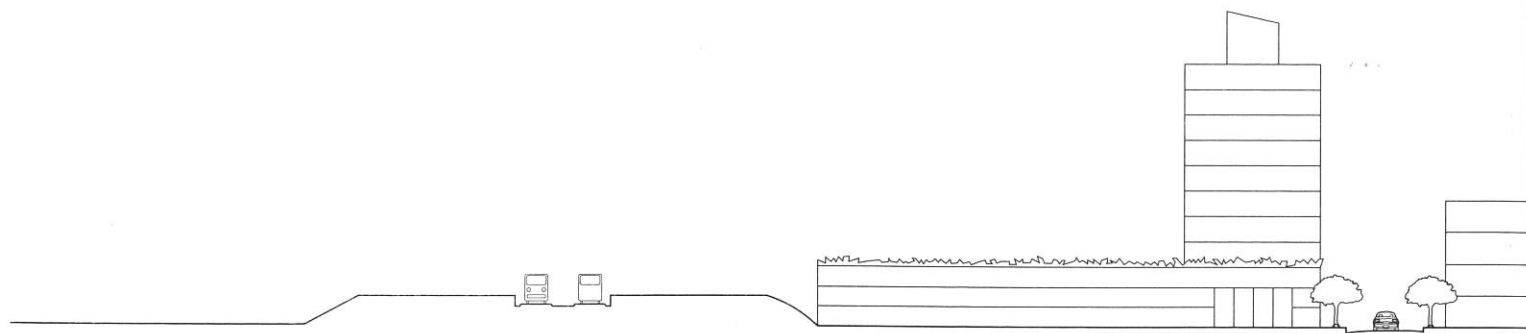
seu pensar a cidade como uma coleção de gigantescos armários produzidos em série ou como uma coleção de esculturas pitorescas que socializavam o parque aristocrático da Inglaterra oitocentista.

Rejeição da Cidade Funcional e revalorização das virtudes da Cidade Tradicional foram processos paralelos. A multifuncionalidade de ruas, quarteirões e bairros se ajuizou relevante. Reapreciaram-se positivamente a rua-corredor, a praça-salão e o quarteirão fechado, massa unitária mas complexa, comportando normalmente um tecido de diferentes edificações, pátios e jardins sobre uma quadra subdividida em lotes. A variedade de tipos de espaço aberto se considerou mérito e não anacronismo, recuando o interesse pela aliança de altura modesta com elevada densidade. Entendeu-se razoável a idéia da edificação como pano de fundo delimitando espaços abertos descontinuos, interdependentes e complementares em forma e função. Corolário da norma de continuidade da edificação alinhada ao longo da testada de rua e quarteirão, não exclui a hipótese de converter uma edificação em foco, quando sua situação é especial como uma esquina, nem a hipótese de isolá-la excepcionalmente, configurando monumento ou marco memorável.

O formato da Cidade Tradicional facilitava a compatibilização entre o acervo imobiliário do passado e o empreendimento novo, demanda que reagia contra a indiferença ao contexto físico e cultural estimulada pelas pretensões universalistas da Cidade Funcional e sua base tecnológica. Geografia e História se perceberam novamente matrizes de projeto, quando não fundamento mesmo da arquitetura. Com suas referências explícitas à cidade iluminista neoclássica, as imagens da *Architettura Razionale* de Rossi e dos Krier balizaram contundentemente o debate estilístico e tipológico dos 70.

Contudo, seria empobrecedor reduzir esse debate à guerra de estilos e a uma opção entre Cidade Tradicional e Cidade Funcional, a nostalgia do passado substituindo a nostalgia do futuro. Rejeitada a Cidade Funcional, o paradigma que se restabelece seria melhor chamado Cidade Figurativa, porque rua, praça, quarteirão, bairro, tecido e monumento são definidos, em última instância, por características formais despojadas de indicação funcional precisa.

Canal aberto flanqueado por edificações, a rua materializa trajetos, mas é também terminal, ponto de encontro, confronto, comércio e recreio. Quer conceituada como alargamento de rua ou quarteirão vazio, a praça é espaço aberto centralizado flanqueado por edificações e primordialmente destino,



Vista do terreno  
com a Castello  
Branco, autopista  
à esquerda

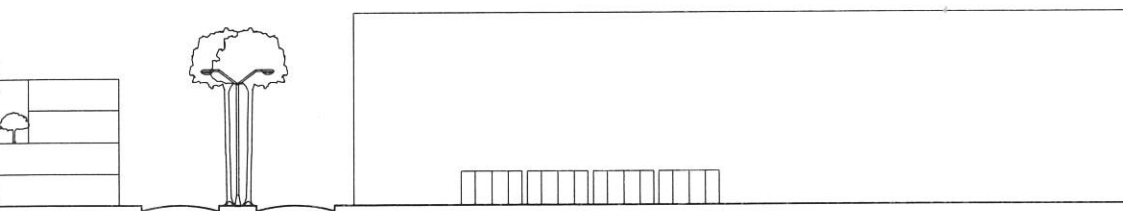
embora atravessada por trajetos dada a sua conexão com uma trama de ruas. Não importando que atividades abrigue e quantos lotes ou edificações possua, o quarteirão aparece como massa unitária frente à rua ou a praça. Setor urbano reconhecível por apresentar limites claros, centro individuado ou textura característica, o bairro é usualmente microcosmo da cidade, a cidade podendo se ver como federação de bairros. A distinção tecido/monumento remete à distinção etimológica da arquitetura como construção qualificada. Toda arquitetura é construção, nem toda construção arquitetura.

Rua, praça, quarteirão e bairro são arque-tipos abertos, através da história, a uma multiplicidade de interpretações e desenvolvimentos particularizados, em sintonia com contextos os mais diversos entre si. (Comas, 84) A Rotenburgo medieval não é a Ferrara renascentista nem a Roma de Sisto VI, mas tampouco a Roma barroca equivale exatamente à Ouro Preto brasileira, nem Ouro Preto espelha a Quito hispanoamericana, a Paris de Haussmann diverge da Barcelona de Cerdà. A persistência dos arque-tipos coexiste com a mutabilidade de suas manifestações concretas.

Falar de uma Cidade Tradicional Contemporânea é uma contradição, mas articular uma Cidade Figurativa Contemporânea faz sentido, por

marcar antagonismo à reprodução acrítica de qualquer de suas versões passadas. A historicidade dessas versões conspira contra qualquer intento de revivê-las integralmente. É miopia desconsiderar a existência de automóvel e elevador, ignorar a especificidade dos atuais padrões de conforto. Condenar o remédio proposto por Atenas não implica ignorar a realidade das mazelas que o documento registrava, nem sua persistência nas cidades brasileiras dos 90. Reconferir estatuto paradigmático à Cidade Figurativa não torna obrigatórios o congelamento tipológico e o pastiche estilístico.

Não implica, portanto, a condenação de toda a arquitetura e urbanismo modernos. Revisitada, a práxis do entreguerras se revela muito mais rica em experiências ainda válidas de renovação do repertório de soluções para a casa e a cidade



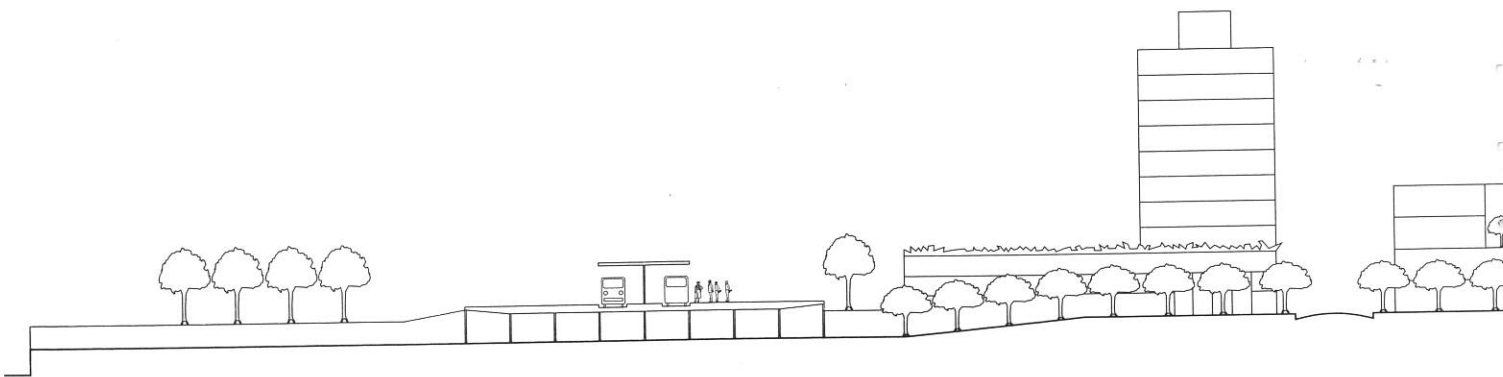
do que o faria pressupor a fetichização do objeto isolado e do verde coletivo inaugurada em Atenas. Le Corbusier faz em Pessax proposta habitacional de baixa altura e densidade média em que persiste a idéia de configuração do espaço aberto pelo volume construído, mesmo que a continuidade e o alinhamento deste se proponha, em parte, de maneira virtual e não absoluta. Discurso similar se observa na Frankfurt de Ernest May, operação de constituição de novos bairros residenciais onde a especialização funcional do espaço se faz em grão miúdo e não acrítico. O equilíbrio entre variedade e unidade é indicativo da existência de alternativas ao universo concentracionário das dom-comunas soviéticas e ao universo empobrecido e perdulário da multiplicação indefinida do pavilhão suburbano miniaturizado.

Mais próxima, a práxis carioca entre 36 e 56 demonstra conclusivamente a ausência de correlação imperativa entre a Arquitetura Moderna e sua Cidade Ideal. A ABI, assim como outros prédios dos Roberto, não perde em qualidade por respeitar o gabarito e alinhamento haussmanianos do Plano Agache. Uma quadra adiante, o Ministério de Educação aproveita a licença advinda do programa monumental para instituir protótipo de praça edificada. O Pavilhão Brasileiro de Nova York completa

quarteirão empregando simultaneamente recursos de continuidade literal e virtual. No Parque Guinle, Lúcio Costa mostra que o uso inteligente das diferenças de nível entre pilotis e calçada e da vegetação podia recriar a transição tradicional entre o domínio público da rua e o domínio privado do lote, produzindo uma versão moderna do *crescent* inglês.

Em outras palavras, não há incompatibilidade de base entre a idéia de Cidade Figurativa e edifícios em altura, parques urbanos, descon continuidades no tecido construído, satisfação de demandas veiculares, hierarquia viária e especialização funcional do espaço. Edifícios altos, parques urbanos, edifícios isolados, circulação veicular, hierarquia viária e especialização funcional do espaço já existiam bem antes da emergência da vanguarda moderna. Cabe lembrar porém que esta se equivocou ao imaginar que edifício em altura seria garantia de alta densidade mais solo automaticamente liberado — como se observa na transformação americana de Cidade-no-Parque em Cidade-no-parque-de-estacionamento, além de esquecer que existem pressões favoráveis e pressões contrárias à segregação funcional do espaço em qualquer problema de projeto.

Demandas veiculares e demandas de conforto sugerem que a Cidade Figurativa Contemporânea apresentará grão mais aberto que suas congêneres passadas, que o estabelecimento da figuratividade de seus vazios vai envolver tanto elementos construídos quanto elementos naturais. Seu enunéiado se apóia na idéia de tendência: tendência a favorecer bairros suportando padrão coerente de usos múltiplos inter-relacionados, tendência a enfatizar a continuidade de fachada de rua, praça e do quarteirão reinstaurado como unidade de projeto urbano, tendência a privilegiar tipologias que combinem altura



Rodoviária e  
centro ao fundo  
Vista da Castelo  
Branco à direita

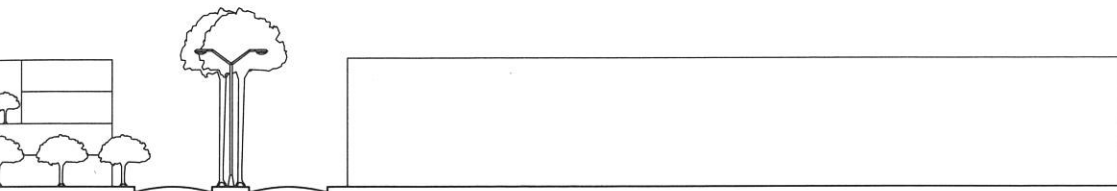
modesta e densidade elevada, tendência à coordenação geométrica de conjunto e variedade pitoresca no detalhe.

A idéia de tendência não exclui o reconhecimento de polaridades dialéticas, como a conceitualmente estabelecida entre tecido e monumento, ou o reconhecimento de escalas tipológicas, como a que associa pátio, praça e parque ou a que inclui o caminho pedestre, a rua de acesso à edificação (cujo desenho se vê subordinado ao conforto e conveniência do pedestre) e a avenida que separa e liga bairros entre si (e se comporta como corredor urbano onde o motor tem preferência). De fato, a idéia de tendência conota noção de gradação entre polos extremos: infinitos tons de cinza ocupam a distância que vai do preto ao branco.

O endosso da Cidade Funcional implicava ver e pensar a cidade nos termos de seu enunciado, subscrever a hierarquização de problemas subjacente a esses termos. Estimulou a comunidade arquitetônica a concentrar esforços no detalhamento de soluções de planejamento e projeto para zonas monofuncionais (os centros administrativos, comerciais e culturais, os distritos industriais, os conjuntos habitacionais, as cidades universitárias) e no detalhamento de soluções para edificações isoladas em altura (a torre de escritórios e a unidade

de habitação, preferencialmente pré-fabricadas). Legitimou como princípios de projeto a segregação espacial, a maximização da área da quadra, a maximização da altura e dos afastamentos entre edificações, a disposição aleatória das edificações sobre o solo, o reducionismo tipológico.

São diversos os compromissos impostos pela Cidade Figurativa. Endossá-la equivale a priorizar os problemas e soluções inter-relacionados do planejamento e projeto de bairros, corredores urbanos e ruas locais, praças e parques, de quarteirões e seus cheios e vazios. Equivale a priorizar os problemas e soluções para sua articulação físico-funcional, valorizando a idéia de trama geométrica como materialização ordinária de uma interdependência e complementariedade de volumes construídos e espaços abertos. Se



não é garantia de eliminação das mazelas que nos afligem, pode pretender-se recuperação de lucidez, consumado e consumido o delírio funcionalista.

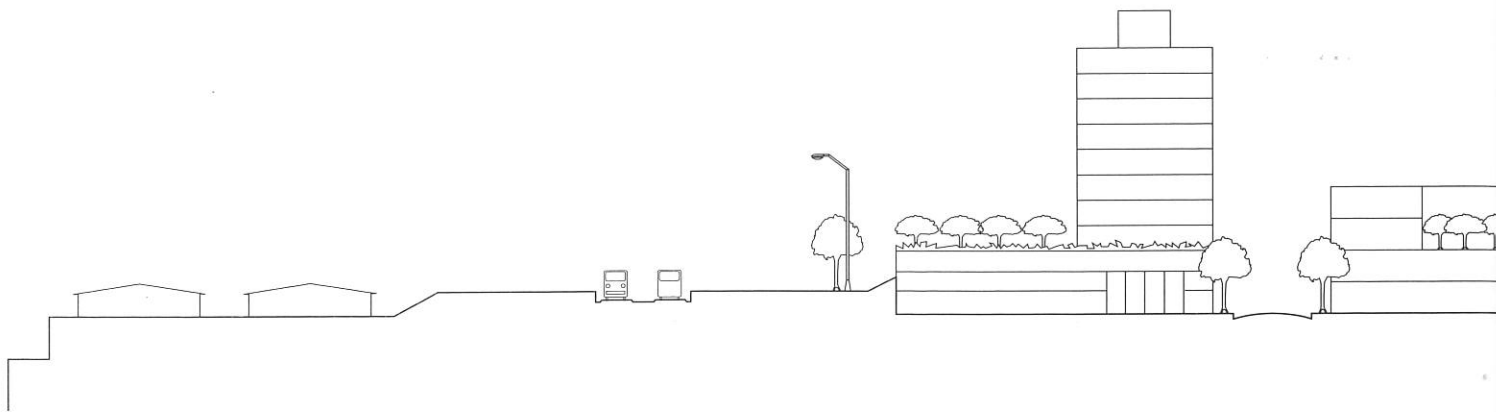
#### Um estudo de caso

As considerações acima são referência para o estudo desenvolvido pelo autor, Benamy Turkienicz, Lígia Botta e Philippe Panerai em 1992 para estabelecer diretrizes de requalificação e integração urbana de propriedade da Rede Ferroviária Federal em Porto Alegre, faixa alongada de 8 ha desenvolvendo-se paralela ao rio. Autopista elevada incluindo linha de trem metropolitano em seu canteiro central, a avenida Castello Branco limita a Oeste com um dos lados maiores e a separa do cais adjacente, conformado por fila dupla de silos e armazéns flanqueando a avenida do porto — que se comunica tanto com o acesso norte como com o acesso oeste da cidade. A Leste, seu limite é a avenida Voluntários da Pátria, cuja caixa de 30 m serve bairro atacadista em decadência do outro lado. A Norte, na altura da Cância Gomes, conexão inter-bairros importante perpendicular ao rio, o término do imóvel coincide com o início de sucessão de depósitos. A Sul, a propriedade vizinha com a Rodoviária lindeira ao anel perimetral do centro e quarteirões onde hotéis recentes se justapõem

a-velhos depósitos de dois andares. Trilhos desativados sulcam o interior desse terreno planô, de onde sobressai apenas o edifício sede da Rede, de construção recente e dez pavimentos como a sucessão de hotéis em frente à Rodoviária. Vazio urbano de considerável extensão, seu terço sul pode logicamente associar-se ao tecido e equipamento existentes, o limite do terço sendo balizado pela confluência de Voluntários e Ramiro Barcellos — conexão inter-bairros aproximadamente paralela à Cância Gomes e de importância ainda maior. Os dois terços entre Ramiro e Cância integram área relativamente isolada dos quarteirões fronteiros pela largura e intensidade de uso da avenida da Voluntários.

As condições de acessibilidade urbana e metropolitana do terreno são propícias à implantação de complexo comercial-empresarial. Pequenos escritórios, lojas e hotéis de 3 estrelas são empreendimentos viáveis no terço sul, que inclui o edifício sede da Rede. Este oferece esplêndidas vistas para o rio por cima da autopista. O fato sugere que os 600 m do trecho Ramiro Barcellos-Cância Gomes tem atrativo residencial para segmento diferenciado do mercado de classe média alta, tanto quanto para comércio e escritórios de maior nível.

O prologamento de Ramiro Barcellos e Cância Gomes com passagens de nível sob a autopista restabeleceriam a conexão entre cidade e cais, interrompida inicialmente pela ferrovia. Ambas as passagens já existem, ainda que a da Ramiro requiera alargamento. O prolongamento similar da rua Hoffmann intemediária definiria duas super-quadras retangulares aproximadamente iguais com 280 m de comprimento e largura média de 80 m. Distância de 2 km entre a estação Rodoviária do trem metropolitano e a estação seguinte lhe confere característica de trem suburbano. Uma nova estação sobre

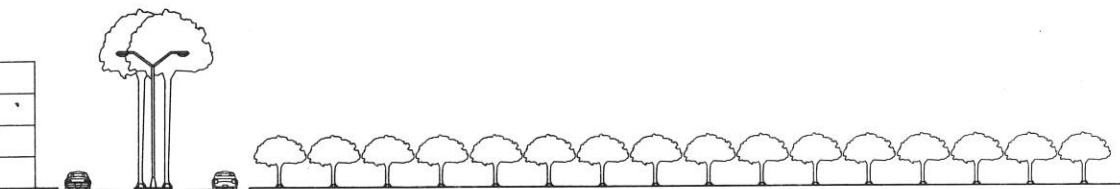


a Hoffmann corrigiria tal distorção, reduzindo os 2 km à metade. Aumentaria a acessibilidade da área e reforçaria o seu potencial de desenvolvimento. A Voluntários teria seu canteiro central plantado de palmeiras, à semelhança de outras avenidas de Porto Alegre. O prolongamento do Largo da Rodoviária a confluência de Ramiro e Voluntários e transformação do atual acesso privado à sede da RFFSA em rua pública geram quadra triangular destinada à praça e equipamento público e super-quadra trapezoidal incluindo o edifício sede da Rede. No seu todo, a proposta viária disciplina e rentabiliza a infra-estrutura existente, proporcionando melhores condições de acesso ao terminal de ônibus.

Densidade e distribuição da construção respondem às dimensões, configuração e situação, tanto quanto à conveniência de definir parcelamento capaz de acomodar tipos correntes de edificação comercial e residencial em um processo de construção por etapas e à razoabilidade de um urbanismo de gabarito e alinhamento. Organizada com barras paralelas de altura diferenciada que resultam da associação de módulos independentes, a composição privilegia a serialidade. A precisão de definição volumétrica se apóia em um conhecimento tipológico interagindo com as características do contexto, o respeito a

parâmetros atuais de conforto e privacidade, o interesse em aproveitar o panorama do rio e obter relação satisfatória entre número de estacionamentos e área de construção. A previsão de uma vaga por 60 m<sup>2</sup> de construção nas barras mais altas permite que os módulos que as constituem possam destinar-se indiferentemente a escritórios, residência ou hotéis; a precisão de definição programática pode adiar-se e definir-se de acordo com as tendências do mercado imobiliário no momento de cada incorporação.

A abertura de vias veiculares condominiais nas super-quadras retangulares subdivide cada uma em um setor maior, lindeiro com a Castello Branco, e dois setores menores de igual tamanho, lindeiros com a Voluntários. Cada um desses setores menores se ocuparia com três edificações comerciais de



Braço da V entre terreno e 1ª Perimetral Centro ao fundo

Vista geral do entorno da Voluntários

36 x 36 m e 4 pavimentos, gabarito máximo da construção no outro lado da avenida. Separados por vias pedestres, os volumes de 5000 m<sup>2</sup> cada poderiam acomodar tanto uma única loja quanto conjuntos de lojas e escritórios.

O setor maior comportaria duas barras paralelas de 108 x 18 m paralelas ao rio e à Castello Branco, acoplada à garagem linear de três pavimentos, que se apoia, do outro lado, ao talude da autopista. A garagem tem sua laje de cobertura situada 3,50 m acima do nível da Castello Branco e tratada como esplanada pública acessível desde o hiato entre as barras. Estas comportam uma base de três andares com ocupação comercial e acesso à garagem, um andar em pilotis no nível da esplanada e oito pavimentos para escritórios, hotel e/ou apartamentos. A autopista ganha feição de avenida-parque com vegetação recobrendo os 3,50 m de parede de garagem que dela sobressaem. A vegetação absorveria ruídos de tráfego e aumentaria a atratividade das esplanadas e barras propostas. Cada barra (assim como a garagem adjacente) admite subdivisão em três módulos de 36 m de largura.

As bordas do quarteirão trapezoidal se ocupariam por garagem de apoio à Rodoviária (térreo para estacionamento de ônibus e duas lajes para estacionamento de car-

ros), duas barras de pilotis e oito pavimentos para escritórios e/ou hotéis e garagem de apoio às mesmas. O hiato entre as barras dá acesso à sede existente da RFFSA. O esquema volumétrico pode ler-se como inversão aproximada do proposto nos quarteirões retangulares. A praça do quarteirão triangular se pensa como simples gramado com o contorno delineado por jacarandás roxos e pelo equipamento público de programa a definir. O vértice da praça se marca com locomotiva e vagão restaurante que se encontram atualmente no pátio da sede da ferrovia. O estudo se completa com a proposta de implantação de Pavilhão para Grandes Feiras no cais desimpedido na altura da sede da Rede, com conexão com as BRs 290, 101 e 116 mediante a avenida do porto e a implantação de garagem no terreno baldio lindeiro com a 1ª Perimetral, também pertencente à Rede.

A área construída no quarteirão trapezoidal seria da ordem de 90000 m<sup>2</sup>, dos quais 30000 m<sup>2</sup> para estacionamento. O aproveitamento de três vezes a área do terreno corresponde ao aproveitamento médio de polos e corredores comerciais em Porto Alegre. A área construída nos dois quarteirões ao longo da Voluntários seria de 135000 m<sup>2</sup>, incluindo estacionamento para uns 1700 veículos. O aproveitamento de aproximadamente 3,75 vezes a área do terreno é similar ao maior índice corrente para polo comercial em Porto Alegre. As desapropriações exigidas são mínimas, afetando apenas ponta desocupada de quarteirão frontando com a expansão proposta do Largo da Rodoviária.



Alia-se a esta noção outra, também de grande significado: o Plano, a possibilidade de equacionamento, de direcionamento do processo de expansão racional do espaço proposto, o controle. Esse apropriar-se de um processo, dominá-lo, dirigi-lo a partir de formulações conceituais, de uma idéia do urbano previamente configurada era, para nós, senão nova, pelo menos oposta ao empirismo, ao espontaneísmo que dirigia a configuração do espaço com sua lógica implícita e obscura. A cidade passava a ser idéia, intenção, objetivo.

Em linhas gerais, o Plano parte da crítica à centralidade absoluta, à convergência de toda estrutura viário-funcional a um espaço único, já beirando o esgotamento, o que implicava diretamente a obstrução das condições de produção e de habitabilidade do espaço, passando a defender a necessidade de desconcentração desse núcleo central.

"Espalhar o movimento, multiplicar os centros: é o *mot d'ordre* do urbanismo moderno" <sup>2</sup> dirá Prestes Maia. Rompia-se, aqui, a primitiva unidade, a histórica hierarquia dos espaços e o Plano propunha-se, exatamente, a conceber, a formular, a recriação dessa primitiva unidade nos termos de um projeto que desse à multiplicidade desejada, uma nova e necessária integração.

Para tanto define-se um modelo abstrato (que não é, no entanto, um modelo formal) composto por um sistema de vias perimetrais concêntricas — um perímetro de irradiação e dois outros circuitos — associadas a um conjunto de artérias radiais que atuam como estruturadoras de todo

espaço urbano configurando um sistema viário único e integrador dos setores diferenciados, dos múltiplos centros que deverão compor a nova urbe.

Esse conjunto de vias articula e organiza um sistema de transportes e de terminais unificados que libera áreas centrais da segmentação provocada pelas linhas férreas, por exemplo, incorporando novos segmentos até então desconectados do conjunto e articulando, também, uma sucessão de espaços abertos, uma rede de parques e *parkways* distribuídas por toda a cidade. Define as áreas residenciais a partir de uma lógica de aeração do espaço e posiciona, ao longo do perímetro exterior, as áreas industriais conectadas diretamente ao sistema de transportes e aos setores residenciais operários devidamente separados por espaços ajardinados e *play-grounds*. Por outro lado, cada novo espaço redefinido ou incorporado é uma oportunidade aberta para que a cidade engendre um novo discurso, confeccione seus signos, eleja seus mitos, construa sua imagem.

Percebe-se que se trata de uma proposta totalizadora onde estrutura, função e imagem imbricam-se numa teia complexa de soluções e significados que configuram o espectro da metrópole emergente.

Observando-se o modelo proposto, a sucessão de anéis em torno a um centro ocorre-nos, de imediato, a idéia que parece sintetizar, no âmbito formal, um dos pressupostos básicos da lógica intrínseca ao capitalismo, à indústria, e ao seu *locus*, a cidade: a idéia de expansão permanente. Uma pedra atirada sobre a superfície

*Estamos, sob todos os pontos de vista, em um momento decisivo de nossa existência urbana*  
Prestes Maia, 1930

**Plano de avenidas para a cidade de São Paulo.** O título sugere intenção estreita, limitada a resolver questões de circulação numa cidade já saturada. No entanto, o próprio autor trata, desde cedo, de dimensionar com precisão a amplitude de suas preocupações: "qualquer projeto de rua envolve, implícita ou explicitamente, uma concepção sobre a cidade, sua estrutura, seu desenvolvimento." <sup>1</sup>

Não se trata de discutirmos a eficácia ou as consequências desta ou daquela decisão espacial mas de reconstruirmos um universo de significados, o arcabouço de estruturação de uma idéia de cidade, de um projeto de cidade ali anunciado.

O próprio termo, *avenida*, nem de longe limitava seu sentido à caracterização física de uma artéria larga e veloz. Era mais do que isso. Era o signo de uma modernidade emergente a multiplicar-se por todos os espaços. Bar Avenida, Cinema Avenida, Farmácia Avenida. O sentido dessa modernidade é o que pretendemos resgatar.

1  
Prestes Maia  
**Plano de avenidas para a Cidade de São Paulo**, p 4

2  
Idem, *ibidem*, p 46

3  
Idem, ibidem, p 35

4  
Idem, ibidem, p 33

5  
Idem, ibidem,  
**Traçados**, p 265

6  
Idem, ibidem,  
**Funções do perímetro de  
irradiação**, p 46

7  
Idem, ibidem, p 93

8  
Idem, ibidem, p 272

9  
Cf Prestes Maia, op cit p 57

10  
Idem, ibidem, p 7

líquida: a onda. A sucessão de anéis expandindo-se até o limite da dissolução. A grande metrópole de todas as direções, ocupando, indefinidamente, todos os espaços. Há uma idéia implícita de ilimitado que a cidade confinada ao Triângulo, confinada a um topo seguro de colina não se permitira até aqui, imaginar.

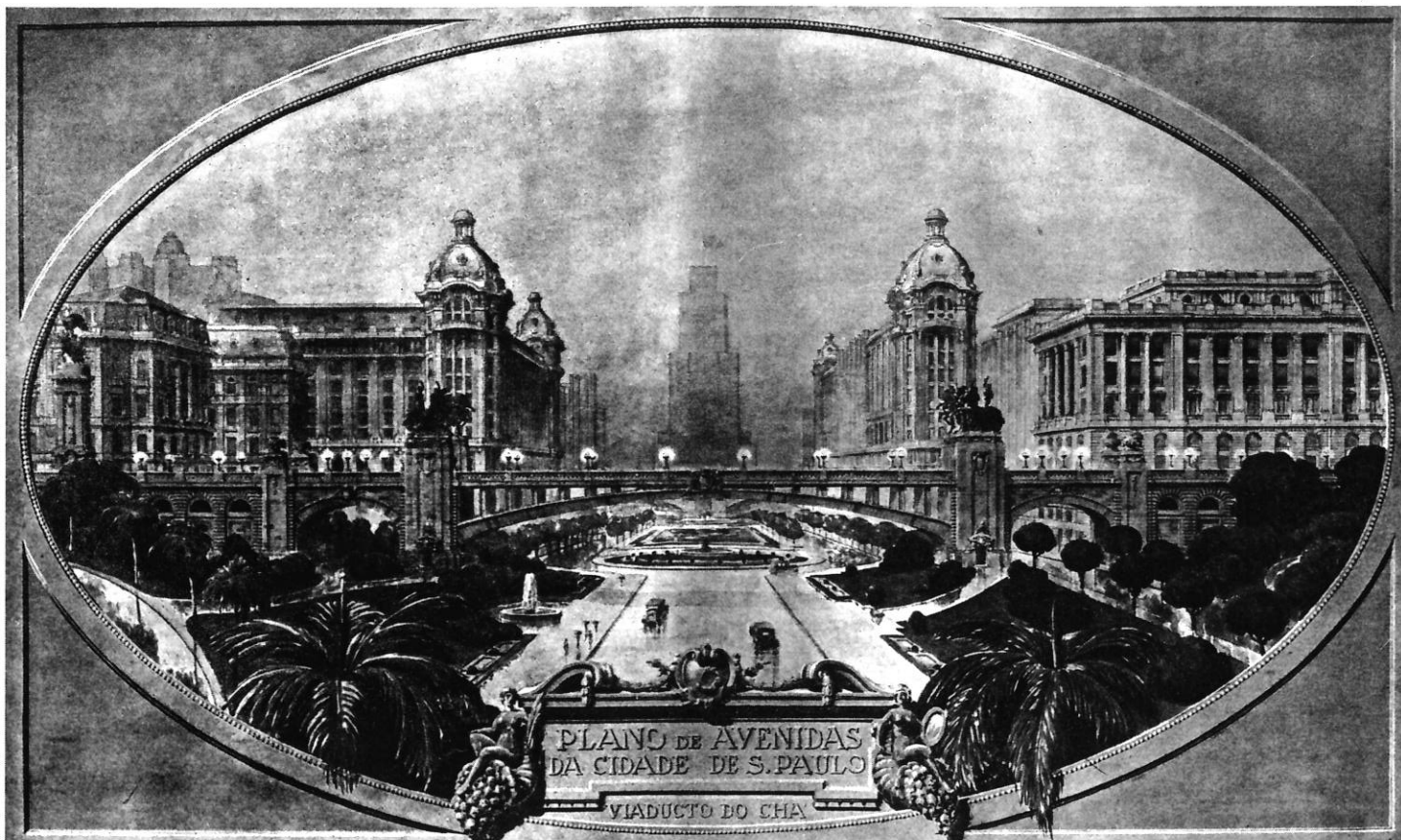
Dadas as linhas gerais do plano impõe-se indagar da natureza do modelo abstrato adotado, das matrizes básicas de sua formulação. A esse tempo, já pairava sobre o pensamento urbanístico a sombra das propostas recentes de Le Corbusier. O arrasamento do centro de Paris, o prismatismo das grandes massas isoladas, a dissociação funcional das circulações, enfim, tudo aquilo que para a modernidade significou rompimento, transformação radical, exercício espacial de todas as utopias tecno-civilizatórias. Mas essa possibilidade aberta, "conquanto sugestiva e impressionante, é ainda livresca, ao menos para a época"<sup>3</sup>, arrematava Prestes Maia.

Não se tratava, portanto, da negação de toda pré-existência, ao contrário, buscava-se a construção de um modelo urbano que permitisse encontrar um termo de convivência entre a cidade arcaica, o espaço pré-industrial e a metrópole que se configurava. Não se tratava de reinventar o espaço, de consumir uma utopia, mas de encontrar soluções expressivas e técnicas que viabilizassem a instalação da nova condição produtiva e social.

O projeto, será então, eminentemente conciliatório, o objetivo "é o justo equilíbrio entre a velha ideologia que já fez seu tempo, e a nova, que ainda não fez suas provas".<sup>4</sup>

Como colocamos acima, o modelo proposto não corresponde a um modelo formal, a um desenho urbano de rigorosa geometria. A implantação do sistema perimetral-radial, do sistema de transportes, das áreas novas deverá sujeitar-se à topografia existente bem como aos chamados pontos notáveis (históricos ou paisagísticos) "alterando o esquema teórico e causando inflexões ou criando centros secundários de convergência e cruzamento".<sup>5</sup> Veja-se que é a nova estrutura que deverá adaptar-se, ajustar-se ao contexto pré-existente e não definir um contexto apriorístico ao qual deverá submeter-se aquilo que ousou preservar-se, como pressupõe o urbanismo corbuseano. Esse acomodamento entre as instâncias teóricas e as circunstâncias concretas, físicas, de sua implantação é um aspecto importante desse "justo equilíbrio" almejado, desse urbanismo de transição, essencialmente conciliador. Vale ainda lembrar que, entre os cinco pontos essenciais para a implantação de seu Perímetro de Irradiação, refere-se ao centro para alertar da necessidade de "conservar-lhe o aspecto local na medida do possível"<sup>6</sup> ou seja, encontrar um lugar de equilíbrio entre a imagem existente e a imagem proposta, ou ainda quando opta por "não alargar ou demolir as ruas existentes, mas abrir novas e grandes artérias pelo meio dos quarteirões mais desvalorizados"<sup>7</sup> como no caso da Av. Anhangabaú, atual Avenida Nove de Julho, onde a circunstância econômica alia-se à idéia de que a cidade existente não é incompatível com a metrópole projetada em seus elementos constitutivos. É a sua

Viaduto do Chá



importância, a sua ordem de grandeza, o seu sentido para a nova unidade que se transformará.

Em resumo, está lançada uma nova estrutura de espaço cuja consecução é um dado temporal, ou seja, está lançada uma intenção de cidade, um outro modo de ser urbano, e, mais do que isso, uma outra forma de pensar-se que pressupõe uma racionalidade ordenadora das inter-relações espaciais, uma fundamentação teórica e técnica das proposições lançadas, pressupõe uma previsibilidade mínima do processo de desenvolvimento, o que exige uma macro-leitura da circunstância urbana envolvendo aspectos de ordem política, econômica e social e pressupõe, ainda, que esse processo seja controlável. Acreditava-se, por exemplo, na possibilidade de controle da especulação imobiliária através da introdução do *Zoning*, de uma política rigorosa de zoneamento que subordinasse os interesses das grandes empresas — nacionais ou internacionais — ao critério urbanístico. A mesma atitude estendia-se aos demais aspectos do Plano. Na querela com a *Light* mantém-se irredutível quanto aos interesses da empresa em implantar os *subways*: "está certo como transporte, não está certo como urbanismo"<sup>8</sup> já que naquele momento ficaria consagrada a combatida centralização da cidade.

Em síntese, racionalidade, previsibilidade e controle formam um tripé de sustentação do projeto. Havia a consciência clara de que assumir o projeto metropolitano, o projeto industrial, permanecer nele, implicava repensar a cidade como objeto total, redesenhá-la, reconstruí-la, ajustá-la às novas

solicitações. Implicava uma redefinição de imagem e a necessidade de domínio e ordenamento da imensa força propulsora que abrigava.

Se não há solução de rompimento é natural que os grandes centros, as metrópoles internacionais, emergjam como modelos diretivos, como alternativas sobre as quais definir-se-á o modelo abstrato proposto, o que traz à tona a perspectiva evolucionista e não dialética que permeava, ainda, o modo pelo qual compreendíamos o equacionamento do futuro: a direção era conhecida, restava escolher o melhor percurso. Assim, é dos estudos de Hénard sobre Paris, Moscou e Berlim que define-se o Perímetro de Irradiação, o primeiro dos anéis circundantes do núcleo central. É de exaustivas análises de Nova York, Detroit, Buenos Aires, Madrid, Londres ou Viena que define-se o sistema de transportes a ser adotado. Até mesmo a largura das vias passa por um longo quadro comparativo entre Paris, Bruxelas, Turim e Nova York.<sup>9</sup> Enfim, é da síntese entre as opções dadas pela experiência internacional e a leitura das possibilidades, das condições particulares da cidade em questão que se estrutura o modelo proposto. É uma convocação ao futuro que passa pelas certezas de um trajeto já conhecido. "Hoje possuímos os ensinamentos de todo o movimento mundial de urbanismo dos últimos tempos o que nos poderá evitar passos em falso a que outras cidades não escaparam".<sup>10</sup>

Isso que poderíamos chamar de recurso à legitimação externa, percorre todo o Plano. Há páginas inteiras em alemão, francês, italiano e inglês defendendo idéias, explicando conceitos

Ponte Grande e Monumento dos Bandeirantes



- 11  
Idem, ibidem, p 130
- 12  
Idem, ibidem, p 355
- 13  
Idem, ibidem, p 351
- 14  
Idem, ibidem, p 142
- 15  
Idem, ibidem, p 74

e soluções sem qualquer tradução, num virtuosismo erudito que inibe qualquer termo de contestação, de discussão e lhe confere uma perspectiva de coisa absoluta. A natureza de sua publicação não é discutir. É mostrar.

A transfiguração da imagem urbana não ficou a cargo, apenas, da implantação da nova estrutura viária, das avenidas e praças previstas. Há uma permanente preocupação em definir as relações urbano-arquitetônicas com precisão maior que a de uma definição de massas apenas volumétrica. Em momento algum o autor atém-se apenas aos aspectos técnicos e funcionais do projeto; as postulações de caráter estético permeiam todo seu discurso espacial, o desejo de formulação de uma imagem urbana acontece simultaneamente ao da estrutura. Em outros termos, a construção de uma imagem nova não esgota-se no lançamento da própria estrutura como pressuporia o pensamento moderno mais radical, prevalece sempre a síntese totalizadora.

Essa permanente preocupação com as consequências formais das decisões urbanísticas leva, portanto, a um equacionamento contínuo dos componentes arquitetônicos do espaço, dos pontos focais definidos pelas novas artérias, da orientação dos volumes e dos planos de fachada para que a perspectiva recaia com precisão sobre a edificação desejada valorizando-a como referencial (veja-se por exemplo o caso da Igreja da Sé). Monumentos, edificações, parques, rios — a avenida fluvial do Tietê e "suas infinitas possibilidades estéticas e utilitárias"<sup>11</sup> — pontes, enfim tudo o que chamamos de equipamentos urbanos é passível de

uma necessária formulação estética, uma obrigatória preocupação plástica e simbólica. Não era suficiente a estrutura desprovida de sua discursividade. A essencialidade moderna não bastava como significação. Era preciso encontrar e traduzir, numa dimensão simbólica, a cidade desejada. Dirá da Ponte-Grande: "concebida em estilo moderno (...) mas não a nudez ou a estéril abstenção decorativa do pseudo-racionalismo" e conclui com Hartmann: "nem todo necessário é bonito, nem todo o supérfluo é feio".<sup>12</sup>

Desse modo uma ponte nunca é meramente passagem: é monumento, identidade urbana, discurso cívico. Sobre a Ponte-Grande dirá ainda: "Imaginemo-la como uma grande proa a emergir das águas, voltada para jusante, direção do sertão que o paulista devassou e que é ainda, dentro do Estado, a *terra prometida*" e, ainda, "comemoram, as obras do Tietê, a conquista da urbanização da várzea".<sup>13</sup>

Fundem-se tradição e contemporaneidade num mesmo objeto tendo como signo básico a idéia de conquista. A atitude contemporânea enraíza-se na tradição e reveste-se de uma perspectiva heróica. Do mesmo modo, as estações não são apenas pontos de saída ou de chegada. "São as portas da cidade moderna (...) revelam a prosperidade do país, a iniciativa de seus filhos, a confiança dos capitais. Não é preciso mais para concluir do aspecto cívico e monumental que merecem".<sup>14</sup> Mas é na área central que os dois últimos aspectos — o monumental e o cívico — expressam-se por inteiro e onde a condição simbólica da imagem desejada assume toda sua expressividade: o Vale do Anhangabaú.

Avenida Tietê  
Ponte da Cantareira



Espaço de conexão entre o antigo centro e sua expansão. Convergência dos eixos estruturadores do macro-espço. Praça cívica sobre a qual elevar-se-ia, dominando toda a paisagem, o imponente arranha-céu do Paço Municipal, erguendo-se a partir do ponto central de um viaduto edificado — o Viaduto de São Francisco — sob o qual abrem-se dois túneis para a passagem de veículos. Conjugam-se, aqui, os signos maiores da identidade metropolitana desejada, fundem-se aqui os representantes absolutos do moderno discurso da urbanidade: o arranha-céu, o viaduto, a avenida.

Ao centro desse grande espaço "encimado por pylones cavalgados" o novo Viaduto do Chá impõe-se evocando, decidido, a idéia de integração, da unidade possível, da unidade recriada após a perda da centralidade primitiva. Mais do que o tráfego intenso anuncia e simboliza a *passagem* a uma outra condição urbana.

Lateralmente as quadras ganham maior regularidade e "no plano inferior estendem-se paterres, bacias e fontes, tudo bem visível dos terraços, dos viadutos e dos arranha-céus que serão as galerias e tribunas do grande centro"<sup>15</sup>

Estava definido o cenário.

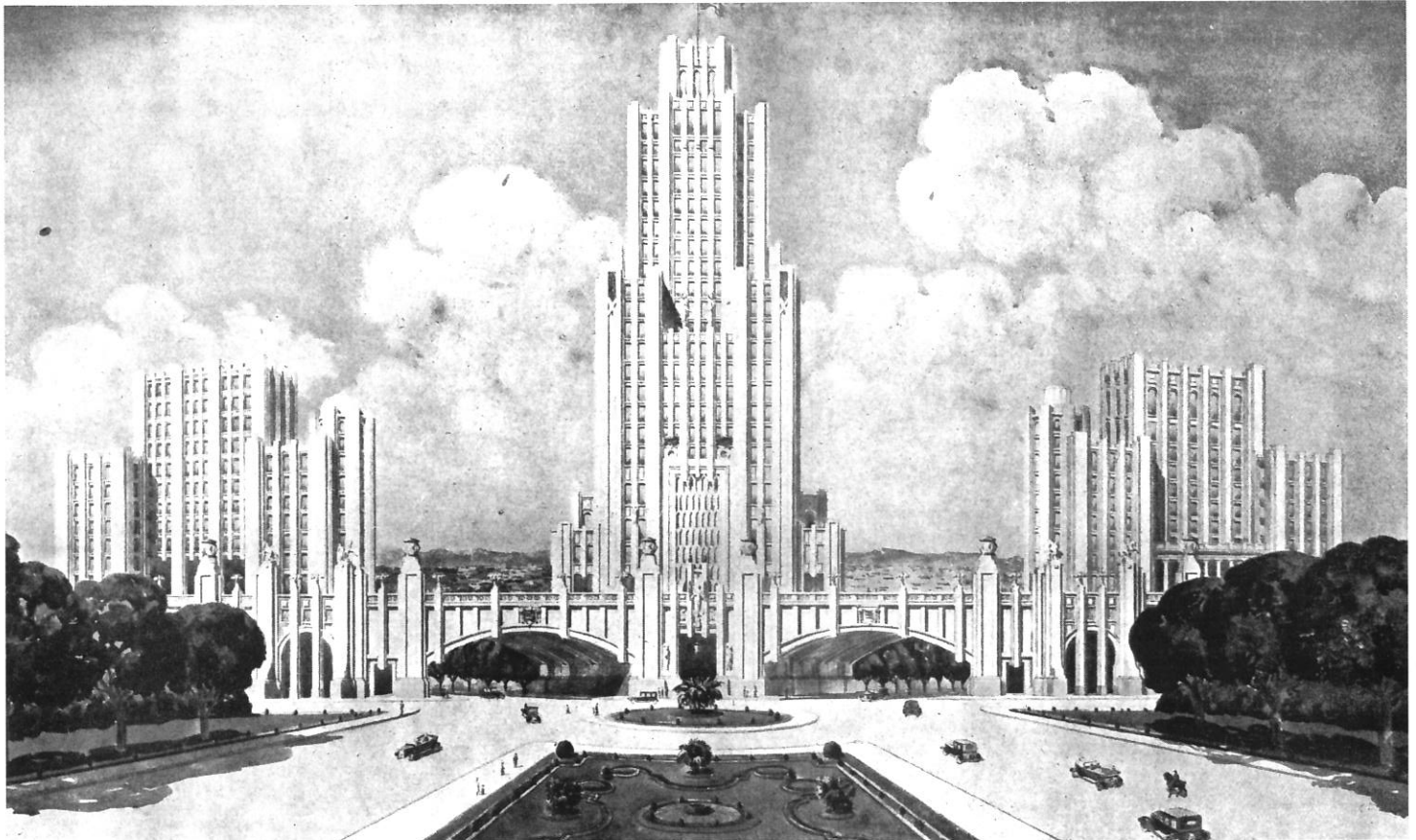
Que se abram, pois, triunfalmente as cortinas.

A cidade cenarizada aguarda a entrada do personagem que, se reflete toda a magnitude do poder alcançado pela indústria, pelo capital financeiro e pelas instituições públicas, transcende cada uma delas e revela, essencialmente, o acontecimento dela mesma como poder, ou seja, é ela o personagem maior de seu próprio cenário. Esta é, em verdade, a condição

última e decisiva da idéia de metrópole e do sentido de modernidade a ela associado, e que, ali, explicita-se por inteiro. Trata-se de um poder que não se limita a este ou aquele segmento social mas impregna todos os espaços afirmando o triunfo sobre o campo, sobre o arcaico, o triunfo da racionalidade e do conhecimento sobre o empirismo inconsciente, o triunfo da esperança possível sobre a miséria. Desenha-se, já, o espectro iminente do mito. A locomotiva do Brasil lançava pelos ares seus primeiros sinais — fumaça de partida.

Com a crise do café dos anos 30 a cidade reduziu consideravelmente seu índice de crescimento. Em 38 Prestes Maia assume como prefeito nomeado o governo municipal e avança substancialmente na implantação de seu projeto. Deixa a prefeitura em 45 e publica os *Melhoramentos de São Paulo* onde apresenta o trabalho realizado. Pelo menos até princípio dos anos 70 as direções apontadas em seu *Plano de Avenidas* informavam os projetos urbanísticos para São Paulo já não mais com um milhão mas com seis milhões de habitantes.

Viaduto de São Francisco e Paço Municipal



**óculum** é uma publicação semestral do Centro de Apoio Didático CAD da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas FAUPUCCAMP em co-edição com a Hollons Computação Gráfica

**Conselho editorial**  
Álvaro Cunha  
Áurea Pereira da Silva  
Luis Espallargas Gimenez  
Luis Fernando Campanella Rocha  
Luis Fernando de Almeida  
Marco do Valle  
Maria Beatriz Camargo Aranha  
Paulo Roberto Gaia  
Sophia S Telles

**Fotolito**  
PostScript Artes Gráficas  
**Gráfica**  
Pontifícia Universidade Católica de Campinas

**CAD**  
O Centro de Apoio Didático é um laboratório de estudo e pesquisa da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas  
Coordenador  
Abilio Guerra

**Agradecimento**  
Agradecemos a atenção e a gentileza das bibliotecárias da FAUUSP, sem as quais não seria possível obter a documentação da Internacional Situacionista.

**Aos colaboradores**  
A óculum aceita proposta de artigo e publicação de projeto de arquitetura e urbanismo, mas qualquer colaboração não encomendada será submetida ao Conselho Editorial, a quem cabe a decisão final sobre sua publicação. O Conselho Editorial reserva-se também o direito de sugerir ao autor modificações de forma, com o objetivo de adequar os artigos e projetos ao padrão gráfico e editorial da revista.  
A publicação de qualquer artigo, encomendado ou não, não significa a aprovação pelo Conselho dos juízos expressos pelo autor.

Informações e colaborações devem ser remetidos para

**revista óculum**  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo PUCCAMP  
Rodovia D Pedro I  
km 136 Campus I  
13020-904  
Campinas SP Brasil

Pedidos de aquisição devem ser feitos pelo  
Tel 011 288 8950

**Reprodução**  
Permitida a reprodução somente com aprovação expressa do Conselho Editorial da **óculum**

**óculum 4** foi publicada em novembro de 1993, e teve uma tiragem de 2 000 exemplares

## Artigos publicados

**óculum 1**  
agosto 1985 *esgotada*

**Entrevista com**  
Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Maria Josefina de Vasconcelos  
**Casa de bonecas**  
Marcos Emidio Fonseca  
**Coluna TGI**  
Paulo Sérgio Dias Ferreira  
**Vórtice**  
Marco do Valle  
**Projeto Danceteria Fábrica de Areia**  
Alunos FAUPUCCAMP  
**Arquitetura de Roberto Scatena**  
Redação  
**Madona de Kotzko**  
Ricardo Marques  
**Do projeto enquanto catarse**  
Marco Antonio Tabet  
**Walter Benjamin Fisionomista da metrópole moderna**  
Willi Bolle  
**As muralhas invisíveis da metrópole moderna**  
Nicolau Sevcenko  
**Luzes da cidade**  
Aleyr Lenharo

**óculum 2**  
setembro 1992

**Oscar Niemeyer Técnica e forma**  
Sophia S Telles  
**Gregori Warchavchik Introdutor da arquitetura moderna no Brasil**  
Agnaldo Aricê Caldas Farias  
**A arquitetura e o rapto do significado**  
Anne Marie Sumner  
**Flávio de Carvalho O Arquiteto modernista em 3 tempos**  
Rui Moreira Leite  
**Arquitetura de cinemas em São Paulo**  
Renato Anelli  
**O primitivo modernista em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp**  
Abilio Guerra  
**Processos de apagamento em escultura**  
Marco do Valle  
**Identidade nacional e estado no projeto modernista**  
Carlos Alberto F Martins  
**Gilberto Freyre e Lúcio Costa, ou a boa tradição**  
Silvana Barbosa Rubino

**óculum 3**  
março 1993

**Tendências do urbanismo na Europa**  
Nuno Portas  
**Visões que se desdobram**  
Vision's unfolding  
Peter Eisenman  
**Depoimento de um arquiteto italiano**  
Giancarlo de Carlo  
**A insdisciplina arquitetural**  
L'indiscipline architecturale  
Christian Girard  
**Um congresso que marcou época**  
Gregori Warchavchik  
*documento histórico*  
**Arquitetura é arte e ciência**  
L'architecture est un art et une science  
Rino Levi  
*documento histórico*  
**Rino Levi**  
**Arquitetura como ofício**  
Maria Beatriz de C Aranha  
**A Linha do Horizonte**  
Mário Henrique S D'Agostino  
**A imanência da ordem**  
Marcos Tognon  
**Arquitetura pequena**  
Luis Espallargas Gimenez


**Errata**  
óculum 3

Nosso número anterior saiu com alguns erros que prejudicaram sua leitura. Abaixo relacionamos as correções:

A tradução do artigo *Visões que se desdobram*, de Peter Eisenman, é de Silvana Barbosa Rubino

No artigo *Rino Levi: Arquitetura como ofício*, de Maria Beatriz de Camargo Aranha, uma frase saiu truncada, prejudicando a compreensão do argumento. O texto correto é o seguinte: *No artigo já citado, Lucio Costa, se referindo a Oscar Niemeyer, diz que "foi nosso gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista." Essa análise de Costa não é gratuita, ao contrário, é respaldada [pela própria postura de Oscar perante a produção de arquitetura: os grandes gestos, o projeto definitivo nos croquis iniciais, a inspiração. O oposto da noção de arquitetura] como ofício: trabalho interdisciplinar, o projeto definitivo como resultado de um processo, o conhecimento. Postura perfeitamente caracterizada por um arquiteto como Rino Levi.* Último parágrafo da p 47

A palestra de Nuno Portas em Campinas, que resultou no artigo *Tendências do Urbanismo na Europa*, foi proferida em 31 de agosto de 1992



Co-edição  
**Hollons**  
Computação Gráfica

# óculum 4