Marina Freire da Cunha Vianna

CIDADES EM CONTRASTE

Nova Babilônia e Brasília nos anos de 1950 e 1960

Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa Interunidades Estética e
História da Arte da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Teoria e Crítica
da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Freire

São Paulo / 2011

Nome: Marina Freire da Cunha Vianna

Título: Cidades em contraste. Nova Babilônia e Brasília nos anos 1950 e 1960.

Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa Interunidades Estética e
História da Arte da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Teoria e Crítica
da Arte.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Ass. _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Ass. _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Ass. _____

Agradecimentos:

Este trabalho resulta de um longo caminho cujo início remonta aos meus anos de graduação no curso de Arquitetura e Urbanismo no IAU – USP São Carlos. Ao longo deste caminho, alimentei-me de fogo, com inspiração e dedicação, e com o respaldo seguro das parcerias e dos laços construídos

Portanto, agradeço:

Principalmente à Cristina Freire pela orientação criativa e especialmente feminina – sutil e precisa – e por me instigar com pensamentos “sem paredes nem fronteiras”.

Aos professores Agnaldo Farias e Cibele Rizek pelo olhar apurado e pelos importantes aportes durante a banca de qualificação. De certa maneira, a própria composição da banca de avaliação diz respeito ao caminho que percorri.

Ao professor Carlos Roberto M de Andrade pelo “papo situacionista” e de modo geral, a todos os professores que de forma ou outra envolveram-se com este trabalho.

Às amigas-professoras Cláudia Araújo e Nilce Aravécchia por abrirem portas desconhecidas.

A Victor Nieuwenhuys pelas importantes informações. Pela gentileza e generosidade de Graziela e Paulo da revista Urbânia e Daniel Cunha da revista Sinal de Menos.

A Gabriel Kolyniak e Lara Barbosa pelas boas indicações.

Aos amigos da vida: Gabriel Girnos, Ana Carvalhaes, André Müller, Bianca Habib, Camila Cardoso, Helena Miranda, Carol Margarido, Malu Freitas, Malu Alves, Luciana Rosa, Josi Viana, Henrik Carpanedo.

A minha família, solo firme, pela torcida à distância.

Ao primo Fábio pela paciência com a bagunça dos livros.

Especialmente aos que nunca deixaram o gás acabar: Carlos Ruiz, Deneli Rodriguez, Ricardo Antunes e à rosa Vanessa Rosa, sempre alerta, sempre presente.

A Neuza, Ágda, Joana, Paulo, Sara e Mônica da secretaria do MAC e do PGEHA – USP.

Aos funcionários da Universidade de São Paulo, especialmente os das bibliotecas do MAC, da FAU, da ECA e da FFLCH.

E à FAPESP pela bolsa concedida e o aporte material para o desenvolvimento da pesquisa.

Àqueles que sonham as cidades inexistentes .

Vianna, Marina Freire da Cunha. Cidades em contraste. Nova Babilônia e Brasília nos anos de 1950 e 1960. (Dissertação de mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa Interunidades em Estética e História da Arte, 2011. 156 f

RESUMO

CIDADE EM CONTRASTE

Nova Babilônia e Brasília nos anos 1950 e 1960

Esta dissertação de mestrado aborda as relações entre arquitetura, arte, cidade e utopia nos anos 1950 e 1960 a partir do exercício de cotejamento de duas concepções de cidade suscitadas neste intervalo de tempo. A cidade nova, Brasília, projetada pelo arquiteto brasileiro Lucio Costa para ser a nova capital moderna do Brasil e a cidade ficcional, Nova Babilônia, idealizada pelo artista holandês Constant Nieuwenhuys como recusa aos modelos de cidades vigentes. Quais as relações possíveis entre elas? O que dizem sobre os anos em questão? A essas indagações procuramos oferecer alguns caminhos.

Palavras chaves: arquitetura, urbanismo, cidade, arte, utopia

ABSTRACT

CITY IN CONTRAST

New Babylon and Brasília in the years 1950 and 1960

This master's thesis approaches the relationship between architecture, art, city and utopia in the years 1950 and 1960 from the exercise of mutual comparison of two conceptions of the city raised in this time interval. The new city, Brasilia, designed by Brazilian architect Lucio Costa to be the modern capital of Brazil and the fictional city, New Babylon, created by Dutch artist Constant Nieuwenhuys as a refusal to existing models of cities. What are the possible relationships between them? What they say about the years in question? The thesis seeks to offer some guidelines to these questions.

Key words: architecture, urbanism, city, art, utopia

INTRODUÇÃO: Cidades contrastantes / Resultantes convergentes	01
1. Preâmbulo para um enfrentamento. Antecedentes de Nova Babilônia e Brasília	07
1.1. Movimento Moderno e Funcionalismo	
1.2. O pós-Segunda Guerra – críticas e recepções	
Primeiras críticas – a cidade em questão	
CIAM – últimas edições	
Arte como crítica: a Internacional Situacionista	
Contrastando cidades: pensamento situacionista e funcionalista de cidade.	
Brasil - vocação & recepção	
Arte brasileira entre o Eu e o Outro	
Arquitetura Moderna Brasileira. Geometria sensível?	
2. Utopia da Forma / formas de Utopia	36
2.1. Nova Babilônia de Constant	
A trajetória de Constant até a cidade	
Fase situacionista	
Do Urbanismo Unitário à Nova Babilônia	
Nova Babilônia – uma análise formal	
Quem habitará Nova Babilônia?	
Da Utopia à Distopia	
2.2. Brasília, Nova Capital	
A importância dos anos 1930	
A nascente Arquitetura Moderna do Brasil	
Do passado passado a limpo ao futuro	
Brasília – uma análise formal	
Bandeirante, Pioneiro, Peão de tabuleiro	
Da Utopia à Distopia	
3. Cidades em contraste. Relações entre Nova Babilônia e Brasília	94
3.1. Terrain vague: realidade e imaginário	
DESVIO: Quando a base é um mito	
3.2. A dimensão do projeto e seus desejos implícitos	
Habitar e Locomover-se (deambular) em um Castelo de Cartas	
DESVIO: Cidade nômade cidade cosmos	
DESVIO: Cidade Capital Federal da República do Brasil	
Trabalhar e Recrear-se (Jogar) ou Uma dialética da máquina	
DESVIO: A imagem poética do Avião e do <i>Homme-jet</i>	
DESVIO: O Grande Jogo do Devir	
3.3. Breve consideração sobre a Forma nas cidades	
4. Outros paralelos brasileiros	132
Cidade nua, homem nu	
Brasil deita na rede. Dorme a utopia?	
Há luz no fim do túnel?	
À GUIA DE CONCLUSÃO: Um olhar desde a atualidade	141
Referências Bibliográficas	150

INTRODUÇÃO :

Cidades Contrastantes / Resultantes Convergentes

No período após a Segunda Guerra Mundial, as cidades, suas criações e suas construções estiveram sob a luz dos holofotes. O panorama é amplo e complexo. Como consequência dos efeitos destrutivos da guerra e da aguda crise habitacional, pressupostos funcionalistas sistematizados e propagados nos anos anteriores pelos primeiros Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), ligados principalmente ao nome do arquiteto Le Corbusier, orientaram os programas governamentais de reconstrução dos tecidos urbanos devastados na Europa. Esse contexto deflagrou um campo aberto para a construção de Cidades Novas – cidades recriadas após os desastres da guerra, como expansões de cidades consolidadas ou como novas cidades, surgidas do zero.

Contudo, a visão de cidade embutida nos pressupostos funcionalistas que estavam sendo massivamente aplicados às cidades nesse momento começou a ser questionada. O Team X, grupo composto por uma nova geração de arquitetos atuantes nos próprios CIAMs, combatia essa visão de cidade, condenando, entre outros pontos, a distância entre a excessiva abstração e a vitalidade real das cidades, defendendo uma nova abordagem para enfrentar os problemas das cidades a partir de escalas menores. Arquitetos que atuavam na contracorrente da arquitetura vigente, como Yona Friedman (1923), pautaram-se na pesquisa das possibilidades tecnológicas para pensar um modelo de cidade radicalmente novo. O arquiteto Friedensreich Hundertwasser (1928-2000) ancorava-se na ecologia, nos materiais naturais e nas formas orgânicas para enfatizar a incompatibilidade entre a arquitetura racional e a dimensão humana. Um certo grupo de artistas, poetas e intelectuais, a Internacional Situacionista, rebelava-se também contra a “monotonia” e a “esterilidade” produzidas pela arquitetura funcionalista, elaborando uma crítica original em conjunto com experimentos táticos urbanos vinculados à linhagem dadaísta e surrealista.

Na relação imbricada entre arte, cidade e política, um dos integrantes situacionistas, o artista holandês Constant Nieuwenhuys (1920-2005), conjugou os conceitos situacionistas com os conceitos de jogo e de nomadismo para pensar um novo modo de habitar, representado por seu projeto de cidade, Nova Babilônia, cidade dinâmica, jamais construída, que constantemente se transformaria ao sabor da participação de seus habitantes. Nova Babilônia faz parte de, e exercerá inclusive influência sobre, uma série de experimentos radicais de cidade – da ordem dos desejos de apontar novas vias para a cidade e a sociedade.

Nesse momento em que, na Europa e nos Estados Unidos se instaurava uma revisão crítica da arquitetura moderna, o Brasil apresentava ao mundo um vigoroso empreendimento moderno: a

construção de uma cidade nova, partida do zero, para ser a capital do país, Brasília, construída em pouco mais de três anos. Brasília era a máxima expressão de uma arquitetura moderna nacional, emergida nos anos de 1930, e em certa medida, impulsionada pelas visitas do mestre Le Corbusier.

Na América Latina, que esteve longe dos efetivos bombardeios, o desfecho da Segunda Guerra Mundial foi o momento de implantação de uma política de desenvolvimento articulada com a superação de “uma situação colonial” em vias de alavancar seu crescimento, ou seja, também estava configurado o quadro de forte investimento do Poder Público nas questões estruturais da cidade.

Brasília faz parte da série de Cidades Novas, surgidas ao longo do século XX, como lugar da fundação de um novo *status* político ou, como designada por Manfredo Tafuri, “lugar institucional da moderna sociedade burguesa” (1985, p.35). Durante os anos de 1950 e 1960, intervalo de tempo em que esse trabalho se foca, vemos cintilar, em continentes diferentes, Brasília, a Nova Capital do Brasil projetada pelo arquiteto Lucio Costa entre 1957 e 1960, e Nova Babilônia, cidade imaginária idealizada pelo artista Constant Nieuwenhuys, durante a mesma época.

É de interesse notar que, *grosso modo*, Nova Babilônia surge de um conjunto de teorias e experimentos declaradamente críticos à cidade racionalizada teorizada nos anos de 1920 e 30, associada à figura do arquiteto Le Corbusier. Brasília, também *grosso modo*, nasce de certa filiação e recepção dessa mesma cidade racionalizada e das ideias do mesmo mestre Le Corbusier. A observação de que Brasília e Nova Babilônia referenciam-se à ideia e à imagem de cidade racional e funcional, além da significativa coincidência de ambas as concepções de cidade na linha do tempo, levaram-nos a perguntar: *quais são as relações possíveis entre elas?*

A princípio, nosso pressuposto é de que as relações possíveis sejam de contraste. Porém, como veremos, as narrativas que se desenvolvem estão longe de serem homogêneas ou livres de contradições e de disputas. Por isso, nosso intento foi o de construir uma trama que colocasse em evidência as duas cidades – Nova Babilônia e Brasília – e que o mais importante fosse justamente a própria construção da trama: as idealizações de Brasília e Nova Babilônia, imbuídas de esperanças e desejos próprios de sua época, são um espectro da sensibilidade e da inteligência dos anos de 1950 e 1960.

Com a palavra, Lucio Costa:

No fundo, o que eu acredito é numa lei, numa espécie de teoria das resultantes convergentes, compreende? Essa teoria das resultantes convergentes, que é uma teoria que eu alimento desde muito moço e que eu acho que isso é que comanda o mundo. Porque a vida é as suas contradições, não é? Uma coisa num sentido e

outra que decorre resultante. E essas resultantes, coisas incompatíveis vão se somando mas sempre há uma tendência. E elas como que convergem para um histórico comum, compreende? A favor do homem, entende? Porque é tudo produto da nossa sensibilidade, da nossa inteligência. (Costa in CASA DE LUCIO COSTA)

...

Esta pesquisa iniciou-se pelo interesse sobre o pensamento situacionista de cidade, que remonta aos anos de graduação da pesquisadora, alimentado pela leitura dos escritos situacionistas publicados pela primeira vez no Brasil com introdução e traduções de Carlos Roberto Monteiro de Andrade, na revista Óculum (nº04, PUC-Campinas, 1993), em concomitância à leitura do livro *Além dos mapas – os monumentos no imaginário urbano contemporâneo* (1997), de Cristina Freire.

A crescente indagação sobre a pertinência e a originalidade da crítica à arquitetura moderna oriunda do campo das artes e construtora de um pensamento situacionista de cidade, visto em contraposição ao pensamento funcionalista de cidade evocado por grandes cânones do sistema de teoria e crítica e do ensino de arquitetura – tais como os planos de cidades ideais dos anos de 1920 e 1930, o manifesto *A Carta de Atenas*, de 1942, e o próprio mestre purista Le Corbusier – foi o mote do plano inicial de pesquisa desta dissertação de mestrado. As alterações inerentes ao percurso de pesquisa, somadas às conversas de orientação e à contribuição da banca de qualificação, levaram a um novo enfoque, com a relação de contraste entre os pensamentos de cidade identificados em Brasília e em Nova Babilônia como objeto de pesquisa. A renovação do enfoque desta abordagem, concentrada nos dois corpos de cidade, resultou em maior coesão e maior cadência.

Durante a banca de qualificação, realizada na fase inicial de pesquisa, aventou-se sobre o risco da abordagem excessivamente conceitual para a qual o trabalho se encaminhava, o que poderia levar a análise a ser carente de substância, de materialidade, um “gato de Alice”. Renovada a abordagem, apresento – e convido à leitura – o momento final da pesquisa, contido e registrado nesta dissertação. Contudo, antecipo, um fator aerado e fugidio permanece... Creio que esse fator advém do olhar de uma arquiteta interessado pelas questões do imaginário e da inventividade, do labor da

pesquisa realizada e produzida no programa de Estética e História da Arte e de certa dimensão dos próprios objetos de pesquisa: planos de cidades que se formalizam em suspensão, no ar¹.

Para além das protagonistas, Brasília e Nova Babilônia, emerge uma questão de fundo, de importância e complexidade reconhecidas, a Utopia. Apesar da constatação da necessidade de certa “cartografia da utopia”, campo de disputas e contribuições diversas, optamos por tratá-la ao longo do texto, em lugar de abordá-la em um tópico isolado.

ESTRUTURA DO EXERCÍCIO

Este trabalho é composto por quatro capítulos, além das considerações finais e desta breve introdução. Sucintamente, o primeiro capítulo, de caráter introdutório, apresenta o contexto que possibilitou o surgimento de Nova Babilônia e Brasília; o segundo capítulo discorre sobre os corpos conceituais e projetuais dessas cidades; o terceiro capítulo, a partir de contrastes, constrói as relações entre elas, e o quarto capítulo amplia a discussão para pensar outros momentos das artes e da arquitetura no Brasil, à luz das questões levantadas ao longo do estudo.

CAPÍTULO 1. PREÂMBULO PARA O ENFRENTAMENTO. Antecedentes de Nova Babilônia e Brasília.

Este capítulo apresenta elementos antecedentes relacionados ao surgimento de Brasília e Nova Babilônia. Nele, discorreremos sobre os CIAMs e a consolidação do funcionalismo como vertente hegemônica da arquitetura moderna internacional e a intervenção estatal nas cidades com medidas de reconstruções e reestruturações das cidades no contexto do pós-guerra europeu. O novo contexto e as novas sensibilidades do pós-guerra abriram espaço para a formalização das primeiras críticas à arquitetura funcional, produzidas não só por arquitetos, como no caso do grupo Team X, mas também por artistas, como no caso da Internacional Situacionista. Para a condução de nossas ideias, faz-se necessário discorrer sobre tal grupo, pois além de Constant ter sido um integrante

¹ Logicamente Brasília foi construída, e desta forma, pertence a ordenações – oficiais e de vivências – diferentes em relação a Nova Babilônia, porém também está presente certo plano suspenso, como uma aura, formado pelo imaginário, certa mitologia e esperanças adotadas em suas ideias iniciais.

situacionista, as ideias subjacentes ao projeto Nova Babilônia articulam-se com as demais propostas e também com as teorias desenvolvidas pelo grupo.

Resgatamos ainda uma produção brasileira das artes e da arquitetura desde os anos de 1920 para trazer à vista forças latentes que ora se constroem como recepção de um pensamento internacional, ora se expressam como criações vocativas e originais, e que, a todo momento, entoam a questão da identidade nacional. Para tanto, percorremos momentos e movimentos propositivos nacionais e a presença de personalidades estrangeiras de abrangente influência que fundamentam a produção arquitetônica e artística na primeira metade do século XX no Brasil.

CAPÍTULO 2. utopia da Forma / formas de Utopia

Neste capítulo, apresentamos as duas concepções de cidade. Iniciamos com a trajetória e as condições que tornaram possíveis o surgimento das cidades, perpassamos os conceitos fundamentais que as embasam, para então apresentá-las a partir de uma análise formal, ainda que crítica, de seu escopo arquitetônico e urbano. Após a discussão formal, por fim, consideramos certo aspecto de falência da utopia inicial, presente, de modos diferentes, tanto no pensamento de cidade evocado por Brasília, quanto no pensamento de cidade evocado por Nova Babilônia. O segundo capítulo expõe as questões que serão estruturais para a contraposição exposta no terceiro capítulo.

CAPÍTULO 3. CIDADES EM CONTRASTE. Relações entre Nova Babilônia e Brasília.

Este capítulo apresenta o contraste entre os pensamentos de cidade evocados por Brasília e Nova Babilônia, que ora se distanciam completamente, ora se aproximam. Nesse momento do trabalho, vêm à tona questões do imaginário e de certa mitologia que envolvem as duas concepções de cidade. Evidenciam-se também questões conceituais fundamentais, que se expressam na dupla dimensão de projeto como desenho urbanístico e como desejo. Nossa perspectiva de cotejamento entre os dois pensamentos de cidade se estrutura na relação destes conceitos/funções a partir de um jogo de tensões, a saber: habitar/locomover-se (deambular) e trabalhar/recrear-se (jogar). Para abordar os pensamentos de cidade em questão a partir destas chaves analíticas, utilizamos tópicos, os quais chamamos de “*desvio*”, com valor de *excurso* do texto. Tais tópicos vêm a reforçar a análise por contraste. Após a reflexão sobre esses binômios, referentes à dimensão conceitual e projetual de

Nova Babilônia e Brasília, faz-se ainda necessário tecer considerações, mesmo que brevemente, sobre noções de forma embutidas nessas ideias de cidade.

CAPÍTULO 4. Outros paralelos brasileiros

No quarto capítulo, estendemos a reflexão, para além do cotejamento entre os dois pensamentos de cidade, para investigar como as questões trazidas ao longo do trabalho podem ser revistas em outros momentos da arte e da arquitetura no Brasil. Elegemos três momentos que consideramos não só de significativa relevância, como também de valor simbólico e metafórico, capazes de instaurar novas contribuições para o conjunto do trabalho. Partimos dos anos de 1930, com o texto de Flávio de Carvalho, “A cidade do homem nu”, e perpassamos pelo “pós-Brasília”, com o pavilhão “Tempo Livre”, de Lucio Costa, de 1964 e pela obra “Túnel/ Desenho de dois planos”, de Luiz Alphonsus, de 1967. O último capítulo é o momento de voltar os olhos para o Brasil, renovar a discussão, e enriquecê-la com outras perspectivas.

À GUIA DE CONCLUSÃO: Um olhar desde a atualidade

Após a tessitura do texto da dissertação, procuramos, nesse momento, “alinhar” os pontos determinantes de nossa discussão. Portanto, é imperativo refletir sobre, à luz de cotejamentos entre os dois pensamentos de cidade, a questão do imaginário e da poética do moderno. Além disso, discutir o processo de valoração sofrido por ambas as concepções de cidade ao longo de 50 anos, bem como tecer nossas considerações, mesmo que brevemente, sobre a cidade contemporânea.

1. Preâmbulo para um enfrentamento

Antecedentes de Nova Babilônia e Brasília

1.1. Movimento Moderno e Funcionalismo

O **funcionalismo** é uma corrente da Arquitetura cujo postulado recorrente é a expressão “A forma deve seguir a função”. Essa relação (forma/função) pressupõe a relação entre os valores de uso ou utilidade e o valor de beleza. Nesse sentido, os funcionalistas contrapõem-se ao estilo eclético hegemônico entre os séculos XVIII e XIX, ao bradar que a beleza só existe na forma eficiente e funcional. É inegável a identificação de uma analogia mecânica nessa corrente, advinda, por certo, da inspiração e entusiasmo pelas máquinas; uma analogia orgânica baseada na perfeição da natureza e vinculada diretamente às teorias evolucionistas, e ainda uma analogia moral, ao incumbir à arquitetura a expressão justa e verdadeira de sua finalidade e de seu tempo e um comprometimento social quanto à eficiência e à economia (De Zurko, 1958, p. 19 – 22).

Assim como o Movimento Moderno está longe de constituir-se como um bloco conceitual monolítico, isso tampouco acontece com o funcionalismo. Deve-se alertar ao fato de que o presente trabalho alude sempre, com o termo “funcionalismo”, à corrente funcionalista da Escola Francesa, a qual tem Le Corbusier (1887-1965) como grande expoente.

A atuação de Le Corbusier na pintura esclarece seu posicionamento racionalista. Le Corbusier, juntamente com Ozenfant (1886-1966), propõe a revisão da tradição cubista e a volta desta à racionalização e geometrização, em consonância a um *rappel à l'ordre*, inaugurando o movimento Purista. Tal movimento, que iria influenciar os vindouros movimentos construtivos e construtivistas, busca uma beleza essencial e perfeita produzida pela razão. “Purismo”, manifesto que dava voz a esse movimento, publicado na revista do grupo *L'Esprit Nouveau* no início dos anos de 1920, declarava:

A lógica, nascida de constantes humanas e sem a qual nada é humano, é um instrumento de **controle** e, para aquele que é inventivo, um guia para a descoberta; ela **corrige** e **controla** a marcha – às vezes caprichosa – da intuição, e permite que prossigamos com **certeza**...

Um dos mais altos deleites da mente humana é perceber a **ordem** da natureza e medir a sua própria participação no arranjo das coisas; a obra de arte, nos parece,

trata-se de um trabalho de colocar coisas em ordem, uma obra-prima da **ordem humana...**

Pois bem, uma lei nada mais é que a verificação de uma ordem. Em suma, uma obra de arte deve induzir a sensação da ordem matemática, e os meios de induzir essa ordem matemática devem ser buscados entre os **meios universais**. (Jeanneret; Ozenfant, 1920, p.59-61 apud Fer (et alii), 1998, p.19, grifo nosso)

As expressões “ordem”, “controle” e “lógica”, identificadas no manifesto, são indícios também da produção arquitetônica e urbanística de Le Corbusier, ao menos até a Segunda Guerra². O racionalismo, e de certa forma, o positivismo presentes nas reflexões e produções de Le Corbusier constituíram seu método e marca para desenvolver uma linguagem estética atualizada, ajustada à ideia de uma “ordem essencial” e capaz de enfrentar, em grande escala, os problemas urgentes da nova civilização maquinista. Este foi, sem dúvidas, o seu maior interesse.

A Grande Guerra teve, para Le Corbusier, como fator qualitativo, justamente, o surgimento desse “espírito novo” da ordem clássica. A abstração, a idealização e a volta às tradicionais regras de medida e proporções da Renascença estavam então presentes nas propostas corbusianas, que se lançavam a projetar todo o ambiente humano, harmonizando a sociedade com as transformações técnicas e a natureza. A forma pura e “quase uma moral geométrica”³ são, para o arquiteto, resultados do avanço das civilizações.

² Le Corbusier, após a Segunda Guerra, inclina-se a um raciocínio de arquitetura mais expressivo e plástico do que funcional. A maior expressão dessa nova fase é a Capela de Rochamp (1950-1953), inovadora da sintaxe corbusiana de então com formas curvas e inusitadas. Esse ponto de inflexão das obras de Le Corbusier foi retratado no poema “Fábula de um arquiteto”, de João Cabral de Melo Neto, no qual se lê:

(...)

“O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vão de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.

³ G. C. Argan, *História da arte como história da cidade*, 2005.

Em 1925, na *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels* em Paris, Le Corbusier apresenta seu Pavilhão *Esprit Nouveau*, no qual manifesta sua ideologia purista e funcionalista na concepção de um protótipo de habitação e, de modo mais amplo, de um modo de vida essencialmente belo e eficiente. O pavilhão é um modelo de residência purista de dois andares onde as esculturas, as pinturas e o mobiliário são integrados e coerentes com a ideologia geral da habitação.

Pavilhão *Esprit Nouveau* - 1925

É importante pontuar que o conceito de pavilhão, articulador da dimensão da arquitetura e da exibição como programa, é o *locus* ideal de manifesto de um discurso formal e construtivo.

Le Corbusier desenvolveu uma série de planos ideais de cidade, que assim como pavilhões, também são instrumentos de experimentações utópicas. Embora apontem para direções a se seguir, não estão inseridos na realidade. Após “*Ville Contemporaine de trois millions d'habitants*” (1922) e “*Plan Voisin pour Paris*” (1925), o arquiteto desenvolveu o plano “*Ville Radieuse*” (1933). Nessa última visão de cidade, que mantinha vários pontos em comum com os planos anteriores, Le Corbusier propõe um espaço urbano ordenado por faixas destinadas a usos e funções predeterminadas, com grandes torres de edifícios elevados do solo por pilotis, garantindo luz do sol, ar fresco, circulação livre e áreas verdes para todos.

A partir do final dos anos de 1920, o funcionalismo foi promovido pelas primeiras edições dos CIAMs (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna). Nesse momento, o funcionalismo confundia-se com o Movimento Moderno em Arquitetura. Com a intenção de promover e sistematizar o debate da Arquitetura Moderna, tais congressos buscavam unificar os parâmetros de projeto na constituição de uma linguagem comum e na consolidação desta no cenário internacional, libertando-a do academicismo (Barone, 2002, p. 26). Desse modo, o CIAM preconizava uma arquitetura comprometida

com os novos tempos, o novo mundo, as novas exigências e o novo Homem – nascidos da produção industrial e da racionalidade planificadora.

Cumpramos ressaltar a grande importância dos CIAMs e da figura de Le Corbusier na consolidação do pensamento moderno na arquitetura e urbanismo frente ao academicismo, que não mais respondia às urgências do momento. Os anos de 1920 e 30 foram significativos para a instauração desse processo, que só foi começar a ser efetivamente confrontado em seu interior, ou seja, dentro do próprio CIAM, em sua nona edição (resultando em crise e ruptura na décima edição⁴). Vale lembrar que as viagens de Le Corbusier para a América do Sul, incluindo o Brasil, com o objetivo de promover a arquitetura moderna, aconteceram nessa época, mais precisamente no ano de 1929 e no ano de 1936, como será visto no capítulo 2.

Le Corbusier olha sua criação: modelo Ville Radieuse - 1933

Para a filosofia funcionalista, as questões referentes ao *design*, à arquitetura e ao urbanismo são questões de mesma natureza, vistas em diferentes escalas. Essa visão em escalas é identificada também na eleição dos temas para o programa de estudos dos primeiros CIAMs. Os grandes temas foram, em sequência e em continuidade, a unidade mínima de habitação (célula de morar); os blocos e as unidades de habitação; e a cidade funcional. Esses temas foram debatidos ao longo dos quatro primeiros Congressos (ocorridos no período entre-guerras, de 1928 a 1933), por meio da comparação dos projetos trazidos pelos diversos países participantes, buscando conclusões que pudessem ser expressas como orientações e normas em manifestos. A Carta de Atenas, resultante do IV CIAM (primeiro CIAM sob domínio dos franceses, em especial Le Corbusier), de 1933, influenciada pelas

⁴ O CIAM X, organizado por um grupo de jovens arquitetos que fazia parte dos Congressos, foi marcado por representar a ruptura com a estrutura dos antigos CIAMs, desde as dinâmicas de debates e escolhas de temas às elaborações de soluções em formato de preceitos e diretrizes universalizantes. Tal grupo de jovens, que ficou conhecido como Team X, em referência à edição do Congresso, manteve contato com os Situacionistas, principalmente com Constant.

ideias apresentadas em “Ville Radieuse”, divulgava orientações para corrigir a cidade e torná-la funcional, pautadas no zoneamento das quatro funções básicas do Homem: morar, trabalhar, recrear-se e locomover-se. A Carta, que discutia a cidade contemporânea abstratamente sem se ater às particularidades das diferentes cidades, foi publicada em 1942, e consolidou-se como “dogma da doutrina” funcionalista.

Ao propor soluções universais para os problemas urbanos contemporâneos que pudessem ser aplicadas em qualquer cidade, o grupo hegemônico do CIAM estava alinhando a parceria entre a nova arquitetura moderna – baseada em padronização, racionalização e funcionalidade – e o poder público⁵. De certa forma, essa parceria acabou acontecendo logo após a Segunda Guerra, quando a arquitetura funcionalista conquistou certa hegemonia no pensamento oficial de cidade, por garantir rapidez e otimização no atendimento às necessidades de reconstrução das cidades europeias devastadas. Por meio do Estado de Bem-Estar Social (*Welfare-State*), o poder público promoveu programas de reconstrução para solucionar os problemas de *déficits* habitacionais, com base na arquitetura moderna teorizada no entre-guerras, nos CIAMs. O resultado foi a construção em grande escala de conjuntos habitacionais, principalmente nas periferias, a partir dos pressupostos intensamente debatidos nos primeiros CIAMs e expressos na Carta de Atenas. Um dos ícones representativos dessa arquitetura é a Unidade de Habitação de Marselha, primeira unidade de habitação implantada, projetada por Le Corbusier entre 1947 e 1952. Nessa obra de inegável qualidade arquitetônica, Le Corbusier utilizou os princípios da padronização e economia na construção de habitações para atender 1.600 pessoas⁶, agregando serviços coletivos e de lazer, e projetando inclusive os móveis e esquadrias. Porém, o que se viu durante o pós-guerra, na França, foi o expressivo crescimento da periferia, com conjuntos habitacionais frequentemente qualificados como desumanos. Além dos conjuntos habitacionais, a aplicação das orientações da Carta de Atenas também resultou na instauração da preponderância do sistema viário nas ordenações urbanas.

O novo contexto social, político e principalmente econômico do pós-Segunda Guerra, somado a uma cultura urbanística sistematizada e ao amplo apoio dos Estados, deflagraram um campo aberto para a construção de cidades novas: cidades recriadas após os desastres da guerra, cidades como proposta de expansão das cidades consolidadas, cidades surgidas do zero germinaram pelo planeta no século XX. As que surgiram no nosso recorte de tempo específico – 1950/1960 –, de modo geral, beberam nas águas do funcionalismo. Entre elas, **Brasília**.

⁵ Uma das questões levantadas no documento inicial do CIAM, “Declaração de La Sarraz”, era a defesa da arquitetura moderna como Política de Estado.

⁶ Vale lembrar que os Falanstérios de Charles Fourier seriam destinados ao mesmo número de habitantes.

1.2. O Pós-Segunda Guerra – críticas e recepções

Primeiras críticas – a cidade em questão

CIAM – primeiras edições

A partir do fim da Segunda Guerra, surgem as primeiras manifestações críticas à arquitetura moderna e, em especial, à sua vertente funcionalista e racionalista.

Apesar de os preceitos funcionais estarem sendo aplicados e replicados oficialmente nas cidades européias, no interior do CIAM, as discussões e os temas receberam outras abordagens, fruto da participação de uma nova geração de arquitetos.

O VIII CIAM, realizado em 1951, em Hoddesdon – primeiro congresso após o desfecho da Segunda Guerra – teve como tema o “*core*” (coração) da cidade. A temática do congresso era de especial interesse a Josep Lluís Sert (1902-1983), a Siegfried Giedion (1888-1968), a Ernesto Rogers (1909-1969) e ao Grupo Mars, figuras ativas da antiga geração dos CIAMs que tencionavam, a partir dos novos desafios postos nas reconstruções das cidades devastadas pela guerra, resgatar um sentido de comunidade, por meio de núcleos ou centros nas cidades como lugar do encontro e da valoração da escala humana. A variedade dos projetos apresentados na ocasião explicitou as diferenças conceituais no enfrentamento do tema.

Para Van Eyck, expressando a voz dos jovens integrantes, o contraste dos projetos apresentados evidenciou a falência da Cidade Funcional:

Ficou claro que justamente os aspectos que são dificilmente classificados e não entram na rigidez das quatro funções são o que faz de um centro cívico um núcleo. Ou seja, ficou claro que as coisas que definem a vida na cidade atravessam a malha da rede das quatro funções, que é muito genérica, e ficam fora do alcance do pensamento analítico (Van Eyck apud Barone, 2002, p. 74).

Anteriormente, o manifesto de Fernand Léger (1881, 1955), Sert⁷ e Giedion, “Nove pontos para a monumentalidade” de 1943, antes do fim da guerra, já discutia a questão simbólica da cidade e, inclusive, declarava em uma de suas assertivas que “as pessoas desejam edifícios que representem suas vidas comunitárias”. Na publicação “Can our cities survive?,” de 1942, Sert parece também querer estender as quatro funções na cidade previstas pela Carta de Atenas. Porém, foi no CIAM de 1953, na cidade de Aix en Provence, em sua nona realização, com grande representação da nova geração de arquitetos, que esse processo de renovação se exacerbou. O resgate do valor da “rua” – suprimido desde “Ville Radieuse” e a Carta de Atenas – e do “usuário” entra em discussão.

O tema do nono CIAM foi o *habitat*. Em contraponto à abordagem funcional, a nova geração de arquitetos⁸ propôs discutir a cidade a partir das escalas de relações comunitárias, como a casa, a rua, o bairro e, por fim, a cidade. Uma série de novas temáticas que perpassava a ideia de comunidade foi trazida à prática da arquitetura pelo Team X – como futuramente este grupo ficou conhecido –, como a noção de lugar (sob influência da fenomenologia de Heidegger), os vínculos sociais e afetivos, os valores humanos advindos das relações associativas e a participação do usuário no processo projetual (Barone, 2002, p. 93-104).

O CIAM de 1956, décimo e último, realizado em Dubrovnik, foi organizado pelo Team X, e marcado pela ausência da primeira geração de arquitetos. Essa edição, realizada no jardim do hotel como forma de contestação, teve um sentido reflexivo sobre o próprio papel dos congressos e de balanço de todas as edições. Decretado o fim dos CIAMs, o Team X seguiu suas atividades em encontros autônomos.

Apesar das diferenças impressas no percurso dos CIAMs em relação à geração anterior, o Team X ainda estava muito comprometido com o Projeto Moderno, que via a arquitetura como possibilidade de responder e solucionar os novos problemas sociais, e que, em consonância à ideia de Estado de Bem-Estar Social, via ainda o Estado como o grande agente promotor dessa arquitetura afinada com o atendimento e a construção de uma sociedade mais justa.

Fora do campo específico da arquitetura e do urbanismo, uma oposição à arquitetura funcional também estava sendo delineada no campo imbricado da política e da arte, revelando outro olhar para a questão.

⁷ Vale lembrar que, em meados dos anos 40, Sert foi encarregado de assumir juntamente com Paul Lester Wiener o projeto de uma nova cidade industrial ao redor da fábrica de aviões Fábrica Nacional de Motores, FNM, no Brasil, após a morte do então arquiteto do projeto Atillio Correa Lima. O projeto em linhas modernas que ficou conhecido como “Cidade dos Motores” seria implantado na área onde hoje se encontra Xerém no Rio de Janeiro. A falência do Plano Governamental de fomento ao complexo industrial e a decorrente privatização da empresa tornaram inviável o projeto de Sert (Abrahão, 2008, p. 72-73).

⁸ Especialmente Aldo Van Eyck, Alison e Peter Smithson, Gian Carlo de Carlo e Ralph Erskine.

Arte enquanto crítica: a Internacional Situacionista

Podemos compreender a Internacional Situacionista como um movimento de neovanguarda, pois retoma os conceitos das vanguardas modernas do período entre-guerras, chamadas de *negativas* por Argan – futurismo, dadaísmo e surrealismo. Principalmente, os conceitos que se referem à contestação da ideia estabelecida de arte e esteticidade, atualizados para o contexto do pós-guerra.

A produção do grupo, que explicita uma visão social de mundo embebida no romantismo revolucionário e/ou utópico, estendeu-se pelo campo imbricado da arte, da estética, da política e da crítica. A produção foi vasta: o grupo desenvolveu a “pintura industrial”, que era vendida por metro, e a pintura desviada pelas intervenções artísticas num quadro já pronto; elaborou livros de colagens, mapas subjetivos e afetivos; deslocou a linguagem dos quadrinhos para comunicação política e difundiu mensagens de teor político pela cidade, em pichações e cartazes; desenvolveu alguns experimentos cinematográficos, além de alguns “escândalos”⁹ e muitas “provocações”.

O grupo, que manteve uma estreita relação com a cidade, desenvolveu também, a partir da linhagem que remonta à *flânerie* baudelairiana, às deambulações dadaístas e às errâncias surrealistas, métodos artísticos experimentais de subjetivação, investigação e proposição no meio urbano: a **construção de situação**, a **deriva** e a **psicogeografia**. Pela definição do grupo, apresentado no texto coletivo “Definitions”, publicado em 1958 na revista *Internationale Situationniste*, n. 1, a construção de situação seria “momento da vida, concreta e deliberadamente construída pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de eventos”; a deriva seria “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem rápida através de ambiências variadas. Designa também a duração do exercício contínuo desta experiência”, e a psicogeografia, “o estudo dos efeitos precisos do meio geográfico conscientemente organizado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”¹⁰.

Esses métodos acabam por agregar as sensibilidades da vivência urbana. Propõem-se como críticos ao urbanismo vigente, e ativamente contrários às formas de ordenação, vigilância e controle¹¹,

⁹ Inúmeras foram as ações de provocação realizadas através de “escândalos”. O mais importante nessas ações não era o ato ou objeto em si, mas a reação que provocavam, numa contraposição à passividade dominante das formas de recepção. Artisticamente, esse processo foi exemplarmente expresso nas experiências cinematográficas de Guy Debord. No âmbito político, o “escândalo” mais impactante foi, sem dúvida, o texto situacionista “A miséria do meio estudantil – considerado em seus aspectos econômico, político, psicológico, sexual, e mais particularmente, intelectual, e sobre alguns meios para remediá-lo”, que teve importância significativa para os eventos que culminaram em Maio de 68.

¹⁰ Discutiremos mais sobre tais estratégias urbanas ao longo da dissertação.

¹¹ Essa ordenação e controle são exercidos pelo Estado, por meio da disciplina do Urbanismo, mas não só. Como mostra Félix Guattari, a divisão social do trabalho, os meios de comunicação, a culpabilização e a interiorização

elementos/sentimentos da “moralidade” e do “direito” sempre aflorados nos períodos pós-guerra. Esses procedimentos constituem-se como instrumentos do **Urbanismo Unitário**, conceito situacionista definido como “teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que se conjugam na construção integral de um meio ambiente dinamicamente ligado a experiências de comportamento”¹², concebendo a cidade de modo integral em seus aspectos espaciais, técnicos e comportamentais.

Muitos textos situacionistas concentram-se no tema das experimentações na cidade. Alguns deles se referem a experiências pretensamente realizadas. Mas a verdade é que essas experiências deixaram pouco ou nenhum registro, de modo que muito pouco se sabe sobre do que de fato consistiam essas experiências. Por se tratarem de experiências de caráter extremamente subjetivo, talvez a descrição tenha menos importância do que a potência criativa e política de apropriação e construção do espaço na escala do corpo, do indivíduo e de associações espontâneas e não obrigatórias que evocavam. Ou seja, eram ações que iluminavam outro campo de produção do espaço que não os oficiais e burocratizados campos da arquitetura e urbanismo, pautados pela ação do Estado.

A ênfase nas táticas experimentais no espaço urbano desembocou num projeto de cidade – Nova Babilônia –, elaborado a partir das formulações do Urbanismo Unitário, pelo integrante Constant Nieuwenhuys.

Além dos textos sobre cidade, a Internacional Situacionista produziu um intenso material teórico de questionamento das artes estabelecidas e da situação político-social, a partir de uma releitura de Marx. Esse material constituiu-se também como embasamento e definição da postura crítica e artística do grupo. Era produzido, em geral, sob a forma de debates internos, escritos e conferências. O material teórico desenvolvido era difundido pela revista Internationale Situationniste, lançada pelo grupo em 1958. Anterior a esta, a Internacional Letrista¹³ já havia publicado 29 números da revista Potlatch. O nome *potlatch* faz referência ao ritual festivo de certas tribos da América do Norte, em que a tribo despoja-se de suas riquezas e dádivas por meio de doações e banquetes a outra tribo ou pela simples destruição. A referência às práticas de *potlatch* já denuncia a crítica ao capitalismo, um dos pilares da ideologia situacionista. Ao longo dessas publicações, encontra-se uma original crítica à arquitetura moderna e seus atuais representantes – o arquiteto Le Corbusier e os conjuntos habitacionais recém-implantados principalmente na França – que subsidia as práticas situacionistas na

das normas inerentes ao sistema capitalista atuam consistentemente como fatores de sentimento de controle e ordem.

¹² “Definitions”, texto coletivo publicado em 1958, na revista Internationale Situationniste, n. 1.

¹³ A Internacional Letrista (1953-1957) foi uma dissidência do grupo Letrista criado pelo poeta romeno Isidore Isou (1925-2007). A Internacional Letrista já havia desenvolvido os principais temas hoje conhecidos como situacionistas, como a construção de situação, a deriva, a psicogeografia, o Urbanismo Unitário e o *détournement*. A maioria de seus membros passou a integrar a Internacional Situacionista em 1957.

cidade. Algumas obras produzidas individualmente foram também publicadas, como é o caso de *Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord, em 1967 e *A arte de viver para as novas gerações*, de Raoul Vaneigem, do mesmo ano.

Em 1962, a Internacional Situacionista, após conflitos de vertentes, passa por uma reestruturação. A vertente liderada por Guy Debord passa a comandar, e pelo contexto político-social da França e do mundo, somado aos talentos ativista e provocativo de seu líder, o grupo passa a atuar com muito mais contundência nos planos políticos rumo à revolução, e os procedimentos artísticos não só saem de foco, como passam a ser considerados como uma etapa caduca.

Os integrantes interessados nas questões artísticas, em sua maioria da facção alemã Spur, fundam uma dissidência: a Segunda Internacional Situacionista¹⁴.

A Internacional Situacionista, nesse momento voltada às questões políticas, de certa maneira contribuiu a catalisar e deflagrar o que se convencionou a chamar de Maio de 68. Principalmente, por meio do texto “A Miséria do Meio Estudantil – Considerado em Seus Aspectos Econômico, Político, Psicológico, Sexual e, mais Particularmente, Intelectual, e Sobre Alguns Meios para Remediá-la”, que foi escrito por Mustapha Khayati e revisado por Debord, apesar de não ter sido assinado. Tal texto foi feito para um grupo de estudantes do diretório acadêmico da Universidade de Estrasburgo, publicado em edição de luxo e distribuído em uma cerimônia oficial da Universidade. O escândalo tomou grandes proporções: trechos do texto foram reproduzidos em jornais, e a ação acabou virando questão jurídica, levando ao fechamento do diretório acadêmico. Por conta dessa resolução extrema, o caso correu o mundo, e com ele, o nome da Internacional Situacionista como um grupo de subversivos. O texto situacionista circulou em todas as universidades da França, e contribuiu para o início da revolta em Nanterre, que logo se estendeu a Sorbonne. Os situacionistas ainda tiveram participação ativa no Conselho pela Manutenção das Ocupações e influenciaram os *Enragés*. Porém, a contribuição mais marcante foi a presença frequente dos slogans e cartazes situacionistas nos muros das cidades.

Por causa da ruptura ocorrida no interior no grupo em 1962, convencionou-se dividir a atuação da Internacional Situacionista em duas fases: a primeira, denominada por alguns autores de “fase artística”, vai de sua criação (ou até mesmo antes, partindo da Internacional Letrista) até meados de 62, e a segunda, denominada “fase política”, estende-se desde então, quando se dá a expulsão dos integrantes artistas, até a autodissolução do grupo, em 1972. Ao longo de sua existência, cerca de 70

¹⁴ Sobre a Segunda Internacional Situacionista, ler HOME, Stewart. *Assalto à cultura – utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad, 2004.

nomes¹⁵ passaram pelo grupo, vindos de dezesseis diferentes países – a maioria foi expulsa por Debord.

Desvio¹⁶ situacionista

Ao longo dessas variadas atividades, identificamos um conceito-chave para o entendimento da obra situacionista – o *détournement*.

O *détournement*, ou desvio situacionista, consiste em um método estético, artístico e político de apropriação de elementos existentes da cultura, incorporando elementos novos e estranhos aos primeiros. Desse modo, ao mesmo tempo em que propõe uma atualização do significado, produz uma interrupção no sistema convencional de recepção, devido ao estranhamento causado por essa espécie de colagem de elementos díspares.

Quanto ao estranhamento, constatamos que essa sensação foi explorada nos vários formatos de artes visuais elaboradas pelo grupo: a linguagem dos quadrinhos foi alçada ao *status* de manifesto a partir da modificação dos diálogos para conteúdos políticos; especialmente Asger Jorn realizou uma série de pinturas a partir de intervenções em quadros de outros autores, e ainda Jorn, juntamente com Debord, desenvolveram os livros-colagens compostos de elementos “pré-fabricados”, cujas páginas podem ser lidas em todas as direções.

Tradução de uma história em quadrinhos desviada (Antologia, 1997, p. 315)

¹⁵ Além dos já citados, podemos destacar Pinot Galizzio, Michele Bernstein, A. Khatib, e Asger Jorn.

¹⁶ A prática do desvio já se encontra no dadaísmo, mas a inspiração para os situacionistas – na realidade, para os letristas – parece ter vindo do Conde de Lautréamont (1846, 1870), poeta uruguaio que viveu na França e foi uma grande referência para os surrealistas e depois para os situacionistas.

O cinema experimental de Guy Debord parece ser o campo artístico em que o desvio é usado de forma exemplar. O filme *Sociedade do Espetáculo*, de 1973, por exemplo, é composto por uma sequência de colagens de cenas de outros filmes e imagens sem continuidade entre si, ao som das teses de Guy Debord publicadas em seu livro homônimo de 1967. Teses estas que, em grande parte, foram desviadas das teses de Marx e Hegel¹⁷. O maior estranhamento produzido por esse filme decorre do total descolamento entre as sequências de imagens e o conteúdo narrado por Guy Debord.

Os mapas situacionistas podem também ser considerados desviados por não se comprometerem com a representação da realidade. A imagem do mapa situacionista “The Naked City – illustration de l’hypothèse des plaques tournantes”, elaborado por Guy Debord e Asger Jorn em 1957, reconstitui a cidade de Paris a partir de alguns fragmentos da cidade – bairros ou “unidades de ambiência”¹⁸ - que flutuam, se atraem, se repelem e se conectam graficamente por flechas vermelhas, que representam possibilidades de direções. A localização dos bairros e a distância entre eles não correspondem à realidade, evidenciando que não se trata de um mapa físico e topográfico – abstração da cidade de Paris –, mas sim da representação de “uma” Paris, subjetiva, vivenciada em derivas.

O termo situacionista *plaque tournante* – que está anunciado no título do mapa citado – é uma referência à manivela que muda a direção do curso do trem. Percebemos que a deriva, o método do desvio e do *plaque tournante* guardam estreita relação, e são representações do ato de mudança de sentido do fluxo usual, inaugurando outra possibilidade. Nesse sentido, podemos dizer que essa contínua interrupção/recriação é o *leitmotiv* do pensamento e da prática situacionista, incluindo sua temática urbana. A deriva é ela mesma a incorporação, no sentido de trazer ao corpo, do ato criador do desvio.

¹⁷ Um exemplo desses desvios, encontramos na própria definição do desvio situacionista publicado em 1958 na revista *Internationale Situationniste*, em que em determinado momento se lê: “(...) Neste sentido, não pode haver pintura ou música situacionista mas um uso situacionista desses recursos (...)”. Esse trecho é um desvio da frase original de *A ideologia alemã*, de Marx e Engels: “Em uma sociedade comunista, não há pintores mas, no máximo, seres humanos que, entre outras coisas pintam” (Marx apud Jappe, 1999, p. 120).

¹⁸ Termo usado pelos situacionistas para designar áreas da cidade em que se identifica certa unidade, comportamental, psicológica ou de paisagem. Seria uma escala urbana equivalente ao bairro, mas sem se comprometer com dados oficiais, como limites etc.

Mapa “The Naked City – Illustration de l’hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique, 1957, Guy Debord e Asger Jorn.

Contrastando cidades: pensamentos situacionista e funcionalista de cidade

Como vimos, a Internacional Situacionista era um grupo de artistas de interesses diversos que passou a incorporar a temática urbana em suas produções artísticas e teóricas, elaborando assim, um pensamento situacionista sobre a cidade, divergente do pensamento oficial e hegemônico de então. Mais do que constituir uma alternativa real ou viável de cidade, o grupo instaurava a arte como crítica, ao expor questões que o racionalismo e funcionalismo não contemplavam, ou mesmo negavam. Podemos dizer que a abordagem situacionista na cidade faz parte dos primeiros questionamentos que mais tarde fundamentaram uma crítica da arquitetura moderna, voltada principalmente à vertente funcionalista e a seu maior expoente, Le Corbusier.

O escrito letrista “Les gratte-ciel par la racine”, publicado na revista Potlatch, n. 5, refere-se a Le Corbusier como “*le protestant modulaire, le Corbusier Sing-Sing*”, algo que pode ser traduzido por: “o protestante homem ideal, o Corbusier-arquiteto da prisão” (Berenstein, 2003, p. 32), em uma ácida crítica ao modelo de cidade racional e da habitação “máquinas de morar”.

Para os situacionistas, a racionalidade e a funcionalidade reinantes nas cidades modernas acabavam por empobrecer as potencialidades poéticas e apaixonantes. O urbanismo se oferecia como âmbito da

arte, de uma arte superior, de uma arte integral, e era contra a morte dessa possibilidade pela rigidez funcionalista que se erguia a crítica situacionista.

Para os situacionistas, as soluções funcionalistas resultaram em cidades monótonas e frias, propensas à passividade, estéreis para a criatividade e para a subjetividade, e promotoras de uma frágil “ideia de felicidade” alicerçada nos pontos-chave do tráfego de automóveis e do conforto das habitações, como é visto, a seguir, nos trechos de escritos de Constant e Debord:

Diante da necessidade de construir rapidamente cidades inteiras, erguem-se cemitérios de cimento armado onde grande parte da população está condenada a levar uma vida muito enfadonha. Ora, pra que servem as incríveis invenções técnicas do mundo atual se faltam condições para delas tirar proveito, se não conduzem ao lazer, se há carência de imaginação? (Constant, International Situationniste, n.2, 1959)

A ideia situacionista de Urbanismo Unitário vem em choque com a concepção do urbanismo funcionalista. A partir da percepção da fragmentação da metrópole, propõe uma integração que não se faz física ou funcionalmente, mas sim por uma série de jogos que supere o poder disciplinador do urbanismo e promova as potencialidades poéticas da cidade. Essa outra leitura de cidade, interessada em ordenações mais sutis, que podem ser relacionadas a diferentes comportamentos e sensações, é o que os situacionistas chamam de psicogeografia.

A brusca mudança de ambiência numa rua, numa distância de poucos metros; a divisão patente de uma cidade em zonas de climas psíquicos definidos; a linha de maior declive – sem relação com o desnível – que devem seguir os passeios a esmo; o aspecto atraente ou repulsivo de certos lugares; tudo isso parece deixado de lado. Pelo menos, nunca é percebido como dependente de causas que podem ser esclarecidas por uma análise mais profunda, e das quais se pode tirar partido. As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidos de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator (Debord, 1955 in Jacques, 2003, p. 41).

Uma das grandes influências para os situacionistas foi, sem dúvida, os estudos urbanos do intelectual francês Henri Lefebvre (1901-1991), principalmente os referentes à Teoria dos Momentos, à Produção Urbana e à Crítica da Vida Cotidiana realizados nessa época. Lefebvre aponta a passagem do urbanismo como campo de regulamentação e administração do espaço para o urbanismo como prática social de interesse de todos. As atenções, nesse momento, se voltam para a cidade e para o urbanismo. Essa mesma constatação também é verificada em uma passagem de “O Grande jogo do Porvir”, pelo situacionista Constant:

A necessidade de construir rapidamente, e em grande número, cidades inteiras, necessidade provocada pela industrialização nos países subdesenvolvidos e a aguda crise habitacional do pós-guerra, levou o urbanismo a uma posição de destaque entre os problemas atuais da cultura (Nieuwenhuys, 1959 in Jacques, 2003, p. 98).

O funcionalismo, na visão de Lefebvre, a partir de formulações racionais e de organização, reduz a “sociedade urbana à realização de algumas funções previstas e prescritas na prática pela arquitetura” (Lefebvre, 1991, p. 42). O urbanismo torna-se, pela arbitrariedade dessa relação, em ideologia. Esse tipo arbitrário de ideologia urbana é visto por Lefebvre como “pontos de estrangulamento do saber e da ação” que “fechavam os horizontes” (Lefebvre, 1991, p. 104). O indivíduo, isolado, vivendo sua relação com a cidade de modo organizado sob o signo da utilidade, encontra-se distante de uma participação real. Como combate, Lefebvre relaciona a essa sociedade urbana, ou seja, à vida urbana, necessidades muito mais abrangentes e amplas:

As necessidades sociais têm um fundamento antropológico; opostas e complementares, compreendem a necessidade de segurança e a de abertura, a necessidade de certeza e a necessidade de aventura, a de organização do trabalho e a do jogo, as necessidades de previsibilidade e do imprevisto, de unidade e de diferença, de isolamento e de encontro, de trocas e de investimentos, de independência (e mesmo de solidão) e de comunicação, de imediatividade e de perspectiva a longo prazo. O ser humano tem também a necessidade de acumular energias e a necessidade de gastá-las, e mesmo de desperdiçá-las no jogo. Tem necessidade de ver, de ouvir, de tocar, de degustar, e a necessidade de reunir essas percepções num “mundo”. A essas necessidades antropológicas socialmente elaboradas (isto é, ora separadas, ora reunidas, aqui comprimidas e ali hipertrofiadas) acrescentam-se necessidades específicas, que não satisfazem os

equipamentos comerciais e culturais que são mais ou menos parcimoniosamente levados em consideração pelos urbanistas. Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e de bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas. Através dessas necessidades especificadas vive e sobrevive um desejo fundamental, do qual o jogo, a sexualidade, os atos corporais tais como o esporte, a atividade criadora, a arte e o conhecimento são manifestações particulares e *momentos*, que superam mais ou menos a divisão parcelar dos trabalhos. Enfim, a necessidade da cidade e da vida urbana só se exprime livremente nas perspectivas que tentam aqui se isolar e abrir os horizontes. As necessidades urbanas específicas não seriam necessidades de lugares qualificados, lugares de simultaneidade e de encontros, lugares onde a troca não seria tomada pelo valor de troca, pelo comércio e pelo lucro? Não seria também a necessidade de um tempo de encontros, dessas trocas? (Lefebvre, 1991, p. 103-104)

Veremos que as necessidades alargadas que Lefebvre atribui à sociedade urbana correspondem ao campo onde os procedimentos experimentais urbanos situacionistas propõem-se a transitar. Ao identificar o urbanismo como uma problemática urgente da cultura, os situacionistas, para responder às necessidades alargadas que a cidade deveria contemplar, recorrem ao campo do jogo. A ideia de jogo, que é essencial para se entender as atividades propostas pelos situacionistas, principalmente em relação às criações de ambiências, foi apropriada do estudo feito pelo filósofo Johan Huizinga (1872-1945), publicado no livro *Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura*, em 1938. Os situacionistas referem-se, em seus escritos, à construção de um “jogo superior”, no qual é possível exercitar coletivamente uma efetiva participação direta na vida.

Segundo J. Huizinga, “o jogo realiza, na imperfeição do mundo e na confusão da vida, uma perfeição temporária e limitada”. A vida corriqueira, condicionada até então pelo problema da subsistência, pode ser dominada racionalmente – possibilidade que está no âmago de todos os conflitos de nossa época – e o jogo, rompendo de forma radical com um tempo e um espaço lúdicos acanhados, deve tomar conta da vida inteira. A perfeição não deve ser a sua finalidade, se tal perfeição significar uma construção estática oposta à vida (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1958 in Jacques, 2003, p. 60).

As condições que caracterizam o jogo na leitura de Huizinga são as mesmas condições que constroem a situação: a ação voluntária exercida em certo espaço que servirá como palco, em um período limitado de tempo e seguindo regras livremente consentidas. Regras essas que fazem sentido unicamente nesse universo, diferenciando-o da vida normal e normatizada. A situação construída é “uma unidade de comportamento temporal” e produtora, no conflito, “de outras formas de cenário e outros gestos”. Neste fragmento da revista Potlatch (1954), vemos como a situação construída e a ideia de jogo se aproximam:

em função do que você procura, escolha uma região, uma cidade de razoável densidade demográfica, uma rua com certa animação. Construa uma casa. Arrume a mobília. Capriche na decoração e em tudo que a completa. Escolha a estação e a hora. Reúna as pessoas mais aptas, os discos e a bebida convenientes. Se não houver falhas no que você preparou, o resultado será satisfatório (Jacques, 2003, p. 16).

O jogo psicogeográfico da semana dos letristas remete à receita de como fazer um poema, do dadaísta Tzara¹⁹.

De fato, esses dois jogos-poema e a construção de situação propõem a oposição ou superação da obra de arte. Perniola pontua que o conceito de situação assenta-se em três abordagens. Uma abordagem psicológica, em que a experiência da situação seja potencialmente a experiência de realização de desejos. Outra abordagem técnico-urbanística, que constrói a mútua relação entre sujeito e ambiente, e ainda uma abordagem existencial, em que a situação é o instante da tomada de consciência “das condições de existência na sociedade industrializada e das alternativas radicais” (Perniola, 2009, p. 27). Dessa forma, a construção de situações se contrapõe à ideia de espetáculo, à medida que impõe a não passividade e a autonomia do sujeito frente às formas envelhecidas de recepção.

Podemos dizer que o projeto de cidade Nova Babilônia, de Constant Nieuwenhuys, surge da radical incorporação do jogo na vida cotidiana por meio dos procedimentos urbanos deriva, psicogeografia e construção de situação, pois para levá-los às últimas consequências, Constant idealizou uma cidade em que o indivíduo estivesse exposto a infinitas formas de estímulos e experimentações. Nesse sentido, concebeu um espaço oposto aos espaços reguladores.

¹⁹ Pegue um jornal. Pegue a tesoura. Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema. Recorte o artigo. Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco. Agite suavemente. Tire em seguida cada pedaço um após o outro. Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco. O poema se parecerá com você. E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.

A cidade, como vimos, era o *corpus* sobre o qual um intenso e privilegiado debate se delineava durante os anos de 1950. Uma das contribuições surgidas desse amplo olhar sobre o espaço urbano foi o entendimento do desenho de cidade como desejo de futuro. Nova Babilônia faz parte de uma série de projetos urbanos que incorpora a crítica à arquitetura funcionalista, e expressa, como contraponto, a vontade de emancipação, mobilidade e participação a partir do final dos anos de 1950, a se realizar numa condição de futuro.

Além de Nova Babilônia de Constant, podemos citar a série de cidades flutuantes sobre o oceano projetada desde 1958 pelo arquiteto do Metabolismo Japonês, Kiyonori Kikutake, como Marina City, Ocean City e Aquapolis; o projeto de Yona Friedman²⁰ de estruturas leves e temporárias que se desenvolvem sobre a cidade existente, Spatial City, de 1959; e as cidades radicais e futuristas do grupo Archigram²¹, com os veículos como estruturas de cidade-nômade capazes de se interligar entre si, Walking City, de Ron Herron, em 1964, e Plug-in City, de Peter Cook, do mesmo ano, que consistia numa estrutura urbana em rede interligada por conexões tecnológicas e informacionais. As residências seriam “cápsulas” que os habitantes poderiam plugar nesses circuitos ao longo da cidade.

As cidades citadas acima foram ordenadas pelo critério cronológico, mas, a despeito dessa informação, o que mais importa é tecer um panorama que evidencie a constituição de um pensamento sobre cidade, na transição dos anos de 1950 para os anos 60, que ia em direção oposta às máximas do urbanismo funcionalista e racionalista, embora ainda fosse um pensamento moderno sobre cidade. Ao contrário da pesquisa sobre setorização, parcelamento, organização e funcionalidade, buscava-se espacializar vontades de interconexão e fluidez. Para Frampton, essas ideias de cidades guardam como similaridade os fatos de serem cidades remotas e inaplicáveis à vida cotidiana (1997, p. 344).

A contribuição da Internacional Situacionista - um grupo de arte – e especialmente do artista Constant na constituição de um pensamento de cidade, neste recorte temporal, deflagra o que emergiria na arte nos anos seguintes. Nesses anos, instauram-se os primeiros rompantes de uma arte contemporânea que não se enquadra nos moldes definidores do modernismo. De certa forma, os situacionistas e Constant com Nova Babilônia estão preconizando a obra aberta que eclodirá no meio das discussões da arte moderna com as obras de Cage, Rauschenberg e do grupo Fluxus, entre outros.

²⁰ Havia fundado em 1958 o Groupe d’Étude d’Architecture Mobile – GEAM, e, no mesmo ano, escreveu seu manifesto de arquitetura móvel. Assim como Constant, pensa o espaço urbano para outra sociedade, emancipada e liberada das forças de trabalho.

²¹ Archigram forma-se em 1961, em Londres, e radicaliza no critério da mobilidade, pensando cidades mais futuristas.

Brasil - vocação & recepção

Viremos o mapa de cabeça para baixo para ter uma idéia exata da nossa posição, sem nos incomodarmos com o que pensa o resto do mundo. A ponta da América, a partir de agora, prolonga-se para cima, assinala insistentemente para o Sul, o nosso norte. Ao mesmo tempo, nossa bússola aponta implacavelmente para o Sul, para o nosso pólo. Ao partirem daqui, os navios vão para baixo e não para cima, como costumam fazer para seguir a direção ao norte. Porque o norte agora está embaixo. E, se ficarmos de frente para o nosso Sul, teremos à esquerda o leste.

Essa retificação era necessária, pois nos permite saber onde estamos.

Joaquin Torres García

Arte brasileira entre o Eu e o Outro

A ausência da América Latina na história da arte universal, ou a inclusão de alguns poucos nomes que acabam por ser mitificados, faz ser de fundamental importância um movimento em direção a uma revisão crítica dessa narrativa corrente. A visão de que a Latino-américa está destinada a reproduzir padrões, numa eterna “cultura da repetição”, desabilitada a “fundar ou inaugurar estéticas e movimentos”, deixa de lado teorias e movimentos pioneiros que frutificam nos trópicos²².

Muito da produção artística que se dá na América Latina, por outro lado, decorre da influência estrangeira, seja pelo contato de artistas em viagens, seja pela circulação de publicações e obras, ou mesmo pelas visitas dos artistas de fora. Nesse caso, o que se discute é a absorção de idéias vindas de fora e a reapropriação delas a partir das condicionantes locais, de modo que, na latino-américa, a questão da identidade nacional se evidencia, deflagrando, por exemplo, o conceito oswaldiano de antropofagia. De fato, a parêntese identidade/modernidade é questão predominante no contexto político cultural da América Latina nos anos de 1920 e 30.

²² MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. Texto disponível no endereço eletrônico: (<http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/h23/Morais.html>). Acessado em 07/06/2011.

Na história da arte brasileira, há discursos que ora apresentam nossas produções como recepção de um ideário internacional, ora como vocação genuína, portanto, originais. Mesmo quando se trata da recepção, o que se constata é que o fluxo de influências não é e nunca poderia ser estritamente unilateral, redesenhando o caminho do colonizador, mas sim resulta em uma teia de influências, hibridismos e contaminações, que podemos vislumbrar quando não nos lançamos ao tentador formato da seca contraposição entre latino-américa e Europa²³.

Nos anos de 1920, muitos artistas latino-americanos estiveram em Paris, onde eclodia o modernismo canônico. A Segunda Guerra ajudou a acentuar a presença de artistas europeus na América; os surrealistas, por exemplo, estiveram no México. Anos depois, as ditaduras no território latino-americano fizeram muitos artistas deslocarem-se para Estados Unidos e Europa. Como se vê, o século XX foi de intenso fluxo de artistas e hibridismo das artes.

As poéticas modernas elaboraram-se de maneiras diferentes. Se na Europa, a autonomia frente às particularidades nacionais levou a abstração e a geometrização a libertarem a criação, dotando-a de um caráter universal, ou seja, desprendendo-a do “lugar específico”, as artes modernistas latino-americanas expressaram-se exatamente no plano nacional, atualizando sua produção cultural a partir do enfoque da identidade. Os artistas europeus foram instigados por aquilo que vem “de fora”, pelo Outro, buscando inspiração na arte exótica (para o conceito europeu), bebendo de outras águas. Os artistas latino-americanos buscaram a si próprios para beberem de sua própria fonte, e essa busca os conduziu a encarar (e retratar) seus percalços sociais e econômicos, e assim, distanciar-se do modernismo europeu.

No Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922 foi o grande marco no processo de pesquisa da modernidade e da busca de um passado brasileiro para delinear a identidade nacional e um caminho para o futuro. Em 1923, alguns de seus organizadores, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, em visita a Paris, entraram em contato com Blaise Cendrars, figura paradigmática da “influência de mão dupla”. Poeta viajante e cosmopolita por natureza, Cendrars veio ao Brasil no ano seguinte, a convite do mecenas Paulo Prado, influenciando o trabalho dos modernistas, e sendo influenciado por eles, principalmente por Oswald de Andrade e o *Manifesto Pau-Brasil*. Durante a famosa “viagem de redescoberta do Brasil” de 1924, o grupo brasileiro de modernistas excursionou por cidades interioranas de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, apresentando-as ao artista estrangeiro, e assim, apresentando o Brasil e seus componentes culturais a si mesmos. O contato com a tradição colonial e a cultura popular e “primitiva” iluminado pelo espírito modernista foi o gatilho para a

²³ Para além da categorização rígida das influências, das manifestações originais e das recepções, apesar de recorrermos a esses termos ao longo do texto, acreditamos que as ideias circulam livremente, aqui e ali, sem se deter, ou ao menos de forma mais branda, nas fronteiras do mundo físico.

produção vindoura do grupo: como o *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade, data do mesmo ano, em nome de uma arte e linguagem brasileiras sintetizadas pela tradição, pelo regional e pela modernidade,. Quatro anos depois, Oswald escreveu o *Manifesto Antropófago*, no qual são tecidas reflexões sobre o Brasil pós-colonial e a contribuição de diversas culturas para a constituição de uma identidade brasileira, configurando assim um movimento para fora, aberto às influências estrangeiras, e um movimento para dentro, na redescoberta da cultura nacional. No mesmo ano de 1928, Mario de Andrade escreveu *Macunaíma*. Recorrendo a mitos e lendas folclóricas, o autor retrata neste livro a personagem representante do povo brasileiro, incorporando também a linguagem falada popularmente.

No âmbito da arquitetura, no Brasil por essa época, a questão nacional também aflorou com a disputa entre o ecletismo e o neocolonial. Os defensores da arquitetura neocolonial, liderados por José Marianno Filho, bradavam pela constituição de uma cultura, ou melhor, de um estilo arquitetônico nacional por meio do vínculo histórico com a arquitetura produzida no Brasil colônia, em detrimento aos “historicismos” da arquitetura eclética, que são elementos distantes de nossa própria história. A viagem como instrumento de conhecimento reaparece: durante o mesmo ano em que os modernistas estavam em viagem a Minas Gerais, o jovem Lucio Costa também partia para uma viagem a Diamantina, para estudo e investigações sobre a tradição luso-brasileira. A viagem²⁴ fazia parte de um projeto de catalogação da arquitetura brasileira, promovido e financiado por José Marianno Filho.

Para Mario de Andrade, a geração de 22 aportou com uma atitude destrutiva à possibilidade de um sentido construtivo a realizar-se na década de 1930 e, portanto, à possibilidade de assimilação da produção de artistas vindouros – como Flavio de Carvalho (1889-1973).

De fato, o sentido construtivo reverbera no tema da formação nacional, que é a tônica sobre a qual grandes pensadores iriam se debruçar nos anos de 1930. Dessa reflexão ampliada, frutificaram os livros *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, em 1936, *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Junior, em 1933, e *Formação do Brasil Contemporâneo*, do mesmo autor, já em 1942 – construtores de importantes teses sobre a formação sociocultural brasileira, ou ainda, do homem brasileiro²⁵.

Os anos de 1930 foram também os de formação e consolidação da arquitetura moderna nacional. Uma pioneira expressão moderna tinha sido desenvolvida em São Paulo pelo arquiteto russo Gregori

²⁴ Tal viagem fez Lucio Costa considerar que tampouco a arquitetura neocolonial trazia a “verdade construtiva” das velhas construções luso-brasileiras.

²⁵ A temática não era uma novidade, mas tais autores puderam reorganizá-la a partir do novo contexto do Brasil: fim da escravidão, imigração européia, industrialização crescente e transformações geradas pela Revolução de 30 (Ortiz, 1985).

Warchavchik e também pelo engenheiro e artista Flavio de Carvalho²⁶. A despeito dessas experiências, na segunda metade da década de 1920, o Movimento Moderno em Arquitetura ganhou destaque no Brasil, principalmente por meio da figura de Le Corbusier.

Arquitetura Moderna Brasileira. Geometria sensível?

A primeira visita de Le Corbusier ao país se deu em 1929, promovida por Paulo Prado, articulada e incentivada por Blaise Cendrars. A visita fez parte da viagem do arquiteto à América do Sul²⁷ para a difusão da arquitetura moderna e para empreender projetos em terras onde o peso do academicismo não estava tão consolidado. Além de difundir a nova arquitetura, como aponta Martins, para Le Corbusier, viajar era um instrumento de estudo e absorção cultural. Anteriormente, o arquiteto havia empreendido viagens à Itália e à Alemanha, além da conhecida Viagem ao Oriente. As conferências proferidas no Brasil iriam reverberar nos anos seguintes: presente na conferência realizada no Rio, estava Lucio Costa, o que já anuncia sua “conversão” à arquitetura moderna. Ainda haveria outras reverberações: durante a visita de Le Corbusier a São Paulo, o mestre purista foi entrevistado por Geraldo Ferraz e pelo arquiteto Flávio de Carvalho. Esse encontro alimentaria as ideias estabelecidas por Carvalho em seu artigo “A cidade do homem nu”²⁸, apresentado no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura de 1930, no Rio de Janeiro, em que discorre sobre “a nova cidade nos trópicos”, destinada ao “homem do futuro – sem deus, nem propriedade, nem matrimônio” – que, ao mesmo tempo em que sistematiza a influência das ideias de Le Corbusier, guarda relações possíveis com o projeto e a ideologia de Nova Babilônia, que analisaremos mais adiante.

O original interesse do engenheiro Flavio de Carvalho pela cidade, inicialmente registrado em seu artigo de 1930, desdobra-se no ano seguinte, com a “Experiência nº 2”, que posteriormente, subsidiaria o livro *Experiência nº2 – realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Nessa espécie de “performance”, com a licença do anacronismo, o artista-

²⁶ Flávio de Carvalho participou de uma série de concursos públicos desde o final dos anos 1920 na tentativa de introduzir a expressão moderna em arquitetura no Brasil. A linguagem desenvolvida por Carvalho conjugava, entre outras, a influência futurista, e não teve boa recepção em sua época, o que não o desestimulou a continuar participando deste tipo de apresentação de projetos e ideias por meio de concursos públicos até os anos de 1960. Dentre seus projetos, apenas dois foram construídos: o conjunto residencial na Alameda Lorena, em São Paulo, e sua própria residência na Fazenda da Capuava, em Valinhos. Para maiores informações, consultar: MOREIRA LEITE, Rui. Flávio de Carvalho (1899-1973) entre a experiência e a experimentação, v. 2. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

²⁷ David Pinder nota, a partir dos cadernos de Le Corbusier das viagens à América do Sul e à África, um interesse renovado pela figura humana, especialmente pelo corpo feminino, que se liga à apreensão das formas orgânicas e naturais vistas a partir do avião e aponta para suas futuras formulações mais plasticamente orgânicas (Pinder, 2005, p. 102).

²⁸ Voltaremos ao artigo “A cidade do homem nu” no capítulo 4.

arquiteto retoma sua ideia de confronto com os ordenamentos morais e desafia uma procissão religiosa, caminhando em direção oposta ao fluxo da multidão, vestindo um boné. Com a atitude de desrespeito configurada, a reação dos presentes foi violenta e imediata. A ousadia performática foi ainda repetida no ano de 1956, com a “Experiência nº3”, quando Carvalho desfilou pelo centro de São Paulo, apresentando o “traje tropical²⁹”. O novo modelo de traje masculino, mais adequado ao clima brasileiro, rediscute a questão da identidade nacional por uma perspectiva ao mesmo tempo inusitada e prática. Há, nos dois casos, o impulso de provocação antiinstitucional que incorpora o choque, encontra brechas no espaço cotidiano e urbano e, no que concerne a sua “marginalidade”, reverbera na arte brasileira dos anos de 1960.

Voltando aos anos de 1930, a Lucio Costa, já “convertido” à arquitetura moderna, é incumbida a tarefa de introduzi-la na academia, em função de sua nomeação a diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Apesar de sua diretoria ter tido uma curta existência, devido às disputas internas que provocou, seus frutos foram vigorosos: a instauração da poética moderna no ensino de arquitetura e a decorrente constituição de uma geração de jovens arquitetos modernos e ainda, a promoção do “Salão Revolucionário”, em 1931, importante exposição que pela primeira vez inseria os artistas modernos no interior do circuito oficial de exibição. Essa exposição, de certa maneira, forma uma tríade, juntamente com a Semana de Arte Moderna, de 1922, e a Exposição de Arte Moderna, de 1944, em Belo Horizonte.

A segunda visita de Le Corbusier se dá em 1936, no momento de projeto da sede do Ministério de Educação e Saúde (MESP), edifício de importante representação do governo Vargas. Apesar de o concurso de projetos para tal edifício ter coroado o projeto em estilo marajoara de Archimedes Memória, Lucio Costa foi escolhido para projetar o edifício em linhas modernas em detrimento do projeto premiado. A pedido de Costa e com apoio do ministro de educação e saúde, Gustavo Campanema, Le Corbusier aceitou retornar ao Brasil e orientar o projeto do ministério. A contribuição do mestre purista foi de significativa importância à equipe brasileira. Durante algumas semanas, trabalharam em conjunto, porém, apesar da franca recepção dos ideários corbusianos, os arquitetos brasileiros acabaram por seguir um caminho próprio, após a partida do mestre. Inaugurado o edifício em 1943, seu resultado final de expressão moderna, porém com inovações brasileiras, teve grande impacto mundial por seu pioneirismo: era o primeiro edifício de tal imponência e importância que aplicava os componentes corbusianos, os famosos “cinco pontos para arquitetura”. Após este, uma série de projetos de representação nacional foi realizada pelos jovens arquitetos brasileiros, como o

²⁹ Modelo de traje masculino composto por saíote, blusa de mangas bufantes, chapéu, meias arrastão e sandálias.

Pavilhão brasileiro em Nova Iorque, em 1939, e o conjunto de Pampulha, em 1943 – onde emergiu a expressiva arquitetura de Oscar Niemeyer.

Em 1943, ano de inauguração do MESP e da Pampulha, o MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) organizou uma exposição, cujo tema foi a arquitetura moderna brasileira – *Brazil Builds*³⁰. Essa exposição, que tinha um forte caráter estratégico de articulação política entre o Brasil e os Estados Unidos³¹, teve sede em Pampulha, e apresentou-se também em diversos países, divulgando a arquitetura brasileira (sempre vinculando-a ao caráter nacional e à imagem do Brasil). Foram expostas algumas obras arquitetônicas tradicionais, consideradas relevantes para a “evolução” ao moderno e às recentes obras modernas, com grande destaque ao edifício do MESP.

Diz Mário de Andrade:

Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, os brasileiros. Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado, diante desse livro que prova possuímos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo. Essa consciência de nossa normalidade humana só mesmo os estrangeiros é que podem nos dar. Porque nós, pelo mesmo complexo de inferioridade, ou reagimos caindo num por-que-me-ufanismo idiota, ou num jeca-tatuísmo conformista e apodrecente. (Andrade, 1980, p. 26)

O posicionamento de Mário de Andrade ilustra a necessidade latino-americana do reconhecimento estrangeiro, que não se restringia apenas ao âmbito da arquitetura.

³⁰ Em colaboração à exposição, foi publicado o livro *Brazil builds: architecture new and old, 1532-1942*, de Phillip Goodwin. Vale lembrar que a exposição “The International Style: Architecture since 1922”, realizada no segundo ano de existência do MoMA, sob curadoria de Philip Johnson e Henry-Russel Hitchcock, havia apresentado diversas manifestações da arquitetura moderna pelo mundo, qualificando-a como “estilo internacional”. *Brazil builds* era portanto a inclusão da latino-américa nessa visão internacionalista, o que seria ainda mais enfatizado em 1955 com a exposição *Latin American Architecture since 1945* realizada na mesma instituição e com curadoria também de Henry-Russel Hitchcock.

³¹ Podemos considerá-las – a exposição e a publicação – parte da “Política de Boa Vizinhança” empreendida pelos Estados Unidos em direção aos países da América Latina, implicando em investimentos e aproximações culturais (e impreterivelmente exercendo domínio) em troca de apoio político durante e após a Segunda Guerra.

As visitas de Le Corbusier à América Latina são comparáveis à visita do artista suíço Max Bill ao Brasil no contexto da I Bienal de Artes de São Paulo³² quanto ao impacto para os arquitetos latino-americanos e as suas subseqüentes produções, no caso do primeiro, e para os artistas latino-americanos e sua produção vindoura, no caso do segundo.

A I Bienal de Artes em São Paulo realizou-se em 1951, e representou a inserção da América Latina no circuito internacional das artes visuais. Essa Bienal trouxe numerosas obras de grandes artistas de fora e provocou uma “revisão de valores”, ao trazer à cena no Brasil o abstracionismo da arte moderna. As obras dos artistas suíços causaram grande impacto, e a Bienal acabou por coroar o concretismo ao eleger como uma das obras premiadas “Unidade Tripartida”, de Max Bill.

Após a I Bienal, a arte abstrata inseriu-se efetivamente no Brasil, promovida por artistas, curadores e críticos de arte, que viam um ambiente propício para essa recepção: o Brasil do pós-guerra vivia uma fase de prosperidade, com industrialização e urbanização crescentes, o que provocou uma renovação cultural e ambientou o nascimento de uma arte construtiva que se manifestou, primeiramente, com o grupo Ruptura, em São Paulo, seguidor dos princípios do concretismo suíço de Max Bill. O rigor racionalista dessas obras estava em consonância com o momento em que o país estava vivendo, a partir da visão (paulista) que relacionava intimamente a ciência, a arte e a indústria e almejava uma expressão que pudesse atingir a todos. No Rio de Janeiro, por volta de 1953, surgia na órbita do Museu de Arte Moderna o Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa. No grupo concretista carioca, as premissas racionais e matemáticas encontravam maior folga, tendo incorporado, inclusive, artistas não-abstratos. Com o respaldo e o acompanhamento próximo do clarividente crítico Mário Pedrosa, as pesquisas do grupo desenvolveram-se. Na transição dos anos de 1950 aos de 1960, surgiu, em reação ao rigor do grupo Ruptura, o movimento Neoconcreto no Rio de Janeiro, liderado por Ferreira Gullar e do qual participaram Lúcia Clark e Helio Oiticica. O movimento Neoconcreto transcendeu os limites físicos da obra, estendendo-a ao espaço real e incorporando estruturas perceptivas e situacionais (Pedrosa, 1981, p. 206) e princípios da obra aberta. Para Ronaldo Brito (1985), o Neoconcretismo seria ao mesmo tempo, o “vértice” e a “ruptura” das tendências construtivas brasileiras. Concretismo e Neoconcretismo, apesar de frequentemente encarados como movimentos contrapostos, operavam a afirmação de uma renovação cultural no Brasil, desse modo, ambos os grupos rompiam com a incorporação de um sistema simbólico e exótico de brasilidade. Essa importante produção de artes

³² A Bienal de Artes de São Paulo foi fruto dos esforços de um novo mecenato desempenhado por intelectuais e industriais emergentes, como Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho, que além da Bienal, deram origem, especialmente em São Paulo, a importantes espaços institucionais destinados à arte moderna, como o MASP (1947) e o MAM, além de outros empreendimentos culturais.

visuais, desenvolvida nacionalmente, dava ensejos para pensar certa “vocação” ao construtivo³³ (o que o desenho de Brasília veio a expressar).

A “vocação” brasileira e, mais amplamente, latino-americana ao construtivo estaria em debate nos anos de 1970. Nesses anos, percebe-se, em variados autores, um impulso de tatear no interior do corpo latino-americano algo que seja nosso, particularmente nosso, em uma ávida busca de uma identidade da forma produzida na América Latina. Roberto Pontual, para a exposição “Arte Agora III/ América Latina: Geometria Sensível”³⁴, formulou que nossa produção construtiva, para além de responder a uma lógica universalizante, está comprometida com certos predicados nativos que a especializam. A sensualidade, o lirismo, a vitalidade, algo de caloroso³⁵. A tese que Roberto Pontual desenvolve acaba por legitimar o movimento Neoconcreto como uma manifestação tipicamente brasileira, por ser a justa expressão da parelha geometria/sensível³⁶:

Para mim, o fenômeno representa uma realidade a flor da pele: a de que a nossa construção obedece a leis específicas de equilíbrio da razão com a emoção. Na base, se diria que a razão dita as normas, arma a estrutura, lança os necessários limites; mas não se estende assim tão determinante até a zona da substância, da fala que vem da forma. Aí prevalece a emoção, a abertura, o acaso, a vontade de deixar que as linhas, os planos, as cores, os materiais e as idéias se alimentem de afetividade. Mais do que simbólicas como em Torres García tem tido aqui uma construção afetiva – uma peculiar geometria sensível. (Pontual, 1978, p. 77)

Frederico Morais, que também compõe o quadro de críticos que escrevem na publicação da exposição³⁷, concorda com Pontual sobre a disposição latino-americana ao construtivo. Para ele, essa disposição já existia antes de o construtivismo se consolidar em alguns países europeus.

³³ A expressões “vocação” e “disposição ao construtivo” são utilizadas por Roberto Pontual e são estruturantes para a narrativa construída, tanto em seu discurso quanto na exposição.

³⁴ Exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978 sob curadoria de Roberto Pontual.

³⁵ Tais ideias parecem seguir o rastro das teses cientificistas deterministas do fim do século XIX e início do XX, a partir das quais os pensadores que se dedicavam aos temas brasileiros destacavam o meio e a raça como fatores importantes de nossa especificidade e particularidades.

³⁶ Para Pontual, a expressão se pautava na “junção de dois elementos à primeira vista conflitantes - geometria supõe cálculo, frieza, determinação, rigor, exercício da razão; sensível sugere imprevisibilidade, animação, alternância, indeterminação, prática intuitiva.” (Pontual, 1978, p. 8)

³⁷ A exposição promoveu o livro: *América Latina: Geometria Sensível*. Edições JORNAL DO BRASIL / GBM, 1978. O livro é composto de ensaios críticos e depoimentos de artistas participantes da exposição.

Em uma sociedade como a nossa, onde tudo está por fazer, por construir, a arte integrando um esforço de definição de um projeto nacional e/ou continental, adquire o sentido de **organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade** (Morais, [1978] in Seffrin (org), 2004, p.166-167).

Para Moraes, isso explica a natural recepção dos ideários plásticos de Le Corbusier entre os jovens arquitetos e de Max Bill entre os jovens artistas. O autor considera que o papel realizado pelos estrangeiros (no caso, Bill e Corbusier), influenciando intensamente (e sob a lógica da razão e da ordem) os latino-americanos, foi o de corrigir “excessos místicos, mágicos, emocionais e irracionais”³⁸ e que, após uma primeira fase de “limpeza” de uma “tradição emocionalista”, houve um esforço dos artistas de adaptação à nossa realidade, ou seja, houve uma fase de disciplina pela direta absorção dos pensamentos racionais estrangeiros, e depois, um momento de elaboração mais livre.

Uma das faces dessa manifestação/vocação construtiva corresponde à arquitetura nacional, que já havia alçado vôo e sido reconhecida internacionalmente³⁹, principalmente em função dos nomes de Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

Na visão de Moraes, a arquitetura de Niemeyer era “um construtivismo híbrido, com laivos expressionistas. Não a lógica construtivista da máquina e das sociedades afluentes, mas a geometria quente das sociedades emergentes, geometria lírica e sensível”⁴⁰, portanto, original. Como já aventamos, apesar da franca recepção da obra corbusiana, a arquitetura moderna brasileira se distanciou da estética maquínica, porque se elaborou na chave da tradição/identidade nacional. Ou ainda, porque conferiu lirismo, afeto e exuberância em sua forma de expressão. Com efeito, não raras vezes recompõe-se o vínculo entre a moderna arquitetura brasileira com o barroco produzido aqui no século XVIII, o que certamente a distancia do purismo da arquitetura de Le Corbusier.

Gillo Dorfles, em 1954, escreve o artigo “A nova arquitetura brasileira e o neobarroco”. Porém, Max Bill, no mesmo ano, em visita a São Paulo, acidamente pontua sobre a arquitetura de Niemeyer: “é desconcertante explicar a existência de tal barbarismo num país no qual existe um grupo dos CIAM,

³⁸ Tal idéia sobre o poder de correção e controle da geometria é possivelmente uma influência dos escritos puristas apresentados anteriormente.

³⁹ Depois do material produzido pela exposição e livro “Brazil Builds”, importantes periódicos internacionais dedicaram edições ao Brasil, como *Architectural Record*, v. 95, março de 1944, *Architectural Forum*, de novembro de 1947, *L’Architecture d’aujourd’hui*, n. 13-14 e n. 42-3, 1952, e *Architectural Review*, v. 114, de 1953 (Martins in Schwartz (org), 2002, p. 374).

⁴⁰ MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. Texto disponível no endereço eletrônico: (<http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/h23/Morais.html>). Acessado em 07/06/2011.

um país onde são realizados congressos sobre a arquitetura moderna, onde se publica uma revista como o Habitat e onde existe uma bienal de arquitetura”. E ainda, sobre as formas propostas por Niemeyer para os pilotis, Bill diz que “inicialmente os pilotis eram retos, mas agora estão começando a tomar formas muito barrocas”. Com isso, ele quer dizer: “formas estapafúrdias, tudo sem pé nem cabeça”. A crítica de Bill entende que a contribuição brasileira para a arquitetura moderna é produto de um “espírito da decoração” e da falta “de uma consciência de uma responsabilidade em relação ao presente e ao futuro”⁴¹.

Quando o artista suíço vincula a obra de Niemeyer a “formas muito barrocas”, manifesta que vê nela um sinal de anacronismo e de uma ausência de ideia de futuro e progresso. Logo, essa arquitetura, como sugere Bill, além de não estar comprometida com a responsabilidade social e com seu tempo, esvazia-se de sentido. Há ainda outro fator: a necessidade de buscar em outro período e sistema os elementos que vêm a desviar o repertório formal do racionalismo internacional para legitimar (ou desvalidar) uma produção particular, diferenciada da que ocorre na Europa.

Assim, uma arquitetura nacional de geometria “sensível” que gerou a simplicidade do desenho urbano de Costa, conjunta a expressividade da arquitetura de Niemeyer, foi o carimbo da vocação construtiva do Brasil.

Brasília, a um só tempo, deveria integrar o território nacional pela ocupação de seu centro, numa linha desenvolvimentista, e expandir uma nova imagem de nação, moderna, para o mundo. Dessa forma, como inspiração utópica articulada com uma contingência programática, Brasília estava comprometida com um “projeto civilizatório moderno”, assim, elevada a meta-síntese da política de Juscelino Kubitschek, carregada de esperanças ao apontar para a superação da defasagem social.

Em 1959, momento em que Brasília ainda era um imenso canteiro de obras, realizou-se o Congresso Extraordinário de Críticos de Arte, com o tema “Brasília, síntese das artes”. Interessante notar que a realização de tal evento, graças ao esforço estratégico e político do Itamaraty, veio a um só momento apresentar a cidade nova ao mundo e obter o aval internacional por meio de nomes fortes⁴² das artes e da arquitetura para legitimar tamanha empreitada. Lembremos que não havia mais o espaço

⁴¹ A tal crítica responde Lucio Costa: ““Pois se trata no caso de um barroquismo de legítima e pura filiação que bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas. Aliás, foi basicamente lá, nas Minas Gerais, que elas se fizeram com maior graça e invenção”. Para saber mais sobre a crítica de Max Bill e a reação dos brasileiros ver FRAMPTON, K. História da arquitetura moderna, SEGAWA, H. Arquiteturas no Brasil 1900-1990 e BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea do Brasil.

⁴² Entre os importantes arquitetos e críticos de arte estrangeiros, estavam Bruno Zevi, Richard Neutra, Gillo Dorfles, Siegfried Gidion, Meyer Schapiro, Fraçoise Choay, André Bloc, Giulio Carlo Argan, W. Sandberg, Herbert Read e Alexander Calder.

institucionalizado da crítica e fomento da arquitetura moderna – CIAM – que, durante o mesmo ano de 1959, havia sido oficialmente extinto (exceto pelos desdobramentos das atividades do Team X).

É nesse caldeirão construtivista e em tempos de prosperidade no país, com investimentos públicos no âmbito da arquitetura para construção de edifícios ou operações urbanas que modelassem uma nova imagem para o país, que surge a nova capital, Brasília. É o pensamento de cidade contido em seu projeto que, neste trabalho, cotejaremos com o pensamento de cidade representado por Nova Babilônia.

Para adentrar o corpo teórico de cada ideia e imagem de cidade, ressaltamos que, no momento mesmo em que na Europa surgiam as primeiras vozes contestantes da arquitetura moderna – e que uma delas fará bradar Nova Babilônia –, a arquitetura brasileira era conhecida e reconhecida internacionalmente com qualidades nacionais, apesar de estar filiada aos preceitos da Carta de Atenas. Entre os frutos desse processo, está Brasília. Em ambas as cidades, uma construída, outra, ficcional, estão configuradas as tensões próprias dos anos de 1950 e 1960

2. utopia da Forma / formas de Utopia

As concepções de cidade que serão apresentadas neste capítulo são impulsionadas por vontades latentes que vão além das formas urbanas. Estão envolvidas, de maneiras diversas, com certa ousadia e impacto, e têm a urgência de responder às perguntas de seu tempo. Mas apesar de o tempo ser o mesmo, as perguntas são outras.

O decênio 1950-60 trouxe à luz, em decorrência do fim da Segunda Guerra, num sentido amplo, a discussão sobre as formas. As formas de cidade, as formas de associação, as formas de organização e de produção estiveram em voga nesse contexto. Assim como os desejos, os factíveis e os quiméricos, implícitos na forma.

Uma nova forma de cidade – a Nova Babilônia de Constant Nieuwenhuys – foi idealizada para ambientar novos desejos e um novo modo de vida. Tal concepção emana de um pensamento sistematizado no campo das artes, herdeira da linhagem dadaísta e surrealista, comprometida com a crença de que a criação pode e deve ser atividade de todos, pautada no trabalho coletivo e experimental e na crítica radical da vida cotidiana e das esferas correntes do capitalismo. As várias expressões elaboradas por Constant em torno da idéia de Nova Babilônia lhe garantem densidade suficiente para, até os dias de hoje, inspirar visões sobre as possibilidades de uma “outra” cidade. Lembremos Constant que disse: “se o projeto que nós acabamos de marcar em fortes traços corre o risco de ser interpretado como um sonho fantástico, nós insistimos no fato de que ele é plausível do ponto de vista técnico e que é desejável do ponto de vista humano”.

2.1. Nova Babilônia de Constant

O artista holandês Constant Anton Nieuwenhuys (1920,2005) ficou mais conhecido no Brasil por sua pintura e por sua participação no grupo CoBrA⁴³ durante os anos de 1940. Porém, no final dos anos de 1950, o artista afastou-se da pintura por não mais considerá-la expressão de seu tempo, e inclinou-se às questões referentes à cidade. Pode-se dizer que essa fase foi iniciada por um reposicionamento

⁴³ Grupo de poetas e pintores formado pela fusão de três grupos: o grupo dinamarquês Host (liderado pelo pintor Asger Jorn), o belga Grupo Surrealista Revolucionário (liderado pelo poeta Christian Dotremont) e o Grupo Experimental Holandês (liderado por Constant). O nome CoBrA é uma alusão a fusão dos grupos, representada pela junção das letras iniciais de cada cidade – Copenhague, Bruxelas e Amsterdã.

crítico em relação à pintura, somado à experiência de viver na cidade sob condição de guerra. A aproximação com o arquiteto holandês Aldo Van Eyck, antigo colega do grupo CoBrA, foi fundamental para que Constant estivesse a par das discussões contemporâneas sobre arquitetura e cidade, principalmente a partir das visões de jovens arquitetos. Além de Van Eyck, Constant associou-se aos ex-integrantes do grupo Letrista, e prosseguiu a temática urbana no grupo situacionista. Esse redirecionamento dos interesses e atividades de Constant deu origem a um projeto de cidade fundamentado num pensamento novo sobre ocupação e habitação do espaço urbano – o projeto Nova Babilônia.

Constant dedicou cerca de dez anos de sua vida ao desenvolvimento do projeto de Nova Babilônia. Parte desse tempo corresponde aos anos em que integrava o movimento político-artístico Internacional Situacionista. A outra parte corresponde ao tempo em que deu continuidade à sua produção de modo independente, já que havia rompido com o grupo por discordâncias relacionadas a esse projeto.

A trajetória de Constant até a cidade

Em julho de 1948, Constant, juntamente com Corneille (1922, 2010) e Karen Appel (1921, 2006), entre outros, fundou o Grupo Experimental Holandês. Logo na primeira edição da revista do grupo Reflex, ainda em 1948, textos de Constant enfatizavam a dimensão criadora, criativa e possível a todos da arte, dos quais destacamos os trechos:

Uma pintura não é uma composição de cores e linhas mas um animal, uma noite, um grito, um ser humano, ou todas essas coisas juntas. O objetivo, espírito redutor do mundo burguês tem reduzido a pintura aos meios trazidos em seu interior; a imaginação criativa, entretanto, procura reconhecer todas as formas e até mesmo no ambiente estéril do abstrato criou uma nova relação com a realidade, estimulando o poder sugestivo que cada forma natural ou artificial possui para o espectador ativo. Esse poder sugestivo não conhece limites e por isso, pode-se dizer que depois de um período que isso significava NADA, a arte entrou agora numa era em que isso significa TUDO (Nieuwenhuys, 1948 in Stiles, 1996, p. 204-208, tradução nossa).

E ainda:

(...) Dans cette période charnière qui est la nôtre, l'artiste créateur ne peut jouer d'autre rôle que révolutionnaire. Il est de son devoir de détruire les derniers vestiges d'une esthétique vide et encombrante, afin de réveiller l'instinct créateur qui sommeille et s'ignore en chacun de nous" (Constant, une rétrospective, [1948], 2001, p. 20).

Em novembro do mesmo ano, o pintor participou da fundação do grupo CoBrA (1948 – 1951), representando a vertente holandesa do grupo. Constant tornou-se uma proeminente figura no movimento, juntamente com Dotremond (1922, 1981) e Asger Jorn⁴⁴ (1914, 1973), com quem havia entrado em contato anos antes. No grupo, Constant manteve contato com o arquiteto holandês Aldo Van Eyck, que se ocupava das montagens das exposições de CoBrA.

Os artistas do grupo CoBrA vieram de países que sofreram forte impacto durante a Segunda Guerra e a ocupação alemã, e suas expressões de arte operam esse trauma. A consciência do caráter revolucionário da arte que vimos na revista Reflex permanece em CoBrA, mas nota-se que, assim como no grupo anterior, tal consciência não está comprometida com a formalização política dos partidos comunistas. Como aponta Dagen, a revolução anunciada liga-se à experimentação, e “seu fim é o surgimento do desconhecido” (Constant, une rétrospective, 2001, p. 20). De fato, momentos revolucionários são situações latentes, e “são momentos de criatividade, esperando por sua definição porque são habitadas pela indeterminação”⁴⁵, o que se revela na linguagem visual desenvolvida pelo grupo.

CoBrA⁴⁶ era um grupo de contestação da arte convencional e burguesa, que recorria ao experimentalismo e transcorria na oposição à abstração geométrica e à vertente bretoniana do surrealismo, em especial, ao automatismo psíquico. Em reação ao abstracionismo geométrico, o grupo retoma o símbolo figurativo, mas a partir da perspectiva da loucura ou das expressões infantis e primitivas. Recusam o saber artístico tradicional e acadêmico, dando espaços para a arte popular e espontânea.

⁴⁴ Anos antes, o artista Asger Jorn havia colaborado com Fernand Leger e Le Corbusier na execução do mural do Pavillon du Temps Nouveaux para a Exposição Internacional de Paris de 1937.

⁴⁵ Palestra “Direitos e Desejos”, proferida por Olgária Matos no dia 6 de abril de 2011 no curso “Revoluções e Direitos Humanos: Educação, revoluções e seus direitos”.

⁴⁶ No Brasil, artistas de CoBrA estiveram presentes na Bienal de Artes de São Paulo nas edições de 1953, 1959, 1985, 1989, 1996 e 1998. Corneille foi o artista de CoBrA que teve mais proximidades com o Brasil, o que gerou os quadros: “Deux arcs en ciel dans le ciel del Rio”, de 1994, e “Feerie Bresillienne”, de 1996.

Na temática urbana, o grupo já havia elaborado certa crítica à arquitetura funcional e racional de Le Corbusier, inspirando-se e incorporando as ideias então recém-publicadas de Lefebvre sobre a crítica da vida cotidiana.

Em 1951, Jorn e Dotremont adoeceram, e os demais integrantes dispersaram-se em caminhos individuais, marcando o fim do grupo.

Pinturas de Constant: Oiseaux (1948), Chat (1948), J'ai vu les ours blancs (1948), L'animal sorcier (1949)
Fonte: Constant, une rétrospective, 2001.

A pintura de Constant durante os anos iniciais do grupo CoBrA teve como tema investigativo, em consonância com a produção do grupo, a arte intuitiva explorada por cores e retratando, principalmente, animais, figuras da não razão, cuja representação despertava-lhe interesse pela selvageria e liberdade evocadas.

A partir dos anos de 1950, Constant parece incorporar em sua obra os terrores da guerra, retratando cenas de ataque e de sofrimento e dor.

Pinturas de Constant: Camp de concentration (1950), Cycliste Tombé (1950), Colombe Blessée (1951).
Fonte: Constant, une rétrospective, 2001.

Em 1952, a obra *“La flame bleue”* reflete o início do afastamento de Constant da linguagem do grupo CoBrA. Esse processo foi acelerado pelo desenvolvimento da teoria de “Colorismo Espacial”, elaborada em conjunto com Aldo Van Eyck, na qual defendem a atividade integrada entre pintores e arquitetos, elevando a cor a dado indispensável para a concepção espacial⁴⁷ - e pelas experiências e percepções urbanas despertadas em Constant durante uma viagem a Londres. Nesta viagem, Constant usualmente caminhava pelos bairros londrinos, onde as marcas dos bombardeios de guerra provocadas pela Blitz alemã ainda se faziam presentes, misturadas aos processos e obras de reconstrução.

La Flame Bleue (1952)

Fonte: Constant,une ..., 2001

A viagem a Londres no início dos anos de 1950 marcou o desligamento de Constant da pintura. Na realidade, Constant nunca deixou de pintar, porém nesta nova fase – que ainda iremos adentrar –, suas obras pictóricas eram mais um componente que se integrava ao conjunto de obras sobre Nova Babilônia. Por isso, podemos dizer que se aproximavam mais de uma tentativa de estudo e entendimento das novas ideias para as quais o artista estava se voltando.

Ao retornar a Amsterdã em 1953, Constant retomou contato com o arquiteto Aldo Van Eyck, com o interesse de estudar materiais e técnicas construtivas. Van Eyck era figura ativa nas discussões sobre a arquitetura que lhe era contemporânea, principalmente no grupo holandês de arquitetos De 8, responsável pela revista Forum. Van Eyck também participou dos últimos CIAMs, integrando o Team X. Por intermédio de Van Eyck, Constant passou a frequentar os ambientes que promoviam a discussão sobre a arquitetura e a cidade, e assim, absorveu o discurso de Van Eyck, Gerrit Rietveld, Cornelis van Estererren, Sandy van Ginkel e Benjamin Merkelbach. A partir desses contatos, passou a estreitar as

⁴⁷ O texto “Spatiaal Colorisme” integrou a exposição “Voor een Spatiaal Colorisme” realizada no Stedelijk Museum em 1959.

relações entre arte e arquitetura, principalmente por meio da escultura, na Liga Nieuw Beelden (Liga Nova Imagem, 1955-1969) – uma unificação entre artistas e arquitetos.

Nesse momento, Constant escreveu uma série de artigos sobre a integração das artes, tema que passa a ser central em seus interesses, desde o desligamento do grupo CoBrA, entre eles o texto “Da elaboração da absoluta unidade entre as artes plásticas”, publicado na revista Forum em 1955 sobre a colaboração entre arquitetura e artes visuais, no qual pontua:

A arquitetura deve tornar-se uma nova arte plástica cuja natureza universal a habilite a tomar o lugar da pintura e da escultura que estão afundando em subjetivismo. Uma nova arte visual auto-suficiente e incorporando tudo que pode objetivamente ser percebido nas formas, nas cores e nos efeitos tridimensionais. Uma arte que com um simples salto é capaz de superar a lacuna com a sociedade porque tem, por sua própria natureza, uma função imediata que a permite ser assimilada na vida cotidiana. Uma arte que apela para a imaginação das massas porque é capaz de explorar completamente o inesgotável potencial de tecnologia e é, dessa forma, capaz de entregar o que o ser humano moderno espera da arte: harmonia, imaginação e um sentido de espaço.⁴⁸

Ainda em meados dos anos de 1950, passou a colaborar juntamente com o escultor Stephen Gilbert (1910, 2007), elaborando modelos tridimensionais que integravam dinamicamente a construção no espaço com as artes plásticas, sob a teoria de “*spatiodynamism*”, desenvolvida pelo escultor Nicolas Schöffer⁴⁹ (1912, 1992). Porém, Constant cada vez mais se desinteressava pelas questões referentes às artes individuais, e centrava-se no tema da construção de ambientes⁵⁰. Constant iniciou seus experimentos desenvolvendo pesquisas de modelos tridimensionais para equipamentos de jogos e brincadeiras em consonância com a atuação de Van Eyck em Amsterdã, que nesse momento projetava espaços públicos destinados às crianças.

⁴⁸ Tradução própria do texto NIEUWENHUY, Constant. From collaboration to absolute unity among the plastic arts. Forum vol.06 nº10 jul/ago 1955. Disponível em: <<http://www.notbored.org/absolute-unity.html>>. Acesso em: 11 jul. 2010

⁴⁹ Artista húngaro interessado em arte dinâmica, desenvolveu esculturas cibernéticas.

⁵⁰ Em certo sentido, o movimento de Constant das artes plásticas às questões exploradoras do espaço encontra similaridade com o caminho tomado pelo artista brasileiro Helio Oiticica.

Constant soldando escultura metálica (1956), Escultura Constructie met doorzichtige vlakken (1954), atualmente acervo do MACBA.

Fonte: Constant, une rétrospective, 2001.

Em 1956, Constant foi a Alba, uma pequena província da Itália, a convite do artista dinamarquês e antigo colega do grupo CoBrA, Asger Jorn. Jorn havia fundado o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista⁵¹ (MIBI), grupo de arte de flagrante oposição ao racionalismo reinante nas artes daquele momento. Com o pintor Pinot Gallizio, promoveu o *Primo Congresso Internazionale degli Artisti Liberi*, com o tema “As artes livres e as atividades industriais”, reunindo os artistas do MIBI e da Internacional Letrista, de Guy Debord. Nesse encontro, Constant apresentou seu escrito “Demain la poesie logera la vie”, no qual aponta a arquitetura como arte capaz de superar todas as outras, tendo para isso que tirar partido das novas técnicas e materiais de construção, e ao mesmo tempo evitar a esterilidade do funcionalismo. O grupo de Debord já havia desenvolvido atividades de interesse urbano, por isso, Constant encontrou em tal grupo uma parceria para interesses comuns.

Ainda na Itália, Constant entrou em contato pela primeira vez com a cultura cigana ao conhecer uma comunidade nômade que então acampava nas terras de Gallizio. Este fato iria influenciar e estimular sobremaneira o pensamento do artista sobre modos de ocupar e habitar o espaço. Como resultado, Constant dedicou-se a desenvolver um projeto de arquitetura móvel destinado a abrigar os ciganos. Esse projeto constituiu-se como a primeira ideia que o levaria à Nova Babilônia – seu projeto de cidade experimental.

⁵¹ O MIBI, durante os anos de 1953 a 1957, reuniu artistas interessados nas produções coletivas e experimentais de arte. Sua fundação se deu em direta oposição conceitual à nova Bauhaus de Ulm, sob direção do suíço Max Bill, a quem Jorn acusava estar alterando a essência original da Bauhaus para uma vertente excessivamente racional.

Modelo do Ontwerp voor Zigeunerkamp (projeto para um acampamento de ciganos à Alba), 1957. Acervo do Gemeentemuseum de Haia. Fonte: Constant, une rétrospective, 2001.

Fase situacionista

Como consequência do Congresso de 1956, a Internacional Situacionista foi fundada a partir da fusão⁵² de três grupos de arte no ano seguinte. Pouco tempo depois, Constant passou a integrar o grupo e continuou a desenvolver, em conjunto com Debord, o conceito letrista de Urbanismo Unitário.

Apesar de o grupo estender-se por diversas áreas, o urbanismo passou a ser um tema frequente nas discussões situacionistas. De fato, o urbanismo ganhava importância e destaque emergentes frente ao contexto europeu.

Constant, que já havia se dedicado a alguns experimentos arquitetônicos, encontrou no Urbanismo Unitário a síntese e integração de artes e técnicas que foram centro de sua atenção nos últimos anos. Em 1958, o segundo número da revista International Situationniste traz o documento escrito por Constant e Debord, “Declaração de Amsterdã”, apresentando 11 pontos programáticos sobre o Urbanismo Unitário. A partir de então, Constant concentrou-se na elaboração de construção de ambiências, insistindo para que o grupo se voltasse para o estudo e pesquisa de proposições reais⁵³. Constant incorporou seus experimentos para o acampamento de ciganos anteriormente realizados, conjugando o conceito de nomadismo, da deriva e do urbanismo unitário ao desenvolvimento do projeto de Nova Babilônia, que surge pela primeira vez na publicação do último número da revista Potlatch, em 1959, no texto “O grande jogo do porvir”. Esse texto de Constant não se refere à Nova

⁵² A criação da Internacional Situacionista se deu em julho de 1957, em Cosio d’Arroscia, a partir da aglutinação dos grupos Internacional Letrista, Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e Associação Psicogeográfica de Londres (supostamente existente).

⁵³ A partir desse momento, Constant notadamente afasta-se conceitualmente de Asger Jorn, por considerar que a pintura e outras atividades colaborativas em torno das artes tradicionais desenvolvidas já no período do grupo CoBrA eram etapas superadas.

Babilônia de modo direto, mas a sugere quando diz que a deriva e a psicogeografia já haviam conduzido à criação de “planos e modelos de um tipo altamente imaginativo que poderia ser chamado ficção científica da arquitetura”. Aparece novamente nos números 3 (com uma detalhada descrição da cidade no texto ilustrado “Outra cidade para outra vida”) e 4 (com a descrição de um setor para jogos no texto ilustrado “Descrição do Setor Amarelo”) da revista International Situationniste.

Em 1959, juntamente com três colaboradores – Armando, Har Oudejans e A. Albers –, Constant criou o *Bureau* de Pesquisa de Urbanismo Unitário em Amsterdã e continuou a desenvolver sua concepção de cidade experimental, desenvolvendo uma série de maquetes e outras representações. Enfim, expôs suas esculturas e maquetes na exposição “Constructions et Maquettes” no Stedelijk Museum em Amsterdã na Holanda e em Essen, na Alemanha, juntamente, com o texto de apresentação “Constant en la voie de l’urbanisme unitaire”, assinado por Debord, no mesmo ano. Porém, em 1960, Constant rompe com a Internacional Situacionista, que nesse momento se direcionava aos temas políticos e de críticas sociais e econômicas.

Constant foi ávido defensor da ideia da arquitetura como meio que reflete e determina mudanças na sociedade. Apesar de ter sido fundamental para o desenvolvimento das questões urbanas na Internacional Situacionista, o grupo acabou negando o projeto de Constant como uma atividade situacionista, reiterando que a revolução possível a partir do Urbanismo Unitário se faz na crítica radical da vida cotidiana, não na ideologia urbanística, que, para os situacionistas, em qualquer dimensão, sempre será um instrumento do poder.

O rompimento do grupo com Constant é um aspecto importante a ser analisado. Para Perniola, essa tensão de orientações era configurada por uma inspiração técnico-científica e uma inspiração social-revolucionária. Nas palavras do autor, “no primeiro caso, se trata de uma aplicação na existência cotidiana de um nível artístico permitido pelo progresso técnico; no segundo caso, de uma mudança qualitativa de vida inseparável do renascimento da revolta proletária” (Perniola, 2009, p. 19). Nova Babilônia, que a princípio parecia responder especialmente às pretensões situacionistas e obter forte admiração dos integrantes, inclusive Debord, acabou por deflagrar o redirecionamento do grupo e a ruptura deste com as práticas artísticas.

Cumpramos ressaltar que, apesar de Guy Debord ser o nome mais expressivo da Internacional Situacionista, além da liderança mais ativa, como verificado em várias publicações, quando a discussão é focada nas questões urbanas, a atenção se desloca para Constant, justamente por sua intensa dedicação ao Urbanismo Unitário e pela idealização de uma cidade fora dos modelos convencionais. Por essa razão, Constant torna-se figura central para essa dissertação, alterando um pouco a

“cartografia” mais conhecida do grupo. Apesar da rica produção teórica e prática do grupo, daremos ênfase àquela que tange ao tema da cidade, e em especial, à Nova Babilônia.

Depois do afastamento do grupo, Constant continuou a desenvolver sozinho o projeto de Nova Babilônia. Entre 1963 e 1965, Constant produziu o manuscrito em alemão “New Babylon - Skizze zu einer Kultur” (Nova Babilônia: Esboço de uma cultura), com 74 capítulos e 160 páginas, para o que seria um livro sobre Nova Babilônia. A primeira parte do manuscrito se concentra na “Crítica radical social”, e as partes 2 e 3, em seu contraponto, “A cultura que virá”. Nesse segundo momento, Constant contrapõe o “*Homo faber*” ao “*Homo ludens*”, e a dimensão utilitária da lúdica. O manuscrito na íntegra jamais foi publicado nem traduzido para outras línguas⁵⁴.

Ao todo, além dos escritos, foi realizada uma série de desenhos, gravuras, litografias, maquetes, mapas e fotomontagem. O artista fez diversas conferências a estudantes de arquitetura e Nova Babilônia foi exposta muitas vezes. Com o passar dos anos, Nova Babilônia passou por um processo de valorização, identificado por sua incorporação ao sistema de teoria e crítica de arquitetura, tornando-se objeto de estudos acadêmicos e sendo difundida nos cursos de arquitetura; por sua descoberta pelas novas gerações de ativistas e ainda pela aquisição de suas peças por acervos de importantes museus e pela exibição em grandes mostras e exposições.

Constant na Bienal de Veneza de 1966.

⁵⁴ Uma análise do manuscrito foi feita por Martin Van Schaik no livro *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-76* (2005). Parte do manuscrito foi traduzido para a língua holandesa, como *New Babylon, een schets voor een kultuur* para o catálogo da exposição “New Babylon” no museu municipal de Haia (Haags Gemeenemuseum) em 1974. A revista Sinal de Menos, n.5, publicou uma tradução para o português deste manuscrito – que subsidia consideravelmente nosso texto. A tradução brasileira, apesar da mesma fonte usada para a tradução para o inglês de Mark Wigley (que consta no livro *Constant’s New Babylon: the hyper architecture of desire*), oferece uma versão mais completa que a última, apresentando inclusive uma diferença de interpretação fundamental para o entendimento de que Nova Babilônia é uma rede de setores interligados, cujos interstícios são áreas não construídas. Para mais detalhes ver Sinal de menos, n.5, ano2, 2010. Informações cedidas por Daniel Cunha.

Do Urbanismo Unitário ao surgimento da Nova Babilônia

a arte integral, da qual tem se falado tanto, só pode ser realizada no nível do urbanismo.
Guy Debord

Como vimos, o conceito Urbanismo Unitário, criado pela Internacional Letrista e sistematizado pela Internacional Situacionista, principalmente por Constant e Debord, concebia o espaço de modo integral, levando em consideração seus componentes temporal, comportamental e psicológico.

De certa forma, o Urbanismo Unitário se configura como uma resposta artística à problemática urbana que se fazia urgente, no período pós-guerra europeu, e ao mesmo tempo, inserida na tradição de pensamento sobre a cidade que remonta ao dadaísmo e surrealismo, alinhada à ideia de antiarte.

No Urbanismo Unitário, as disciplinas artísticas se integram e atuam no espaço urbano em contraposição à convicção de que o urbanismo é assunto para especialistas. Contrapõem-se também aos dogmas da cidade funcional moderna, ou seja, à separação das funções urbanas e humanas em zonas na cidade e à lógica utilitária, aplicadas e replicadas nas reconstruções das cidades europeias no pós-guerra.

A contraposição à lógica utilitária já é identificada nas primeiras abordagens urbanas da Internacional Letrista, em que vemos a delineação da relação entre desejo e cidade, ou seja, do conceito de psicogeografia. Tomemos por exemplo o texto “Formulário para um Novo Urbanismo”, do jovem artista letrista Gilles Ivain, escrito em 1953 e publicado em 1958. Em certa medida, esse texto configura-se como o anúncio do conceito de Urbanismo Unitário e o anúncio, ainda que literário, do que Constant iria formular espacialmente, anos mais tarde, em Nova Babilônia. A ideia de uma cidade experimental, território produtor de novos comportamentos, já se encontra presente no manifesto de Ivain, como visto na passagem que segue:

A arquitetura é o meio mais simples de articular tempo e espaço, de modelar a realidade, de fazer sonhar. Não se trata somente de articulação e de modulação plásticas, expressão fugaz da beleza. Mas de modulação influencial, que se inscreve na eterna curva dos desejos humanos e do progresso na realidade desses desejos.

(...) Essa nova visão do tempo e do espaço que será a base teórica das construções futuras ainda não está formulada e nunca o estará inteiramente se antes não forem experimentados os comportamentos nas cidades destinadas a essa finalidade, onde ficariam reunidas sistematicamente, além de estabelecimentos indispensáveis a um mínimo de conforto e de segurança, construções marcadas por um grande poder evocador e influente, edifícios simbólicos representando os desejos, forças, acontecimentos passados, presentes e futuros. A cada dia torna-se mais urgente uma

ampliação racional dos antigos sistemas religiosos, dos velhos contos e sobretudo da psicanálise, em proveito da arquitetura, à medida que desaparecem os motivos de apaixonar-se (Ivain, [1958], 2006, p. 12-15).

O tema é tratado por Ivain de forma poética como a construir uma cidade ficcional, especialmente, quando propõe a organização da cidade a partir dos sentimentos da vida cotidiana:

Os bairros dessa cidade poderiam corresponder à lista de sentimentos que encontramos por acaso na vida cotidiana.

Bairro Bizarro – Bairro Feliz, reservado em especial à moradia – Bairro Nobre e Trágico (às crianças bem comportadas) – Bairro Histórico (museus, escolas) – Bairro Útil (Hospitais, lojas de ferramentas) – Bairro Assustador etc (Ivain, [1958], 2006, p. 18).

A maneira como a cidade de Ivain se organiza também se baseia na ideia de função, mas opera o desvio dos conceitos de funcionalismo ao dotá-los de valores simbólicos. As funções dos bairros corresponderiam aos sentimentos e emoções que elas suscitam, ironizando o zoneamento e a separação das funções-chave na cidade – habitar, trabalhar, recrear-se e locomover-se –, mecanismos do funcionalismo para ordenar o território urbano, desmantelado pela primeira fase do maquinismo.

Se, na cidade de Ivain, a ocupação se daria por critérios simbólicos e intuitivos, a cidade idealizada na Carta de Atenas se submete a regras e planejamento claros e objetivos:

A obra não será mais limitada ao plano precário do geômetra que projeta, à revelia dos subúrbios, os blocos de imóveis na poeira dos loteamentos. Ela será uma verdadeira criação biológica, compreendendo órgãos claramente definidos, capazes de desempenhar com perfeição suas funções essenciais. Os recursos do solo serão analisados e as limitações às quais ele se obriga, reconhecidas; a ambiência geral, estudada e os valores naturais, hierarquizados. Os grandes leitos de circulação serão confirmados e instalados no lugar adequado, e a natureza de seu equipamento fixada segundo o uso para o qual serão destinados. Uma curva de crescimento exprimirá o futuro econômico previsto para cidade. Regras invioláveis assegurarão

aos habitantes o bem-estar da moradia, a facilidade do trabalho, o feliz emprego das horas livres. A alma das cidades será animada pela clareza do planejamento⁵⁵.

Carte du Tendre (16??) ilustração de François Chauveau.

Fonte: http://chalk.richmond.edu/mlccontextes/17_siecle/clelie_tendre.htm

A cartografia de um território sensível descrita por Ivain evoca ainda o “Carte du Tendre”, o mapa do país ficcional de Tendre. Tal mapa, cuja ilustração é atribuída a François Chauveau, encontra-se na primeira parte do romance *Clélie*, de Madeleine de Scudéry, elaborado entre 1654 e 1661. A topografia do país Tendre (terno, sensível) é recortada pelo rio Atração, que encontra dois outros rios menores, Estima e Gratidão, e deságua no Mar Perigoso, que a separa de outro território, Terras Desconhecidas. Os três rios representam três fluxos possíveis para o perigoso lugar das paixões. A oeste, ficam as águas agitadas do Mar da Inimizade. À beira-mar, estão localizadas a fortaleza Orgulho e, perto dela, as cidades de Vileza, Maledicência, Perfidia e Indiscrição. No centro-leste, fica o lago da Indiferença, e as cidades vizinhas são Negligência, Desigualdade, Tepidez, Frivolidade e Esquecimento. Por sobre o rio Atração, situa-se a cidade capital, Nova Amizade. As cidades capitais Sensível de Estima

⁵⁵ Le Corbusier. A Carta de Atenas, 1933, publicada em 1942. Disponível em: www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Atenas_1933.pdf Acesso em 12 jul 2010.

e Sensível de Gratidão estão por sobre os outros dois referidos rios. O mapa mostra que, para ir de Nova Amizade para Sensível de Gratidão, faz-se necessário passar pelas cidades de Gentileza, Submissão, Pequenos Cuidados, Assiduidade, Zelo, Grandes Favores, Sensibilidade, Ternura, Obediência e Amizade Constante. E o melhor caminho para ir de Nova Amizade até a capital Sensível de Estima é o que leva por Grande Espírito, Bonito Verso, Bilhete Galante, Bilhete Delicado, Sinceridade, Grande Coração, Honradez, Generosidade, Exatidão, Respeito e Bondade.

Voltando ao “Formulário de um novo urbanismo”, o vislumbre de uma cidade não comprometida com questões de ordens funcionais e utilitárias, e sim com a poesia e a fantasia, leva Ivain a descrever o Bairro Assustador:

O bairro assustador suprimiria com vantagem os buracos, bocas de inferno, que muitos povos possuíam outrora em suas capitais: simbolizavam as forças maléficas da vida. O Bairro Assustador não teria a necessidade de conter perigos reais, como armadilhas, calabouços e minas. Teria um acesso complicado, uma decoração horrorosa (apitos estridentes, sinais de alarme, sirenes constantes em intervalos irregulares, esculturas monstruosas, móveis mecânicos com motor, chamados Automóviles) e pouca iluminação à noite, embora violentamente iluminado de dia pelo uso abusivo de fenômeno de reverberação. No centro, a “Praça do Móvil Medonho (Ivain, [1958], 2006, p. 18-19).

Vemos então que, para Ivain, a cidade oferecia todos os valores para a formação, inclusive educativa, do homem. Em um trecho de seu texto, clama: “Há que se construir a *hacienda*”, denotando um tempo que não é o do capitalismo e dando o tom de um romantismo revolucionário que, como estabelece Löwy, desvia-se ao passado para apontar o futuro.

A tradição urbana, na qual o Urbanismo Unitário e Nova Babilônia se enquadram, é marcada pela crença de que, com o avanço tecnológico e a automação, a máquina iria enfim liberar o homem de seu tempo de produção, tornando todos “aptos a usar sua inteira energia para o desenvolvimento de suas capacidades criativas” e imaginativas, numa condição pós-capitalista, na qual teríamos uma sociedade “sem fome, sem exploração e sem trabalho”⁵⁶.

O funcionalismo e demais correntes racionalistas, como sabemos, relacionam-se intimamente com o maquinismo e se originam da crença de que a máquina beneficiaria de modo massivo e equitativo a

⁵⁶ Nieuwenhuys, Constat. *New Babylon, een schets voor een kultuur [1960-1965]* In revista *Sinal de Menos*, ano 2, nº5, 2010, p. 33. (tradução Daniel Cunha)

sociedade, porém seus comprometimentos com a lógica de produção-distribuição-consumo produzem uma diferença estrutural. Absorvendo a ideologia da máquina e do trabalho, a cidade desenhada pelas ideias funcionalistas torna-se cidade-máquina, e reproduz os mesmos mecanismos de condicionamento da lógica industrial. Para Lefebvre, essa lógica urbana é, na prática, a planificação estratégica do poder para extração de lucros/mais-valia de todas as dimensões possíveis da vida cotidiana.

A cidade modelada pelo funcionalismo, na visão dos situacionistas, estava a serviço do Capital, não respondia às necessidades dos homens liberados das estruturas de trabalho e estava inteiramente à disposição da criatividade. Já a cidade resultante da ideia de tempo livre dos situacionistas está em direta contraposição à monotonia das cidades padronizadas modernistas. Os situacionistas se valiam da noção de jogos para conceber uma sociedade “lúdica” cuja potencialidade criadora produzisse e fosse estimulada pela própria cidade, partindo da ideia de construção de ambiências propícias a experimentações, surpresas e à efetiva participação por meio dos métodos ou táticas situacionistas da construção de situação, da deriva e da psicogeografia.

Para os situacionistas, esses métodos, que são coletivos e possivelmente anônimos, constituem-se como mecanismos de transformação da relação entre comportamento e cidade, implicando assim uma mudança do modo de vida. A cidade apresenta-se, então, como condição e condicionante, na medida em que é reflexo da situação humana e pode promover a ampliação e a transformação. da mesma.

A partir do estudo da psicogeografia, para os situacionistas, a “certa combinação de ambiência e pessoas produziria uma consciência transcendente e revolucionária” (Sadler, 1999, p. 105), uma espécie de obra de arte total (ou como diria Constant, “*poésie faite par tous*”⁵⁷). Essa é a potência que os situacionistas veem no urbanismo. Em decorrência dessas experiências, surgiriam novos tipos de comportamento que abririam a possibilidade de uma mais rica vida social futura, baseada em encontros e jogos. Pois, para eles, a mudança da sociedade seria condição inicial para estender essa arte a todos.

Se o texto de Ivain anuncia o conceito de Urbanismo Unitário, a cidade de Constant – Nova Babilônia –, de certa maneira, é a espacialização desse conceito, pensada para oferecer uma nova maneira de ocupar o espaço, à altura dos novos comportamentos e dos novos modos de vida possibilitados pela apropriação criativa e lúdica dos avanços tecnológicos e pelo aumento de tempo livre proporcionado por eles.

⁵⁷ Constant aqui cita Lautréamont: “*La poésie doit être faite par tous. Non par un*”.

Nova Babilônia – uma análise formal

A proposta de ocupação de Nova Babilônia baseava-se em um sistema de megaestruturas erguido do solo (ou cidade existente) por pilotis. Desenvolvendo-se sobre a cidade existente e a partir dela, Nova Babilônia dispensaria destruições e reconstruções, ou seja, nasceria como uma nova camada, não do ponto zero ou do princípio de *tabula rasa* do qual partiam as cidades planejadas pela arquitetura moderna.

Cada unidade coberta desse sistema foi chamada por Constant de *setor*, mediria entre 10 e 20 hectares de extensão e entre 30 e 60 metros de altura, e em geral estaria entre 15 e 20 metros acima do nível do chão.

Os setores são organizados em níveis: o nível do solo é liberado para o tráfego de automóveis, o topo abriga aeroportos e heliportos “para assegurar a passagem rápida para grupos/setores em outras partes do mundo”, e os andares são destinados à circulação constante de pessoas, ao lazer e ao abrigo. Cada setor seria autônomo e estaria conectado a uma rede (pretensamente infinita), formando assim um espaço contínuo. Vanessa Grossman aponta que a configuração de Nova Babilônia, baseada em setores, segue a mesma estrutura dos mapas situacionistas, que representam trechos das cidades que se conectam entre si representados por flechas (direção) de atração (Grossman, 2006, p. 104).

Fotomontagem Vue de s secteurs babyloniens (1971)
Acervo de Gemeentemuseum de Haia

A rede conformada pelos setores interligados configurariam espaços propícios para a “deriva contínua”, pois as pessoas estariam constantemente em trânsito. Ao longo deste circuito, dormitórios

para uso intermitente e individual estariam espalhados, além de outras instalações de serviços, como bibliotecas e centros médicos. Independentemente dos setores, e distantes deles, estariam situadas centrais de produção de energia.

Alguns setores foram pensados e projetados por Constant, como o *Secteur Jaune* (Setor Amarelo), o *Secteur Rouge* (Setor Vermelho), o *Secteur Constructie* (Setor Construção), o *Grand secteur jaune* (Grande setor amarelo), o *Secteur Oriental* e o *Spatiovores* (Devoradores de espaço). Quanto a este último, apesar de não ficar expressamente clara a sua função, formalmente é bastante diferente dos demais setores, portanto parece ter importância e autonomia diferenciadas em relação ao restante da rede de setores.

Modelo do Setor Oriental (1959)

Spatiovores (1959/60)

Ao Setor Amarelo, foi dedicado um texto descritivo com imagens e gráficos, “Descrição da Zona Amarela” (1960). O nome desse setor deve-se à cor predominante de seu piso, amarelo, que deveria compor um ambiente alegre, especialmente para a criação de jogos. Como todos os setores, porém este em especial, teria levíssimas estruturas de titânio e divisórias e vedações de náilon para maior flexibilidade e mutabilidade das configurações. O setor é composto então por duas casas-labirinto, por onde os habitantes são levados

à sala quieta feita de material isolante; ou à sala gritante com cores berrantes e sons ensurdecedores; ou a sala do eco (jogos de transmissores radiofônicos); ou à sala das imagens (jogos cinematográficos); ou à sala da reflexão (jogos das influências psicológicas); ou à sala de descanso; ou à sala dos jogos eróticos; ou à sala das coincidências, etc (Nieuwenhuys, 1960 in Jacques (org), 2002, p. 123-125).

Essas casas têm uma função especial: “a longa estada numa dessas casas, tem o benéfico efeito de uma lavagem cerebral e costuma ser praticada na intenção de desmanchar os possíveis novos hábitos”⁵⁸. Entre as duas casas-labirinto, estão as fontes e a gruta de vidro com águas quentes, o circo, o salão de baile, e em níveis diferentes, a praça branca e a praça verde.

Modelo do Setor Amarelo (1958) – madeira, metal e plexiglás. Vista de cima e detalhe.
Fonte: Constant, une rétrospective, 2011. Acervo Gemeentemuseum de Haia

Essa nova camada de cidade, inicialmente, surgiria em locais específicos, funcionando como centros culturais. Conforme esses setores se ampliassem e se conectassem, na medida em que a automatização liberasse o tempo de trabalho dos homens, os modos de vida e habitações tradicionais deixariam de fazer sentido.

A grande extensão dos setores gera a necessidade de climatização mecânica, visto que as áreas de incidência de luz e calor do sol num edifício de tal porte seriam bem reduzidas em relação ao todo. Apesar de a climatização artificial ser um instrumento arbitrário, os climas em Nova Babilônia não seriam regulados de modo cíclico e constante, reproduzindo o efeito natural. Seriam, sim, manipulados de modo a produzir climas ainda desconhecidos. Essa autonomia em relação ao ciclo e climas naturais era, para Constant, “uma liberação há muito aspirada pela humanidade”⁵⁹. Essa autonomia em relação aos ciclos naturais pode ser vista como uma resposta aos esquemas de Le Corbusier que demonstram os ritmos dos dias regidos pelo “nosso ditador Sol”.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Essas construções em grande porte e a submissão do clima, luz e som ao controle humano são para Constant uma resposta direta e subversiva à concepção moderna de cidade verde, que para Constant é um “retorno à natureza, à ideia de morar num parque como aristocratas individuais uma vez fizeram” (Nieuwenhuys, I.S, n.2, 1958).

Constant intencionava empregar sistemas de transmissão e de recepção de sons e imagens, os quais funcionariam como instrumentos de facilitação do contato social e atenderiam ao modo de vida comunitário, ao mesmo tempo em que flutuante, de Nova Babilônia. O uso de tais técnicas não seria utilitarista ou objetivo, tampouco destinado a poucos especialistas. Tais instrumentos, assim como as técnicas de climatização, seriam de manipulação pública, conferindo a todos a interação com novos comportamentos e com jogos ou criações potencializados por essa concepção urbana.

A ideia de participação, ancorada no instrumental mecânico ou artificial, é radicalizada, com nuances ora democráticas, ora anárquicas, e está explícita no discurso de Constant:

Da mesma forma que, para citar um exemplo simples, um visitante qualquer de um café pode, de um momento ao outro, trocar uma ambientação calma por uma animada inserindo uma moeda na *jukebox*, cada espaço de New Babylon pode a cada momento ter a sua ambientação transformada através da manipulação dos aparatos técnicos de regulação de som, luz, odorização, climatização (Nieuwenhuys, [1960-1965] in Sinal de Menos, 2010, p. 53).

Importante ressaltar que, para além da questão da participação e da tecnologia, os mecanismos de som, imagem, luz, temperatura etc. são artifícios para o desenvolvimento da sensibilidade e percepção do espaço e de seu movimento, ou seja, são vistos como mais uma camada possível de exploração na relação sujeito/espaço.

Internamente, os espaços conteriam componentes construtivos flexíveis, como portas, escadas, paredes móveis, elevadores e roldanas, que permitiriam o constante movimento e a modificação e poderiam ser montados e desmontados ao sabor dos desejos. Dessa forma, os espaços seriam continuamente recriados, conectando assim Nova Babilônia ao desejo de Ivain, expresso no *Formulário*:

(...) o complexo arquitetônico será passível de modificação. Seu aspecto pode mudar em parte ou no todo, segundo a vontade de seus moradores (Ivain, [1958], 2006, p. 12).

O espaço de circulação oferecido pelos setores e as possibilidades de interação e modificação do espaço interno promoveriam a mobilidade e a criatividade ao extremo, construindo assim a cidade como “terreno do jogo por meio da participação”. Em Nova Babilônia, Constant deixaria aos usuários “as peças soltas de um brinquedo de armar” (Eco, 2008, p. 41). De fato, desde a forma, as sensações e os sentidos até as questões técnicas, em Nova Babilônia muito está “em aberto”, passível de ser escolhido, decidido e manipulado.

Modelo Labyrinthe aux échelles mobiles (detalhe), 1967

Sobre os já citados quartos privativos para que as pessoas possam descansar após suas jornadas, vemos que, em Nova Babilônia, a noção de residência também se reconfiguraria, já que o ato de circular está em primazia em relação ao de se fixar. A cidade de Nova Babilônia nega a permanência dos hábitos condicionados pelas estruturas urbanas convencionais, da habitação familiar – e da própria noção de família –, e da propriedade privada.

Ao negar a propriedade privada, que é justamente o direito que o capitalismo mais preza, Constant vincula Nova Babilônia diretamente à tradição utópico-urbana do século XVI de Thomas More e Campanella. Em *Utopia* e *Cidade do Sol*, a propriedade não existe, ou se existe, é compartilhada. Sobre a propriedade, a seguinte passagem do livro de More sobre Utopia remete-nos aos rituais de *potlatch*:

Os habitantes da Utopia aplicam aqui o princípio da posse comum. Para abolir a ideia da propriedade individual e absoluta, trocam de casa todos os dez anos e tiram a sorte da que lhes deve caber na partilha (Morus, 1997, p. 81).

No trecho acima, identificamos não só a dissolução da propriedade privada, mas também a inserção do jogo e do acaso na decisão da partilha. De certa forma, viver em Nova Babilônia em estado de deriva contínua pode ser entendido como uma reafirmação de ritos de *potlatch*, no que concerne ao risco.

A contraposição à “construção programada” e à “trajetória ordenada” que a figura do nômade evoca perpassa toda a produção de Constant, inclusive a representação pictórica, pautada na expressividade e gestualidade. Ao afirmar a transitoriedade e negar a permanência, Constant estava internalizando no repertório arquitetônico o conceito com que há pouco havia entrado em contato: o nomadismo. Para Fréchuret, esse conceito opõe-se diretamente às formas de ordenação, o que já se identifica na produção anterior de Constant:

La pensée nômade et les processus qu'elle déclenche s'insurgent contre le paradigme édifiant de la construction programmée. Elle refuse la proposition confortable de la trajectoire ordonnée et lui oppose la riche incertitude de la dérive. Pensée du transit vagabond, elle ne se fixe sur aucune donnée définitive et contrarie tout pôle d'aimantation en la contournant et en détournant la force d'attractivité. (Fréchuret in Constant, une rétrospective, 2001, p. 9)

Para representar a cidade de Nova Babilônia, Constant lançou mão de variadas técnicas e materiais. O primeiro experimento em direção a Nova Babilônia foi uma espécie de pintura horizontal/tridimensional sobre uma base de madeira que pontua o processo de descolamento da pintura para a criação de ambiência e marca um protopensamento de espaço, “Ambience de Jeu” (Ambiência do Jogo) de 1956. Seus estudos para o acampamento de ciganos em 1957 resultaram na maquete de traços escultóricos, “Ontwerp voor Zigeunerkamp”. No ano seguinte, Constant deu continuidade à pesquisa em torno das ambiências, num pensamento que já apontava ao que viria a se tornar os setores, novamente com uma “pintura tridimensional”, “Ambience de départ” (Ambiência de partida), de 1958. No mesmo ano, a fotografia da maquete “Construction en Orange” (Construção em Laranja) é apresentada no texto de Constant “O grande jogo do porvir” como “*maquette pré-situationniste avec circulation d'automobiles contemporaines*”, e no catálogo da exposição, como “*ambiance d'une ville future*”. Na fotografia, três pilares robustos suspendem uma estrutura que remete a uma teia de aranha em que diversos tirantes tensionados por uma estrutura radial sustentam as placas cor de laranja de *plexiglas* que representam os pisos e as vedações. O nível do chão, liberado pelos pilotis, insinua uma cidade vazia e plana, onde carros, pela sugestão da sombra,

parecem passar em velocidade. A paisagem não existe, apenas um fundo negro contrastando com o chão branco e as linhas metálicas da maquete.

Ambiência do Jogo (1956)

Ambiência da Partida (1958)

Os desenhos e diagramas de Nova Babilônia também fogem do repertório tradicional de representação de plano urbanístico, aproximando-se muito mais de uma obra artística. “New Babylon Nord”, mapa de Nova Babilônia de 1958, inscreve, sobre um plano indefinido, linhas embaralhadas que parecem ser rotas variadas e livres de automóveis. É possível identificar duas linhas ferroviárias que se cruzam e uma rede de setores que não parecem obedecer a nenhuma lógica prévia. Áreas pretas e vermelhas são diferenciadas no interior dos setores, possivelmente demarcando usos específicos. O mapa “Groupe de secteurs”, de 1959, na tentativa de detalhar as conexões entre vários setores, apresenta placas de *plexiglas*, representando as plantas dos andares comunicantes, sobre um plano escuro, marcado somente com as várias linhas de rotas. “New Babylon Amsterdam”, de 1963, é um mapa das redes de setores ocupando Amsterdã, pintado sobre o mapa real da cidade. Já “Symbolische voortelling van New Babylon”, de 1963, é o inverso. Nele, são os setores a ser representados por fragmentos de mapas reais de diversas cidades – Amsterdã, Veneza, Paris, Berlim e Madri – sobre um fundo abstrato, com finos traços vermelhos como possíveis rotas ou ligações. Este mapa conecta-se diretamente ao mapa de Jorn e Debord, “The Naked City – illustration de l’hypothèse des plaques tournantes”, além de representar a força conceitual da ocupação espalhada e sem fronteiras de Nova Babilônia.

Mapa New Babylon Nord (1958)

Groupe de Secteurs (1959)

Uma característica constante desses mapas é a indefinição do nível do solo, com exceção dos mapas, elaborado por colagens em um mapa existente. Esta indefinição, além de demonstrar que os setores elaborados por Constant não se ligam a lugares específicos, demonstra também certo desinteresse em distinguir as estruturas urbanas tradicionais dos acidentes geográficos e florestas. Dessa forma, parece considerar ambas as dimensões como “áreas livres”. Para Constant, há uma distinção clara “entre os setores e as superfícies deixadas livres”, e “estas são indispensáveis para uma vida intensa mais primitiva, e devem ser acessíveis a todos” (Nieuwenhuys, 1966 in *Óculum*, 1993, p. 37).

A representação topográfica esbarra no problema da mutabilidade de Nova Babilônia. Para Constant, um mapa seria insuficiente para representar cada setor. Assim, suas características dinâmicas demandariam volumosos atlas. Ele aponta, para contornar esse problema da representação, a possibilidade de recorrer à computação.

Apesar do fato de que Nova Babilônia, em tese, deveria ser uma produção coletiva, e só tenha sentido nessa dimensão, ela recorre à padronização de um modo diferente do preconizado pelos modernistas. Se para Gropius, “a maioria das pessoas tem necessidades similares. A estandarização caminha, portanto, no sentido de um avanço econômico, de maneira a satisfazer as necessidades similares das massas de uma maneira simples e similar” (Gropius apud Barone, 2002, p. 35), em Nova Babilônia, a padronização é efetivada na microestrutura, ou seja, nos componentes flexíveis – como escadas, portas, paredes móveis etc. - pois o critério de sua estruturação não é o da massa, da produção e do atendimento a grande número de pessoas de modo igualitário, mas sim o de facilitar a manipulação da edificação como um grande jogo de montar e desmontar a partir dos vários elementos à disposição.

Quem habitará Nova Babilônia?

Desenhos de Nova Babilônia de Constant

Pela descrição da cidade, vemos que Nova Babilônia é uma invenção a partir da alteração da noção de cidade convencional. O que determinaria sua transformação não seria o imperativo do Capital ou da burocracia, mas sim a intensa interferência de seus habitantes. Se esse projeto pressupõe uma ideia de cidade, também sugere uma noção de habitante. Quem estaria apto a habitar Nova Babilônia?

Vemos que para Constant, o habitante da Nova Babilônia é o homem que tem sua energia liberada da força de trabalho, liberto da vida utilitária. Esse é o tipo de homem padrão que Constant previa, “o novo *homo ludens* do futuro”. Com o desmanche do capitalismo e a ruptura com a noção de trabalho, o tempo ganha outra valoração: o tempo livre então não é mais um tempo de ócio, em oposição ao trabalho, mas sim, um tempo criador. A ideia de tempo livre foi bastante discutida pelos situacionistas que já viam a luta de classes se estender para o campo dos lazeres. Para Constant, “o privilégio à ociosidade das classes sociais superiores de épocas passadas será dividido entre todos” (Nieuwenhuys, 1966 in *Óculum*, 1993, p. 35).

Portanto, não haveria, para este homem, meios de se ajustar a cidade funcionalista – cidade pensada a partir da ideia do trabalho, da máquina e da produção. Para este novo homem também não caberia a dimensão do Plano e do planejamento.

O pleno exercício da liberdade criativa em detrimento a tudo o que é programado e previsto é a condição de vida em Nova Babilônia, por isso mesmo o mistério e a dúvida inerentes ao modelo do labirinto são mais propícios do que a clareza e a certeza da cidade racional. Para Constant, “a vocação do homem é criar e jogar”.

Tal habitante, num mundo desvinculado das necessidades e utilidades, não mais se sentiria impelido a fixar-se, estabelecer-se. Eis a grande revolução no comportamento humano anunciada por Constant com ressonância espacial e urbana:

ele será capaz de circular, de mudar seu ambiente, de aumentar sua área. Seu relacionamento com o espaço será tão livre quanto seu relacionamento com o tempo já é agora (Nieuwenhuis, 1964, p. 304).

Esse habitante nômade não mais teria vínculos com seu local de origem, visto que este, por certo, já teria se transformado. Tampouco reconheceria limites e fronteiras, pois Nova Babilônia estender-se-ia sobre as cidades existentes “em uma escala planetária”, implodindo com a noção de Estado ou mesmo Nação, e por consequência de nacional e de estrangeiro. Eis aí uma problemática contemporânea posta pela Nova Babilônia: o habitante dessa cidade é um homem cosmopolita que não restringiria seu efetivo alcance às estruturas fronteiriças de alfândega e imigração.

A revolução cotidiana esperada nessa mudança contumaz de vida e de formas de sociabilidade dissolve as regras e guias pelas quais a vida humana se desenvolveu ao longo dos tempos. Desse modo, os códigos e costumes que regem a “boa vida” e as ideologias que garantem direitos aos indivíduos deixam de fazer sentido em Nova Babilônia, onde unicamente desempenham o papel de forças coercitivas à criatividade e à criação.

Para Constant, a educação é igualmente uma coerção aplicada às potências humanas e pode ser dispensada em Nova Babilônia. Lá, o aprendizado se daria na prática incessante do jogo. Em realidade, todas as formas concernentes às relações humanas teriam que ser reinventadas; a noção de família se dissolve, pois além de não mais fazer sentido relações coercitivas e de dominação e subordinação, as razões pelas quais as pessoas se associam também se modificam.

A cidade de Nova Babilônia seria uma grande máquina ativadora de desejos, que ao invés de serem negados, são assumidos e estimulados. Essa subjetivação ao extremo dos corpos individuais e coletivos, se de um lado acarreta uma potência de criatividade, de outro acarreta a potência de violência.

Para Constant, há uma relação posta entre a violência e agressividade e a dimensão criativa. Nesse sentido, um estado de barbárie não é inconveniente ao estado de arte permanente que se espera em Nova Babilônia. De fato, como aponta Fréchuret, os temas de revolta e violência nunca deixaram de estar retratados na obra de Constant, desde o período do grupo CoBrA, em que estava presente o entendimento de que violência, desejo, liberdade e criação são intimamente relacionados (Constant, *une rétrospective*, 2001, p. 11).

Vale ressaltar mais uma vez que toda forma de vida decorrente da existência de Nova Babilônia é decorrente também e em primeiro lugar do exercício de imaginação e projeção de um futuro, com

possibilidades até então irrealizáveis, de grande desenvolvimento técnico-científico tanto quanto de desenvolvimento humano.

Da Utopia à Distopia

*a cidade está morta, vítima da utilidade. Nova Babilônia é um projeto
de cidade onde se pode viver. E viver quer dizer criar*

Constant

Guattari identifica um paradoxo na relação entre a humanidade e o desenvolvimento técnico-científico. Nas suas palavras (1990, p. 12):

de um lado, o desenvolvimento contínuo de novos meios técnico-científicos potencialmente capazes de resolver as problemáticas ecológicas dominantes e determinar o reequilíbrio das atividades socialmente úteis sobre a superfície do planeta, e de outro lado, a incapacidade das forças sociais organizadas e das formações subjetivas constituídas de se apropriar desses meios para torná-los operativos

Os avanços técnico-científicos, somados e dando suporte à dinâmica do poder capitalista, resultaram na deterioração e no empobrecimento dos modos de vida individuais e coletivos em todas as suas relações, seja familiar, de vizinhança, de trabalho, no contexto urbano e na vida cotidiana. Deste modo, para Guattari, a crise ecológica em que a humanidade se encontra é também reflexo da deficiência das relações sociais e só poderá reverter-se a partir de uma “revolução política que passa também pelos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo” (Guattari, 1990, p.09).

Destarte, a problemática da ecologia para Guattari é vista de modo expandido, concernente à articulação ético-estético-política entre as dimensões do ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana. Esta articulação é a definição de ecosofia.

Esse novo modo de pensar a ecologia é também propositivo e baseia-se na criação de “dispositivos de produção da subjetividade” que recomporiam as práticas sociais e individuais no contexto contemporâneo e na reconstrução de engrenagens sociais e institucionais. Como engrenagens produtoras de subjetividade, podemos considerar entre várias disciplinas, a da arquitetura e do urbanismo pois dizem respeito diretamente aos três registros da ecosofia – do ambiente, das relações

sociais e individuais e da subjetividade. Em certa medida, a visão sobre a ecologia de Guattari está em consonância com a crítica da vida cotidiana e a teoria situacionista de Urbanismo Unitário. Consequentemente, em consonância com Nova Babilônia, pois a cidade-jogo de Constant parece ser, banhado em espírito utópico, um lugar-dispositivo onde a potência de subjetivação e do desejo é levada às últimas instâncias. Talvez em Nova Babilônia estaria vencido, enfim, o paradoxo visto por Guattari, pois vemos restabelecida e equilibrada a relação de causa e efeito entre os avanços técnico-científicos e o enriquecimento social, cultural, humano e da vida cotidiana.

Mas a aproximação entre Constant e Guattari permanece e podemos notar que ambos a partir de diferentes contextos formulam, em distintos momentos, a mesma pergunta:

Constant, em seu escrito “Nova Babilônia: um urbanismo para o futuro” de 1964, pontua: “a questão é: *como o homem livre do futuro usará sua energia ilimitada?*”. A indagação de Constant procura por novos desejos, por novas atividades, por novas sociabilidades.

Guattari, a certa altura de seu livro “As três ecologias”, formula:

O que está em questão é **a maneira de viver daqui em diante sobre esse planeta**, no contexto da aceleração das mutações técnico-científicas e do considerável crescimento demográfico. Em função do contínuo desenvolvimento do trabalho maquínico redobrado pela revolução informática, **as forças produtivas vão tornar disponível uma quantidade cada vez maior do tempo de atividade humana potencial. Mas com que finalidade?** A do desemprego, da marginalidade opressiva, da solidão da ociosidade, da angústia, da neurose, ou a da cultura, da criação, da pesquisa, da re-invenção do meio ambiente, do enriquecimento dos modos de vida e de sensibilidade? (Guattari, 1990, p 08-9. Grifo nosso)

Guattari considera os aspectos degradantes do avanço maquínico no contexto do capitalismo. De fato, esse paradoxo é absorvido na vida cotidiana, e apesar do desenvolvimento técnico-científico, o sonhado usufruto do tempo livre se dissipou na mais frequente constatação: a total falta de tempo da humanidade. Quanto maior o conforto, maior a dependência humana à técnica, ou maior o sofrimento pela falta dele.

Considerando a falência do sonho do artista, parece expressivo que em 1969, Constant decida reconfigurar seu atelier, parar suas atividades em torno de Nova Babilônia e retornar à pintura. Nova Babilônia não mais fazia sentido? A sociedade e cidade enquanto projetos utópicos desvanecem? Ou desvanece Nova Babilônia enquanto obra de arte? A pintura volta a fazer sentido?

Foram muitas peças envolvidas em torno da ideia de Nova Babilônia, e todas elas foram transferidas para museus. Nova Babilônia se congela em arte-ideia⁶⁰.

A pintura de Constant, nesse momento, ainda transita pelos temas espaciais e de ambiências. Mas é notável a mudança de atmosfera do espaço retratado pelo artista.

Pintura da série “terrano vago”, Terrain Vague II, 1973

Os lugares retratados por Constant, a princípio, intensos labirintos de escadas e planos de cores quentes, à medida que ganham uma atmosfera nebulosa e um tanto opaca, perdem os elementos gráficos e o movimento. As pinturas e aquarelas realizadas na década de 1970, após o abandono do projeto de Nova Babilônia, parecem representar lugares oníricos, vagos ou desvanecidos, nos quais as figuras humanas, ainda mais indefinidas, ganham um caráter sombrio e diferente da festividade à qual a produção dos anos anteriores remetia. Tais lugares, destituídos de vigor, parecem carregados de melancolia e silêncio. Em entrevista em 2000, Constant esclarece que a série de pinturas “Terrain vague” não é um desligamento das concepções espaciais suscitadas por Nova Babilônia, mas em homenagem aos letristas, a série evoca as ocupações criativas espontâneas e anônimas das brechas da cidade. Talvez, o que se desvanece nesse momento seja a intenção de sistematizar, ainda que no campo da possibilidade e da indeterminação, um *desenho* e um *projeto* para Nova Babilônia.

Luis Fernándes Galiano aponta uma genealogia ou inspiração para o grupo de pinturas e aquarelas do fim dos anos de 1960, que ainda referenciavam-se a Nova Babilônia: a cenografia de Alexandra Ekster⁶¹ para o espetáculo Balé Satânico de 1922, cujo desenho foi utilizado no cartaz do cinema mudo

⁶⁰ Retomaremos essa ideia ao final da dissertação.

⁶¹ Alexandra Ekster (1882,1949) foi artista e cenógrafa de importante atuação na vanguarda russa.

“Novyy Vavilon” (A Nova Babilônia) de Grigori Kozintsev, de 1929, sobre a Comuna de Paris (Galiano in Segre (org), 2010, p. 23-24). Cenas deste filme foram incorporadas ao filme “Sociedade do Espetáculo”, de Guy Debord.

Em “Ode a l’Odeon” (1969), apesar de representar o início da perda da cor e de certa vitalidade na representação espacial de Constant, certo espírito utópico permanece: a pintura remete à ocupação do Teatro Nacional Odeon de Paris por artistas, estudantes e operários – e com a possível participação dos antigos colegas situacionistas – em maio de 1968⁶².

Desenho da cenografia de Alexandra Ekster

Aquarela de Constant “Labyrinthe d’écheles mobiles, 1967

Pintura Ode à l’Odéon, 1969

⁶² Em depoimento, Constant coloca: “Le premier tableau que j’ai fait après New Babylon, c’était *Ode à l’Odeon*, le théâtre de l’Odeon à Paris qui a été occupé par les artistes en 68 durant la revolte contre de Gaulle. Ils occupaient tout et pendant une ou deux semaines le théâtre est devenu un espace inimaginable de création de l’Homo ludens.” (Constant. Une rétrospective, 2001, p. 65).

Na esteira da utopia que a Comuna de Paris e as greves e manifestações de 1968 evocam, podemos dizer que Nova Babilônia é a idealização de uma cidade dinâmica que se transforma ao sabor dos desejos humanos numa condição pós-capitalista. Como projeto, é utópico, pois pressupõe uma transformação essencial na sociedade; o desenho dessa utopia se dá pela tentativa de construção de uma espacialidade livre de estruturas de condicionamento.

Nova Babilônia, por certo, não era um projeto possível para uma cidade real. Vemos que toda a postura crítica e propositiva situacionista em reação ao urbanismo moderno reveste-se de um espírito criativo e renovador próprio de um grupo de artistas. É possível que uma das contribuições mais significativas para a arquitetura e urbanismo contemporâneos seja a atribuição dada pelos situacionistas, em especial por Constant, de valores utópicos, fantásticos, criativos e criadores para a dimensão urbana, numa perspectiva em que a cidade, e de modo global, o planeta, em resposta “aos novos nômades expulsos de todo pertencimento”, venham a ser não somente o terreno da dominação e/ou sobrevida, mas sim, enfim, um terreno a ser realmente habitado pelo Homem (MATOS, Olgária, 2011 in: FERREIRA, no prelo).

Durante os anos de 1950 e 1960, idéias e projetos de cidade foram debatidos, questionados e radicalizados. Vários aportes contribuíram para enriquecer essa tendência: a arte experimental, as mega-estruturas, a arte pop. Porém, fora do eixo Europa/Estados Unidos, no calor dos trópicos e na aridez do vazio central das terras brasileiras, nessa época não foram só idéias e projetos de cidade que vieram à tona: uma cidade inventada, saída do papel em branco, enfim foi *construída*, apoiada na genialidade dos arquitetos, na força do Estado, como bandeira política e, sob desconfianças e esperanças, como promessa de futuro/felicidade/humanismo. Lembremos Pedrosa, para quem “não existe, em nossa época, no gênero, empreendimento humano mais amplo e delicado, nem mais complexo e arriscado. Onde se encontram os precedentes?” (Pedrosa, 1981, p. 346)

2.2. Brasília, Nova Capital

Lucio Costa (1902-1998) formou-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes em 1924. Sua formação – fruto de seu tempo – pautou-se no programa neoclássico. Assim, suas primeiras obras de arquitetura – uma série de residências no estilo neocolonial – refletem a formação historicista. Porém, sua produção sofreu forte mudança a partir da década de 1930, influenciada em grande medida pelo contato com o arquiteto modernista franco-suíço Le Corbusier. O contato com Le Corbusier despertou-lhe o interesse em explorar o campo aberto pela vanguarda arquitetônica européia, desvinculada do academicismo.

As novas direções tomadas por Lucio Costa levaram-no a se consolidar como grande nome da Arquitetura Moderna no Brasil e como protagonista em diversos momentos de caráter “formativo”. Costa construiu com Oscar Niemeyer uma bem sucedida parceria que teve início em 1936. Conjuntamente, redesenharam a arquitetura nacional e produziram grandes marcos de importância mundial, entre os quais a construção da Nova Capital do Brasil, Brasília.

Lucio Costa, além das atividades como arquiteto e urbanista, manteve sempre o interesse pela pesquisa e estudo, em particular, da tradição arquitetônica brasileira. Desse modo, foi um grande pensador da arquitetura nacional em defesa da integração dos aspectos perenes da arquitetura colonial, com as técnicas, meios de produção e plasticidade da Arquitetura Moderna. Suas obras arquitetônicas e sua produção teórica já o indicavam como pessoa habilitada a propor e pensar um desenho brasileiro de cidade nova. Porém, foi seu projeto inscrito no concurso de Brasília que verdadeiramente o qualificou para tal monta.

Importância dos anos de 1930

A primeira manifestação modernista em arquitetura foi desenvolvida pelo arquiteto russo Gregori Warchavchik (1896-1972) em São Paulo, em meados dos anos de 1920⁶³. Já em 1927, Warchavchik projetou residências que esteticamente ancoravam-se na teoria funcionalista e no cubismo. Nos mesmos anos, Flávio de Carvalho desenvolveu uma série de projetos participantes de concursos públicos apresentando linhas modernas e influência futurista. Dessa forma, as produções de Warchavchik e Carvalho destoavam dos trabalhos de seus contemporâneos, porém os fatos ocorridos no Rio de Janeiro na década de 1930 acabaram por soçobrar a produção paulistana.

Em 1929, deu-se a primeira visita de Le Corbusier ao Brasil. Sua vinda fazia parte da excursão à América Latina para uma série de conferências ministradas em Buenos Aires, Montevideu, São Paulo e Rio de Janeiro, a fim de promover a arquitetura moderna.

A América Latina parecia ser, para Le Corbusier, o terreno novo onde o Urbanismo Moderno poderia desenvolver-se francamente, especialmente porque se tratavam de países em desenvolvimento, onde se esperava que o poder público tivesse interesse em financiar grandes projetos.

Já não há que pensar: Nova York. Há que pensar: Latino = clareza, ordem, alegria. (...) Há que representar o **novo ato**. Levantar a cortina sobre uma **outra empresa**, sobre diretrizes que vêm de **outra digestão**, de uma assimilação, de uma conclusão. Crepúsculo, talvez, de Nova York; **Aurora**, certamente, sobre a América do Sul. Latinos, aqui está a voz de vosso destino: Risonho, claro e belo (Le Corbusier, [1930] 2004, p. 270).

Tais conferências influenciaram os jovens arquitetos que entraram em contato com o mestre racionalista. Dentre eles, no Brasil, na conferência na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, estava Lucio Costa. Tal conferência pode ser considerada uma centelha do ideário moderno que Costa absorverá e amadurecerá até a fase de “chômage”, sobre qual discorreremos adiante.

Durante a estadia no Brasil, Le Corbusier conheceu as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Para ambas as cidades, Le Corbusier rascunhou planos de remodelação urbana. O projeto destinado ao Rio de Janeiro consistia em uma auto-estrada que ligaria, a cem metros acima do solo, os pontos altos da cidade do Rio de Janeiro. Na mesma estrutura da auto-estrada e abaixo dela, haveria construções de moradias de dez andares, a trinta metros do solo da cidade.

⁶³ Warchavchik publicou, nos jornais de São Paulo e Rio de Janeiro, o texto “Manifesto pela Arquitetura Funcional” em 1925.

Ora, ao largo do Rio, retomei meu bloco de desenhos; desenhei os morros e, entre eles, a futura auto-estrada e o grande circuito arquitetônico que a sustenta e os picos, o Pão de Açúcar, o Corcovado, a Gávea, o Gigante Deitado eram exaltados por essa impecável linha horizontal. Os navios que passavam, edifícios magníficos e ágeis dos tempos modernos, encontravam lá, suspensos no espaço, acima da cidade, uma resposta, um eco, uma réplica. Tudo começava a falar, sobre as águas, a terra, o ar. Tudo falava de arquitetura. Esse discurso era um poema de geometria humana e de imensa fantasia natural, o olho enxergava alguma coisa, duas coisas: a natureza e o produto do trabalho do homem, a cidade se anunciava por uma linha que somente ela é capaz de cantar com o capricho veemente dos morros: a horizontal (Le Corbusier, [1930] 2004, p. 238).

Projeto de Le Corbusier para Rio de Janeiro de 1929 e perspectiva do projeto Nova Babilônia de Constant.

Nas palavras de Mário Pedrosa, o plano era “verdadeiramente sensacional” e “tinha a beleza ideal dos projetos utópicos... para seu tempo” (2004, p. 386). Podemos dizer que, pela ousadia e impraticabilidade, o projeto de Le Corbusier guarda algumas proximidades com Nova Babilônia de Constant. Ambos os projetos utilizam uma estrutura urbana de grande escala para promover a circulação e conectar partes da cidade. E elevando os edifícios do solo, permitem que as cidades existentes fluam normalmente sem grandes intervenções. Uma diferença fundamental é que a circulação promovida pelo projeto de Le Corbusier destina-se ao fluxo otimizado de automóveis, enquanto o projeto de Constant promove a circulação desorientada de pessoas.

Voltando para Lucio Costa, em 1930, o arquiteto foi nomeado diretor da instituição da qual foi aluno, a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), e pretendeu renovar o ensino de arquitetura no Brasil e

introduzir a Arquitetura Moderna na academia. Lucio Costa foi demitido⁶⁴ um ano mais tarde, porém a posição do arquiteto de abrir as portas à arquitetura moderna já estava estabelecida entre seus alunos de modo a influenciá-los. Entre eles, Oscar Niemeyer. Essa não foi a única abertura: a diretoria de Costa promoveu a realização da 38ª Exposição Geral de Belas Artes, que ficou mais conhecida como “Salão revolucionário”⁶⁵ por abrigar pela primeira vez os artistas modernos num evento oficial.

Após a diretoria da ENBA, a produção de Costa que já se expressava na poética moderna rendeu-lhe uma parceria: associou-se a Warchavchik. Em conjunto, projetaram uma série de residências em linhas modernas no Rio de Janeiro entre 1931 e 1933.

Dissolvida a parceria com Warchavchik, seguiu a fase denominada por Costa de *chômage*, em que o arquiteto, vivendo um período sem encomendas de projeto e sentindo a perda dos clientes de sua fase não-moderna, elaborou a famosa série de “Casas sem Dono”, cujos projetos pretendia vender em bancas de jornais. Nessa fase, Costa aprimorou os estudos dos grandes mestres modernistas.

Em 1936, foi solicitado a Lucio Costa projetar e construir o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, sob formas modernas⁶⁶. O Ministério havia sido recém-criado pelo Novo Regime pós-Revolução de 30, e deveria, simbolicamente, representar tempos novos por meio do novo modelo de arquitetura. Costa convocou uma equipe de arquitetos – Oscar Niemeyer, Ernani Vasconcellos (1912-1989), Carlos Leão (1906-1983), Jorge Moreira (1904-1992) e Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) – e articulou, com o próprio ministro de Educação e Saúde, Gustavo Capanema, a segunda visita de Le Corbusier ao Brasil a fim de orientar as bases desse projeto.

Durante sua segunda visita ao Brasil, em 1936, Le Corbusier realizou um fértil laboratório de projeto durante quatro semanas com toda a equipe responsável pelo desenho do Ministério. O edifício, que teve como ponto de partida as direções de Le Corbusier, acabou desenvolvendo-se a partir dos traços da equipe brasileira, que imprimiu algumas inovações às orientações do mestre racionalista – como a orientação e implantação do edifício no terreno, a articulação dos volumes, o tratamento das fachadas de vidro com a recriação do sistema de *brise-soleils*, a retomada do emprego de azulejos azuis e brancos portugueses numa nova perspectiva etc.

⁶⁴ A nomeação do jovem Costa foi má recebida pela ala mais tradicional da Escola Nacional de Belas Artes, o que acabou provocando conflitos.

⁶⁵ A comissão organizadora da exposição era composta por Lucio Costa, Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Candido Portinari e Celso Antônio. Informação consultada no endereço eletrônico no dia 27 de abril de 2011: (http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3838)

⁶⁶ Havia sido convocado um concurso para escolher o projeto do Ministério, porém o projeto ganhador – em linhas marajoaras – foi posteriormente considerado inadequado à imagem pretendida ao edifício. O próprio ministro da Educação e Saúde (1934 – 1945), Gustavo Capanema, convidou o jovem Lucio Costa para apresentar um novo projeto (Bruand, 1997, p. 81-82)

O edifício do Ministério, que foi inaugurado em 1943, foi reconhecido internacionalmente por, além de sua qualidade, implantar pela primeira vez num edifício monumental os ideários plásticos racionalistas, os chamados cinco pontos da arquitetura nova: construção sobre pilotis, plantas e fachadas livres da estrutura, janela em fita e terraço-jardim, o que não havia acontecido nem mesmo na França, país de atuação de Le Corbusier. Vale lembrar que Estados Unidos e Europa estavam empenhados na guerra.

Essa repercussão internacional foi principalmente promovida pela exposição *Brazil Builds* realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA em 1943. A arquiteta italiana Lina Bo Bardi, que havia entrado em contato com a publicação, descreve assim sua chegada ao Brasil, em 1946:

Chegava ao Rio de Janeiro de navio, em outubro. Deslumbre. Para quem chegava do mar, o Ministério de Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti em um país inimaginável, **onde tudo era possível**. Me senti feliz, e **o Rio de Janeiro não tinha ruínas** (Bardi, [1946] 1996, p. 106)

Como se vê, a década de 1930 foi de grande importância para arquitetura e urbanismo brasileiros, pois além das visitas de Le Corbusier, uma expressão nacional começava a se delinear até consolidar-se na década seguinte.

Projeto final realizado pela equipe brasileira e construído.

A nascente Arquitetura Moderna do Brasil

No texto “Brasil: as possíveis geometrias”⁶⁷(1978), Pontual reconhece na arquitetura a grande precursora do movimento brasileiro de abertura às manifestações universais racionalistas originárias da Europa. Tal pioneirismo foi também condicionado pelo ambiente de transformação que deflagrou a Revolução de 1930⁶⁸, e a renovação consequente refletiu na atuação dos grandes arquitetos de intensa produção de obras modernas. Para Pedrosa, “no Brasil a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem” (1981, p. 258). O sucesso de que nesse momento desfrutava a arquitetura brasileira compõe um contexto em que a arquitetura será considerada a grande síntese de todas as artes.

Apenas no âmbito da arquitetura, a vinda de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright ao Brasil, em 1929 e 1931, deixaria marcas mais definidas, especialmente no caso do primeiro. A nossa arquitetura moderna se anteciparia aos demais setores da visualidade na assunção de uma postura rigorosa, despojada, isenta de retração ou da grandiloquência provincianas. (Pontual, 1978, p. 55).

Após o sucesso da construção do Ministério da Educação e Saúde, os arquitetos brasileiros, principalmente Lucio Costa e Oscar Niemeyer, começaram a colher os frutos: foram chamados para diversos projetos de representação oficial e nacional da modernidade. A nova expressão de arquitetura nascente no país estava se colando à imagem de um Brasil moderno. Em conjunto com Paul Lester Wiener, projetaram o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Nova York em 1939. O pavilhão brasileiro deixava o mundo antever aquilo que posteriormente seria reconhecido como a arquitetura do Brasil, liberada do rigor do estilo internacional e com suas expressões particulares: as linhas curvas, os elementos vazados, as rampas, a integração com o paisagismo e a produção de uma plasticidade elegante e leve. Em 1940, Oscar Niemeyer projetou o Grande Hotel de Ouro Preto, onde a questão da tradição e modernidade ficava ainda mais evidenciada justamente por sua localidade: Ouro Preto representava a riqueza colonial e a preservava sob condições impostas pelo Serviço do

⁶⁷ Texto publicado no livro que contempla a exposição Arte Agora III/ América Latina: Geometria Sensível realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978.

⁶⁸ Como o termo revolução traz implicações conceituais para este trabalho, convém observar que a Revolução de 30, a despeito do nome consolidado na história, não foi um episódio de rompimento da dominação por parte dos oprimidos, e sim considerada historicamente como “revoluções pacíficas” estruturadas de cima para baixo, num novo arranjo de posições entre “iguais”.

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)⁶⁹, órgão que havia sido recentemente criado e que tinha como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos o próprio Lucio Costa. Niemeyer materializou essa problemática a partir da integração dos elementos típicos da arquitetura original da cidade com as técnicas construtivas modernas. Entre 1940 e 1944, Niemeyer, sob encomenda do então prefeito de Belo Horizonte⁷⁰ Juscelino Kubitschek (JK), projetou o conjunto arquitetônico de Pampulha, cujo programa abarcava Capela, Casa de Baile, Cassino e late Clube ao redor de um grande lago, além do paisagismo de Burle Marx e obras de Alfredo Ceschiatti e Candido Portinari. Pampulha é de suma importância para a história da arquitetura brasileira, pois é onde Niemeyer expressou sua marca gestual que seria reconhecida no Brasil e no mundo: as formas arrojadas e sinuosas. É também onde se torna explícito a parelha de sucesso no Brasil: as expressivas formas arquitetônicas e os empreendimentos de representação oficial do Estado. Em certa medida, havia um espaço seguro para o arquiteto desenvolver suas formas com ousadia, pois havia um respaldo oficial do Estado. Sobre isso, diz Pedrosa:

Sem o gosto do grande conforto, da fruição, do poderio e da riqueza de um governador de Estado e poderes ilimitados, Pampulha, o primeiro grande conjunto de Oscar Niemeyer, não teria sido encomendado nem realizado. Uma parte do laudo faustoso da nova arquitetura vem sem dúvida do seu comércio inicial com a ditadura. Certos aspectos de gratuidade experimental das construções de Pampulha procedem do programa de capricho e de luxo do pequeno ditador local. (Pedrosa, 1981, p. 259)

Para Segawa, foi a partir do empreendimento de Pampulha que Niemeyer produziu uma arquitetura de expressão própria, madura, e se afastou notadamente de uma “sintaxe corbusiana”. Surpreendeu com elementos curvos, com formas plásticas esculturais exóticas. Era a definitiva consagração da arquitetura brasileira como movimento autônomo e livre do arbítrio formal estrangeiro, expressando soluções e formas novas, distintas e nacionais (Segawa, 2002).

Os jogos de volumes variados do cassino, a criação ou a adoção de formas novas, ao mesmo tempo simples e compostas, para o late Clube e a igreja, a aparente liberdade dada à inspiração no salão de danças popular abriram bruscamente novos

⁶⁹ Hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, fundado por Rodrigo de Melo Franco. Lucio Costa torna-se figura central na definição das normas e diretrizes de preservação do patrimônio histórico no Brasil (Wisnik, 2001, p. 7).

⁷⁰ Vale lembrar que Belo Horizonte era também uma Nova Capital.

horizontes, rompendo o rígido vocabulário racionalista e introduzindo na arquitetura a variedade e o lirismo que tinham sido banidos. Não se tratava, porém de uma ruptura, era mais uma superação de princípios demasiadamente rígidos; uma espécie de desafio e de oposição às teorias estabelecidas, uma afirmação dos direitos imprescritíveis da imaginação formal (...) (Bruand, 1997, p. 114).

Pavilhão brasileiro em Nova Iorque de 1939

Grande Hotel Ouro Preto de 1940

Igreja São Francisco de Assis

e Casa de Baile do conjunto da Pampulha de 1943

Cassino

e late Club do conjunto da Pampulha de 1943

Após Pampulha, em 1947, Niemeyer dedicou-se ao projeto da sede da ONU, seu segundo projeto na América do Norte. No final dos anos de 1950, ao elevar a construção de Brasília como meta síntese do seu governo, era natural que Juscelino, então presidente do Brasil, fizesse questão da participação de Niemeyer. Os bons resultados da operação urbana de Pampulha davam a Juscelino suficiente confiança para incumbir a Niemeyer um projeto desse porte, porém com a decisão pelo concurso público, ficaram destinados a Niemeyer os projetos dos edifícios públicos mais significativos da Nova Capital. E assim continuava a trajetória brasileira que vinculava as expressões arquitetônicas às grandes iniciativas de governo.

Do passado passado a limpo ao futuro

Lucio Costa acaba por instituir um “pensamento costiano” de articulação da austera arquitetura moderna internacional com a tradição construtiva do Brasil colonial. Na clareza e racionalidade estrutural das construções coloniais, esse pensamento encontrava um ponto de partida e afinidade com as proposições modernas atuais. Valorizava o saber construtivo anônimo, popular e vernacular, do qual a imagem exemplar é a “casa do colono”. Tal valor da tradição opera na chave da identidade nacional e faz desestabilizar a noção, mesmo que remota, de um modernismo canônico internacional.

É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada. Feitas de “pau” do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família – crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos -, tudo se mistura e com aquele ar doente e parado, esperando... “Aquilo” faz mesmo parte da terra e como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua... Mas justamente por isto, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna. (Costa, [1938] 1995, p. 459).

Cumprir pontuar que uma modulação de poética de “moderno” demanda uma modulação de poética de “tradição”, ou seja, a construção da tradição é elemento essencial para o embate da valorização das poéticas modernas⁷¹, a despeito da incipiente modernização pela qual o país passava. Isso reforça a importância de Lucio Costa na leitura do quadro da modernidade brasileira, porque lembra de seu papel protagonista na articulação política de legitimação da expressão moderna na arquitetura

⁷¹ Conforme argumentação de Carlos A. Martins durante banca de defesa de doutoramento de Nilce Aravécchia, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 13 jun 2011.

brasileira e na implantação de uma política de patrimônio instaurada a partir da criação do SPHAN – órgão em que trabalhou por cerca de 35 anos.

Ao mesmo tempo em que a articulação entre a arquitetura moderna e as institucionalidades lançam um olhar para o passado, de modo a ressignificá-lo, lançam também para o futuro, de modo a delineá-lo. Desde o século XIX, efetivou-se um movimento de interiorização do país, mas a partir do fim da Segunda Guerra, esse movimento passou a ser pensado politicamente como um sistema, não apenas por medidas pontuais, mas sim por meio de planejamentos regionais, construções de estradas, fundação de novas cidades e grandes investimentos em infraestrutura urbana (Tavares, 2004, p. 98).

As conseqüências da Segunda Guerra, evidentemente, tiveram repercussão muito mais moderada no Brasil que na Europa. Mas era claro que o país vivia uma fase de prosperidade (devido à conquista do mercado interno e das exportações da indústria brasileira) que tornou possível retomar “a marcha para a industrialização”. A indústria de construção civil também sofreu um grande avanço, especialmente o setor de cimento armado, que acabou se tornando o material mais explorado pela nova geração de arquitetos brasileiros.

Na transição dos anos de 1950 a 1960, Juscelino Kubitschek assumia a presidência⁷² (1956-61) e seu ambicioso plano de governo com metas para cinco setores da economia: energia, transporte, alimentação, indústrias de base e educação. Era um período no qual o crescimento da urbanização começava a se acelerar, concentrando-se em torno das grandes cidades, transformando o país, até então agrário. Com o mote político do desenvolvimentismo de Kubitschek, promovia-se a ocupação do interior do país sob o conceito de pólos de desenvolvimento, articulado com o crescimento industrial, principalmente a automobilística.

A mudança da Capital Federal do Rio de Janeiro para o interior do país⁷³ comprometia-se ideologicamente com essa política estratégica de integração nacional, de modo que Brasília foi definida como meta-síntese do Plano de Governo. Apesar de Brasília não constar no programa de governo inicial de Juscelino, ao ser incorporada tinha todos os componentes e complexidade para tornar-se o carro-chefe da modernização, desenvolvimento e integração pretendidas e um grande chamariz de atenção, debate e críticas. Para Juscelino, a nova capital seria o foco irradiador da

⁷² Esse processo não ocorreu sem tensões. A eleição que coroa Juscelino aconteceu depois do episódio do suicídio de Getúlio Vargas.

⁷³ Desde 1789 a ideia da criação de uma nova capital já havia sido aventada. A constituição de 1891 designou uma porção de terra para tanto, e durante os anos 40 e 50 uma série de pesquisas e relatórios foram empreendidos para a famosa mudança.

civilização e iria tornar possível à Amazônia um verdadeiro salto do seu estágio primitivo para o esplendor da era eletrônica⁷⁴.

A construção da Nova Capital deveria ser muito ágil para realizar-se dentro do período de mandato de Juscelino. Sua concepção projetual deveria permitir tal rapidez⁷⁵ e ainda estar à altura do grande feito político e estratégico que significava essa empreitada.

A escolha do projeto foi promovida através de um concurso estritamente brasileiro⁷⁶, o que qualificava a construção da Nova capital como medida que viria a corroborar com o espírito nacionalista de então. O Concurso Nacional para o Plano Piloto da Nova Capital do Brasil foi então organizado em setembro de 1956, e encerrado em março de 1957⁷⁷.

No concurso, foram inscritos 62 projetos, dos quais 26 foram selecionados e julgados por uma Comissão Julgadora composta pelos estrangeiros André Sive, Stamo Papadaki e William Holford e os brasileiros Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro, Paulo Antunes Ribeiro e Luiz Hildebrando Barbosa.

O projeto ganhador do concurso foi o de Lucio Costa. Sem dúvida, representava a recepção brasileira dos ideários funcionalistas expressos na Carta de Atenas. Para Mário Pedrosa, os ideários da arquitetura e do urbanismo modernos afinavam-se muito bem com a concepção de Brasília: “o caráter revolucionário dos princípios de Le Corbusier era contagioso para o estado de espírito do Brasil daquele tempo. O país, como vimos, vivia então numa atmosfera revolucionária” (Pedrosa, [1959] 1981, p. 327).

⁷⁴ No livro *Porque construí Brasília* (1975) Kubitschek declara: “ela (Brasília) seria um foco irradiador de civilização e dadas as peculiaridades de seu crescimento, iria tornar possível à Amazônia um verdadeiro salto do seu estágio primitivo, configurado na satisfação apenas das necessidades primárias, para o esplendor da era eletrônica, característica dos padrões de vida inerentes à **civilização que iria nascer** no Planalto” (Kubitschek, [1975] 2000, p. 192).

⁷⁵ O tempo ínfimo da construção foi possível às custas do crescimento da inflação e do endividamento, porém o Plano de Metas realmente alavancou todas as áreas de interesse, colocando o país em tal movimentação que de modo geral os empresários, os trabalhadores, os intelectuais e os militares apoiaram a empreitada de Juscelino. O apoio amplo permitiu que ele fosse o primeiro presidente eleito a cumprir seu mandato até o final (Oliveira, 2005, p38-48).

⁷⁶ Apesar da oferta de serviços feita pelo próprio Le Corbusier numa carta pessoal ao presidente Juscelino Kubitschek (Bruand, 1997, p. 356)

⁷⁷ No mesmo momento da publicação do Edital do Concurso, foi criada a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) sob a direção de Israel Pinheiro.

Brasília – uma análise formal⁷⁸

Peguei da folha e tive entre os dedos nada menos que a cidade de Brasília, inexistente e completa, como um germe contém e resume a vida de um homem, uma árvore, uma civilização. Era um rabisco e pulsava
Carlos Drummond de Andrade

Realmente, algumas marcas do ideário funcional racionalista – setorização das funções habitar, locomover-se, trabalhar e de lazer, unidades de residência e unidades de vizinhança, delimitação por um cinturão verde, separação da circulação de pedestres da circulação de veículos – estavam claramente manifestadas no projeto de Lucio Costa. Porém, o projeto apresentava também outras influências, e ainda inovações, de modo que categorizá-lo como funcionalista poderia ser uma abordagem redutora.

O material de representação – desenhos e argumentos – apresentado por Lucio Costa era, assim como a concepção projetual, simples, claro e conciso. A clareza de ideia e projeto apresentada por Costa era, desse modo, um ponto forte do projeto, pois permitia antever uma cidade de apreensão fácil e rápida com formas, ao mesmo tempo, fortes e poéticas à altura de sua especificidade: Cidade Capital Federal. Além disso, o texto de Costa, por seu estilo e elegância, é por si só valoroso.

O partido da cidade projetada por Costa não foi fruto de pesquisas e verificações técnicas do território, mas sim nasceu da ideia mais “fundamental e simbólica”, o que é ainda mais significativo por se tratar da construção de uma Nova Capital no centro desocupado do país: “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse, dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (Costa, [1957] 1991, s/p). Nesse sentido, Brasília é um marco de posse do Brasil Moderno e a ocupação oficial do coração de seu território. A justificativa de Costa para a estrutura organizadora da cidade explicita a consciência do arquiteto sobre os processos coloniais de ocupação, o que fica demonstrado em seu memorial: “Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial” (idem).

Os dois eixos perpendiculares organizam o setor público e o setor privado, reservando à intersecção os setores mistos. Assim, organizam também espacialmente as funções “trabalhar”, “habitar” e “recrear”. A organização espacial explicita também três escalas: a monumental, a familiar e a gregária.

O eixo do setor privado reservava-se à habitação e aos serviços cotidianos. Esse setor é baseado no conceito de Unidade de Vizinhança, que pressupõe a aproximação de equipamentos urbanos –

⁷⁸ Nesse momento do trabalho, usamos como referência o próprio Memorial Descritivo do projeto de Lucio Costa para o concurso de Brasília, consultado no RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília/ elaborado pelo ArPDF, CODEPLAN, DePHA – Brasília: GDF, 1991.

principalmente a escola – e de serviços com as residências, ao mesmo tempo em que as separa das vias de tráfego intenso. Resguardando assim, um núcleo de convívio que protegeria as relações interpessoais na escala do bairro, favorecendo a vida comunitária. Esse é um conceito urbanístico moderno que foi desenvolvido em 1923 por Clarence Perry e remonta à concepção de cidade-jardim de Ebenezer Howard e demais reformistas utópicos do século XIX que articulavam as dimensões da habitação, da família e das escolas como potencial correção da sociedade industrial.

O memorial do plano piloto traz:

Dentro destas "**super-quadras**" os blocos residenciais podem dispor-se da maneira mais variada, obedecendo porém a dois princípios gerais: gabarito máximo uniforme, talvez seis pavimentos e pilotis, e **separação do tráfego de veículos do trânsito de pedestres, mormente o acesso à escola primária e às comodidades existentes no interior de cada quadra.**

Ao fundo das quadras **estende-se a via de serviço para o tráfego de caminhões**, destinando-se ao longo dela a frente oposta às quadras, à instalação de garagens, oficinas, depósitos do comércio em grosso etc., e reservando-se uma faixa de terreno, equivalente a uma terceira ordem de quadras, para floricultura, horta e pomar. Entaladas entre essa via de serviço e as vias do eixo rodoviário, **intercalam-se então largas e extensas faixas com acesso alternado**, ora por uma, ora por outra, e onde se localizaram a igreja, as escolas secundárias, o cinema e o varejo do bairro disposto conforme a sua classe ou natureza.

Quanto ao problema residencial, ocorreu a solução de criar-se uma seqüência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, **e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada**, árvores de porte, prevalecendo em cada quadra determinada espécie vegetal, com chão gramado e uma cortina suplementar intermitente de arbustos e folhagens, **a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem.** Disposição que apresenta a dupla vantagem de garantir a ordenação urbanística mesmo quando varie a densidade, categoria, padrão ou qualidade arquitetônica dos edifícios, e de oferecer aos moradores extensas faixas sombreadas para passeio e lazer, independentemente das áreas livres previstas no interior das próprias quadras (Costa, 1991, s/p. Grifo nosso).

Superquadra 308 – projeto de Oscar Niemeyer

As escalas de associações recriadas no eixo residencial baseavam-se nas “superquadras” de 300 x 300 m, envolvidas por um cinturão verde. A associação de quatro superquadras denotava a unidade de vizinhança dotadas de serviços, comércios, igreja e escola secundária. A variedade de serviços e comércios presentes em cada unidade de vizinhança estimularia a associação entre elas.

Nota-se a imposição de um limite moderado ao gabarito dos edifícios habitacionais – seis pavimentos –, tomando um partido urbanístico e formal divergente à tendência europeia de grandes unidades habitacionais, defendidas pela Carta de Atenas e por Le Corbusier⁷⁹.

O eixo monumental foi destinado aos locais cívico-administrativos, onde se situavam todos os edifícios públicos mais representativos. É no eixo monumental que os ofícios do urbanista e do arquiteto se cruzaram, se complementaram e se integraram, visto que o desenho urbano foi dado por Costa mas a implantação e forma dos edifícios de Niemeyer foram fundamentais para a composição e demarcação dos espaços. E assim, com as margens rítmicas dos edifícios ministeriais e o Congresso Nacional, Palácio do Planalto e Supremo ao fundo, a perspectiva do eixo monumental foi conformada. Na extremidade do eixo, a Praça dos Três Poderes estava situada representando e abrigando os poderes executivo, legislativo e judiciário⁸⁰ e evocando as praças régias da Europa entre os séculos XVII e XVIII.

⁷⁹ Com exceção do modelo habitacional horizontal implantado por Le Corbusier e equipe no projeto de Chandigarh, Índia.

⁸⁰ Essa conformação – reunião dos três poderes da democracia ao redor de uma praça seca – também está presente no projeto de Chandigarh.

Fotos da construção de Brasília: o eixo monumental

Entre os dois eixos percebe-se a preocupação de que, em sua dimensão monumental, a cidade fosse aberta e de visualidade fluída, e em sua dimensão familiar, fosse vista como um parque e que as habitações e o convívio nessa escala fossem bucolicamente resguardados pelas árvores.

A intersecção entre os dois eixos, como valor intrínseco do próprio símbolo, é definidora do centro da cidade. Resolvia-se com uma plataforma que originalmente teria três níveis, um deles destinado à estação rodoviária, cuja posição é verdadeiramente uma ruptura com a imagem da cidade de tradição portuguesa, na qual o centro em geral é ocupado por praças. A rodoviária é um misto entre arquitetura e urbanismo, pois deixa de ser reconhecidamente um edifício para ser uma infraestrutura urbana organizadora e articuladora de diferentes fluxos, escalas e cotas, numa área concebida com forte vocação cultural e de lazer, onde foram implantados o teatro, o cinema e a catedral.

Plataforma de Brasília – centro articulador urbano.

O desenho urbano decorrente dessa ideia – dois eixos perpendiculares – evoca a imagem de um avião, em planta. A velocidade à qual a imagem do avião nos remete também está expressa e garantida por meio do traçado viário do plano de Brasília. O traçado linear da cidade garantia a fluidez de tráfego de automóveis: Brasília, “a cidade inventada”, já nascia sob os auspícios da civilização maquinista, assim

sendo, incorpora as reais e atuais necessidades de velocidade e circulação. As soluções para as estruturas rodoviárias nessas condições passam a ter um caráter muito mais integrado com a ideia e imagem geral da cidade, pois não precisam se haver com o caminho temporal das cidades antigas e seus vários projetos sobrepostos, como respostas às demandas de cada época. Afirma Bruand:

De fato, pela primeira vez uma cidade era construída em função de uma rodovia urbana, prevista desde o começo e não acrescentada depois como nas grandes metrópoles da América do Norte; portanto, o resultado da experiência apresentava um interesse de primeira ordem (Bruand, 1997, p. 368).

Em Brasília, a estrutura viária recebeu a atenção de um dado determinante de desenho urbano, e resultou na eliminação dos retornos em desníveis e cruzamentos no mesmo nível, lançando mão da técnica rodoviária de trevos ou das famosas “tesourinhas”.

“Tesourinhas”. Fonte: Braga, 2010, p. 242.

Resultou também na separação do tráfego em vias de fluxo intenso e rápido e vias de circulação local – medida comum aos projetos modernos – e, principalmente, na assunção do automóvel como figura usual na vida cotidiana e urbana, de modo que à cidade não cabe negá-lo, mas sim também abrigá-lo. Ainda no memorial do plano piloto:

Não se deve esquecer que o automóvel, hoje em dia, deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família. Ele só se “desumaniza”, readquirindo vis-à-vis do pedestre feição ameaçadora e hostil

quando incorporado à massa anônima do tráfego. Há então que separá-los, mas sem perder de vista que, em determinadas condições e para comodidade recíproca, a coexistência se impõe (Costa, [1957] 1991, s/p).

A separação dos fluxos e a manutenção da coexistência ficam claras no plano de Costa. O eixo denominado rodoviário-residencial já conjuga em seu nome duas dimensões: a do automóvel e sua circulação em velocidade e a humana em sua vida doméstica.

A mesma Brasília que naturalmente abriga os automóveis e sua circulação rápida por considerá-los dados de seu tempo, abriga também, ícones do passado, espaços míticos e de morada da realeza – os palácios – agora lugares da instituição política.

Palácio da Alvorada – foto de Marcel Gautherot

O Palácio da Alvorada, primeiro edifício a ser construído em Brasília, antes mesmo da escolha do Plano Urbano, foi concebido por Niemeyer. Podemos dizer que o Palácio da Alvorada é um palácio de colunatas assim como os palácios clássicos. Porém, nele, as colunatas ganham um desenho original e doador de elegância e leveza incomuns a esse tipo de estrutura. Uma malha de pilares internos divide com as colunatas exteriores a função estrutural de modo que externamente foi possível criar, como por encantamento, o efeito de estruturas que mal tocam o chão. Assim Niemeyer criou a fantasia do palácio moderno da caixa de vidro⁸¹.

⁸¹ O texto “Niemeyer, modo de usar” de André Correa do Lago publicado na revista Veja, edição especial Brasília 50 anos pontua: “O Alvorada é, indiscutivelmente, o primeiro palácio do movimento moderno: país nenhum

A impressão é de um sonho encantado que se tornou realidade, de uma beleza ideal e serena subitamente transcrita para a matéria a fim de incitar os homens às alegrias da contemplação desinteressada. Essa síntese entre o fugidio e o eterno, o encanto e a grandeza, a leveza e a segurança foi admirada quase universalmente, sendo até mesmo chamada de *tour de force* ou obra-prima. (Bruand, 1997, p. 189)

O desenho da colunata do Palácio da Alvorada virou um ícone, demasiadamente reproduzido, da cultura brasileira dos anos de 1950 e início dos 60. A própria cidade de Brasília absorveu a imagem da colunata do Palácio da Alvorada como seu brasão, tal quais os brasões que representavam certos clãs e palácios na antiguidade.

Colunata de Niemeyer – emblema arquitetônico, cultural e oficial “aos ventos vindouros”.

Já o Palácio do Planalto, diferente do Palácio da Alvorada em relação à função, não era uma residência, mas sim a sede do governo. Porém, como o primeiro, é um palácio moderno de caixa de vidro com colunatas, agora em novo posicionamento, com seu eixo rotacionado a 90 graus, sustentando uma grande laje. Em um trecho do texto “Formulário de um Novo Urbanismo”, Gilles Ivain pontua as

“... tinha posto antes de 1958 seu presidente numa caixa de vidro”(VEJA, p67, 2009). Vale lembrar que em 1927, Flavio de Carvalho sob o pseudônimo de Eficácia, participou do concurso para nova sede do palácio governamental do Estado de São Paulo. O projeto, que considerado uma provocação nem constou no relatório da comissão organizadora, previa uma forma diversa para um palácio da política: edifício em concreto armado, com inúmeros e velozes elevadores, algumas torres, terraços ornamentados com plantas e viveiros de pássaros nacionais, três imensos holofotes, um dos quais permanentemente aceso, além de canhões antiaéreos e aviões de guerra.

relações simbólicas possíveis de se recriar na cidade contemporânea a partir da atualização dos elementos arquitetônicos ou paisagísticos naturais de épocas passadas:

Sabemos que é possível construir um prédio moderno nada parecido com um castelo medieval, mas que conserve e multiplique o poder poético do castelo (pela manutenção de um mínimo estrito de linhas, pela transposição de outras, pela localização das aberturas, pela situação topográfica, etc). (Ivain, [1958], 2006, p. 17)

Talvez seja justamente o que Niemeyer alcançou nos palácios de Brasília.

Uma característica marcante de Brasília é a concepção a partir de sua totalidade, como um circuito fechado. Lucio Costa parte de um posicionamento moderno que lida com a noção de forma e assim, apresenta para o mundo, a cidade saída do papel em branco. Lá, o tempo não se revela, visto que não expressa o que era antes. Desse modo, Brasília insere-se no embate estético entre “obra aberta” e “obra fechada”. Bruand denomina esse embate no campo específico do urbanismo sob os termos de “planos abertos e planos fechados”, e pontua:

Lucio Costa optou conscientemente pela segunda solução (plano fechado), achando que só ela iria permitir atingir os objetivos fixados (monumentalidade, significado psicológico, equilíbrio) e que a rigidez absoluta do plano seria, no caso de uma criação *ex nihilo* de grande amplitude, uma salvaguarda preciosa contra a eventual incoerência de iniciativas futuras (Bruand, 1997, p. 363).

De fato, para Costa, a Capital Federal moderna não poderia se transformar ao sabor do dinamismo inerente às cidades.

(...) porque capital é uma cidade construída, construída pra toda vida, não? Não é uma coisa pra estar sendo renovada... mudada, né? Assim, já passou desta fase... já houve a mudança de Salvador, do Rio, período colonial, colônia imperial, mas aí... era uma mudança definitiva e eu concebi uma capital, uma cidade, com características de capital, uma escala de capital. De modo que quando um carioca ou um paulista

que fosse lá, mesmo no início... não se sentisse numa cidade-província, compreende?⁸²

De certa forma, o fato da concepção de Brasília ser tão essencial e sintética colabora para que, apesar do decorrer do tempo, o corpo da cidade permaneça íntegro em sua essência, livre de intervenções que desconfigurem seu traçado original. Essa característica enfatiza o valor estético da cidade, pois Brasília, como um “monumento no planalto central do país” se eterniza e cristaliza como uma obra de arte “acabada e perfeita” (Bruand, 1997, p. 361). Nas palavras de Malraux, em seu discurso em Brasília: “Sabeis - como o sabem todos os artistas, mas como os governos não o sabem tão bem - que as formas de arte destinadas a perpetuar-se na memória dos homens são formas “inventadas””⁸³.

Uma cidade planejada é uma cidade que se apresenta pronta para seu primeiro dia, ou seja, é uma cidade que se inaugura e passa a “funcionar”. A inauguração, nesse caso, é o dia em que a cidade inventada torna-se real. Como a confirmar a artificialidade de Brasília, o dia escolhido para a inauguração oficial da cidade foi 21 de abril, efeméride de Tiradentes, herói nacional.

Parece que a cidade moderna que nasceu e passou a existir no dia 21 de abril de 1960⁸⁴ ajusta-se muito bem à narrativa de nascimento de seu país – comemorada no “dia seguinte” e registrada há 460 anos atrás – como explica Pedrosa:

Diversamente de seus vizinhos do outro lado dos Andes, o Peru e países adjacentes, e também do México, na América do Norte, o Brasil não existia quando chegaram ao seu litoral virgem os primeiros navegadores portugueses e espanhóis a procura do caminho da Índia. E é por isso que – circunstância extremamente rara na história das nações – conhecemos o dia preciso de nosso nascimento como País, guardando em nossos arquivos a certidão de nosso batismo. Numa bela manhã de abril de 1500, imponente frota de caravelas portuguesas que viajava para o Oriente, pelo caminho aberto dois anos antes por Vasco da Gama, viu o perfil arredondado de um morro do lado do oeste. O Capitão-mor da expedição dá ordem de parar e aproximar-se da

⁸² Depoimento de Lucio Costa no Projeto Memória da Construção de Brasília do Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal do dia 31 de maio de 1988, no Rio de Janeiro. O jornal Correio Braziliense publicou alguns trechos desse depoimento que se encontra disponível na íntegra (29 páginas) no Arquivo Público do Distrito Federal.

⁸³ Discurso proferido pelo escrito francês André Malraux, então ministro dos assuntos culturais da França, em Brasília no dia 24 de agosto de 1959, portanto antes de sua inauguração. O discurso está disponível no endereço eletrônico: <http://web.brasilapoetica.blog.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1572&Itemid=1>. Acesso em 10/07/2010.

⁸⁴ Importante ressaltar que em Abril de 1960, Brasília foi simbolicamente inaugurada, permanecendo ainda muitos edifícios em processo de construção.

costa desconhecida. A findar do dia – a 22 de abril – seus navios estavam ancorados em magnífico porto natural, em uma terra selvagem de vegetação luxuriante: na praia, homens e mulheres, nus, armados de arcos e flechas, se reúnem e se aglomeram, estupefatos com o espetáculo inaudito. Como pirogas gigantescas, dezenas e dezenas de barcos de velas estendidas, recortadas, brancas, brilhando ao sol, se espalham pela superfície do mar luminoso e azul; homens estranhos, todos brancos e rubros, vestidos da cabeça aos pés, ostentando cores vivas e armas desconhecidas, vêm ter à praia em batéis. Pedro Álvares Cabral, o grande Capitão, tomou posse da terra em nome de Portugal e mandou celebrar uma missa pelo superior dos franciscanos que levava consigo para a conversão dos pagãos orientais; erigiu uma grande cruz de madeira que mandara cortar ali mesmo com uma machado de ferro, objeto da admiração e da curiosidade imensa dos indígenas que ainda estavam na idade da pedra, e oito dias mais tarde se faz ao mar, retomando o caminho de Calicut. Malabar, Índia, seu ponto de destino. (Pedrosa, 1981, p. 321-322)

Bandeirante, Pioneiro, Peão no tabuleiro

Se Nova Babilônia revela a figura do nômade, daquele que não tem vínculos atávicos com lugares específicos, Brasília se apóia em outra figura, a do bandeirante, do desbravador de terras selvagens, do pioneiro da conquista.

Os caminhos das bandeiras foram responsáveis pela ocupação e extensão dos limites de fronteira do Brasil, principalmente em seu vetor centro-oeste. As explorações do interior do país foram de significativa contribuição para a economia, e em certa medida guardam aproximações com as contribuições da transferência da Capital para o Planalto Central.

Os deslocamentos rumo ao interior do território e sua paulatina ocupação eram estratégias coloniais que, de certa forma, foram replicadas no Brasil República com a criação de “cidades novas”. No caso de Brasília, houve uma série de migrações: a Capital Federal saiu do litoral para posicionar-se no centro do país de modo a integrar a totalidade de seu território. O Presidente da República, ao promover essa mudança, saía da Velha Capital, sujeita a diversas convulsões, e da área de influência da oposição, para governar com certa e suposta independência. Os construtores dessa empreitada saíam dos quatro cantos do país para seu centro despovoado, movidos pela missão de erguer a cidade que não existia no mapa e pelo sonho de desfrutá-la.

Essa associação foi absorvida pelos discursos oficiais e pelas mídias que propagavam como o bandeirante da modernidade o presidente Juscelino. Porém, não falta ambiguidade à construção da

narrativa que vinculava Brasília às bandeiras. Logo a utilização da figura do bandeirante como herói estremeceu, decerto devido à violência e truculência que rondavam as ações de tal personagem. A figura do bandeirante deslizou então para a figura do pioneiro, diferenciadas por Juscelino em seu livro, *Por que construí Brasília* (1975):

Há quem confunda pioneiro com bandeirante, já que ambos fazem do desbravamento sua atividade habitual. Entretanto, uma diferença enorme os distancia. O bandeirante descobre e passa à frente. Sua sina é avançar. Finca um marco. Poda uma árvore. Faz um monte de pedras. É tudo que deixa como sinal de sua passagem. Trata-se de uma imagem fugidia. Brilha, e desaparece. Já o pioneiro é influenciado pela atração da **terra**. Descobre e **fica**. É um símbolo do que se projeta através de um ânimo de **permanência**. A jornada pode ser longa, mas a parada – quando ocorre – é quase sempre mais longa ainda. Planta e espera pela colheita. Não deixa sinal de sua passagem, porque ele próprio se detém. E de seu rastro, que por algum tempo foi efêmero, brotam valores duradouros: povoados, que se transformam em vilas; vilas que se convertem em cidades; e cidades que armam a estrutura de uma civilização. (Kubitschek, [1975] 2000, p. 98, grifo nosso.)

No texto acima, a descrição dada ao bandeirante o aproxima da figura do nômade, daquele que se define na passagem e não na permanência ou na relação fortalecida com o território. Na verdade, o fato de Juscelino adotar o novo termo, “pioneiro”, se ampara no estudo então recentemente publicado do sociólogo gaúcho Clodomir Vianna Moog (1906, 1988), *Bandeirantes e Pioneiros – Paralelo entre duas culturas*, de 1954. Nesse estudo, Vianna Moog analisa as diferentes colonizações ocorridas na América: nos Estados Unidos, no sentido construtivo, pelos pioneiros, e no Brasil, no sentido predatório, pelos bandeirantes.

Parece estranho Juscelino querer vincular Brasília a uma raiz que não é brasileira, querendo assim, “refundar” o mito do bandeirante. Para Luis Carlos Lopes, JK considerava “necessário curar o brasileiro de seu ancestral desamor pelo trabalho e de seu espírito lúdico contumaz”. Afirma Lopes:

era preciso discipliná-lo e organizá-lo a partir desta base, para aproximá-lo do pioneiro norte-americano; dar a Macunaíma a firmeza de caráter e a capacidade de empreender as mudanças de propostas e de interesses de seus amos; queria-se fazer com que o capitalismo vencesse e transfigurasse as origens escravistas do país. O bandeirante tinha que se metamorfosear-se em pioneiro (Lopes, 1996)

Era o contraste entre dois universos simbólicos da identidade nacional, o do Bandeirante/Pioneiro, que incorpora uma ideologia do trabalho em compasso com a consciência nacional que despertou depois da Revolução de 30 e o universo simbólico de Macunaíma, que apregoa certo caráter dengoso e malemolente da mestiçagem brasileira. Ambos os universos são permeados de ambiguidade, pois nenhum deles se realiza completamente na prática (Ortiz, 1985, p. 42).

Cartaz para a eleição de 1960. Kubitschek aparece a frente do desenho de Brasília e ao lado do candidato Teixeira Lott, com trajes similares aos utilizados nas representações dos bandeirantes. Foto: Peter Scheier

Para além da discussão sobre bandeirantes e pioneiros, o que não se pode negar é que a criação de Brasília faz parte dessa cultura urbanística de fins estratégicos, como a ideia dos jogos de tabuleiro onde as peças avançam para ocupar, para conquistar e para proteger, ou seja, pelo poder e pela posse. O termo “candango” demonstra também ter sofrido valorização como os termos “bandeirante” e “pioneiro”. “Candango”, cujo significado original era depreciativo, parece ter sido apropriação do próprio Juscelino Kubitschek para designar os operários de Brasília. Com o tempo, o termo foi estendido para definir os construtores de Brasília de modo amplo, não só os construtores das obras civis, mas todos os que se envolveram nos primeiros anos de Brasília, ou seja, o “candango” também se torna o “pioneiro” da cidade (Oliveira, 2005, p. 242).

O nome do monumento de Bruno Giorgi, que segundo o autor homenageia os trabalhadores da construção de Brasília, ilustra os deslocamentos do termo. Situado na Praça dos Três Poderes como a

salvaguardar os poderes democráticos, o monumento foi nomeado primeiramente como “Os guerreiros”. Porém, em certo momento, teve seu nome original mudado para “Os candangos” e sua representação, ampliada para homenagear a todos os que “pioneiramente” estiveram envolvidos com a construção de Brasília.

Da Utopia à Distopia

O desenho de cidade em Brasília dava os contornos de algo ainda maior, era um desenho de Nação. A solução projetual de Lucio Costa, tão simples e clara, foi agraciada pelo júri, mas criticada pelos demais arquitetos participantes do concurso por sua concisão e pela omissão de dados técnicos. Certamente, o que mais contribuiu para a decisão do júri, mais do que um estudo de planejamento que aproximasse a cidade de seu funcionamento real e cotidiano, foi a imagem de cidade, forte porém poética, apresentada em poucas palavras e desenhos feitos a lápis por Lucio Costa.

Em defesa da Brasília de Lucio Costa, escreve Pedrosa:

É que naquele desenho mal acabado, tendo até algumas indicações assinaladas apenas a lápis, se escondia um milagre: a ideia procurada num caos de fórmulas e invenções (algumas magníficas), de descrições exaustíssimas, de detalhes e mais detalhes, a maioria fora de propósito.

Brasília foi, enfim, definida por uma ideia. Transformou-se, portanto, numa utopia. Ora, quem diz utopia, diz arte, diz vontade criadora (Pedrosa, 2004, p. 394).

Imagem e ideia de um novo Brasil, de um Brasil Moderno. De modo que Brasília é um empreendimento político absolutamente comprometido com a construção de uma identidade nacional. Brasília foi planejada para corresponder ao programa político do governo de Kubitschek – “50 anos em 5” – e não só representava a ousadia de construir uma nova capital partindo do zero⁸⁵, como também a construção, agora no patamar urbano-industrial, de uma nova imagem de Nação⁸⁶.

⁸⁵ Devemos lembrar-nos das então recentes experiências de construção das cidades planejadas para as capitais Belo Horizonte e Goiânia, que substituíam as cidades capitais coloniais Ouro Preto e Goiás Velho, e de certa maneira, habilitavam o Brasil para uma operação urbanística de tamanho porte. Porém, o prazo reduzidíssimo para a realização de tal feito era realmente uma ousadia.

⁸⁶ Sobre o significado da construção de Brasília, Yves Bruand, baseado em artigos publicados na época, escreveu: “A cidade foi concebida como um fermento, um meio de esboçar o desenvolvimento e o povoamento de zonas

Imagem essa, utópica, que direcionava o Brasil para a ideia de futuro e progresso, por configurar um instrumento de modernização e renovação nacional, de negação do passado colonial do país e de consolidação da soberania e identidade brasileira, refletida na arquitetura moderna nacional. Nota-se a frequência da expressão “Novo Brasil” nos discursos de Juscelino. Esse “desejo de construir a nação” é permeado de uma “narrativa mítica” na qual está inserida a ideia, de um lado, de uma nação incompleta e de outro, de uma nação enfim tornada plena, ou seja, industrializada, modernizada, urbanizada e integrada (Oliveira, 2005, p. 24-25).

Antes mesmo de se realizar, imaginavam que o modelo de Brasília⁸⁷ iria se replicar em outras novas cidades que supostamente surgiriam nessa fase de franco desenvolvimento, legitimando um Modelo brasileiro de cidade planejada, índice de um processo civilizatório moderno e inclusive, de uma sociedade nova.

Em Brasília, identificamos um raciocínio arquitetônico sobre o plano urbano da cidade. As várias escalas são projetadas e idealizadas como partes de um todo, moldando hábitos, atividades e cidadãos. Porém, há uma dimensão de que o projeto moderno não dá conta. Algumas queixas sobre Brasília já se tornaram corriqueiras: a monotonia, a frieza, a “falta de esquinas”, o privilégio do fluxo de automóveis em detrimento do fluxo de pedestres... As queixas revelam certa impraticabilidade cotidiana, um desajuste entre o habitar a cidade e o desenho monumental.

Nesse sentido, podemos identificar em Brasília a falência da mesma promessa do Projeto Moderno. O projeto de Brasília, por sua vez, revela o desejo de configurar um modelo de sociedade. O desejo, que se apresenta já nas linhas do Plano Piloto, coaduna com a condição de ser de Brasília – a democracia. Decerto, Brasília nasce como palco da democracia, e seu projeto não deixa de manifestar essa vocação e o desejo de ser inteiramente pública e “sem classes” (Wisnik, 2001, p. 29). Costa, ao comentar a correspondência da Praça dos Três Poderes a Versalhes, em termos de espaço e intenção, pontua que “a majestade é outra, é a Versalhes do povo”. Mas em que medida, o palco da democracia em Brasília nos remete mais a um *cenário* do que realmente ao valor da *rua*, campo dos conflitos e das disputas?

Quanto à solução habitacional na via democrática, o memorial do plano piloto traz:

até então abandonadas; situada na ponta da frente pioneira de penetração para Norte e Oeste, em pleno Planalto Central semideserto, acompanhada pela abertura de uma rede de estradas de primeira ordem, a cidade, desde o começo, assumiu um duplo papel material e psicológico; de um lado, pólo de atração e base de partida para uma conquista ulterior e, de outro, símbolo das possibilidades futuras do país e da união nacional, Brasília foi a expressão de uma vontade de afirmação da grandeza e vitalidade do Brasil, uma prova de sua capacidade de empreender e da confiança em seu destino, uma idéia-força capaz de galvanizar a opinião” (BRUAND, 1997, p. 353).

⁸⁷ Essa ideia pode ser identificada em FREYRE, Gilberto – “Brasis, Brasil e Brasília: sugestões em torno de problemas brasileiros”, 1968 e PEDROSA, Mario – “Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília”, 1981.

No outro lado do eixo rodoviário-residencial, as quadras contíguas à rodovia serão naturalmente mais valorizadas que as quadras internas, o que permitirá as gradações próprias do regime vigente; **contudo, o agrupamento delas, de quatro em quatro, propicia num certo grau a coexistência social, evitando-se assim uma indevida e indesejável estratificação.**

E seja como for, as diferenças de padrão de uma quadra a outra serão neutralizadas pelo próprio agenciamento urbanístico proposto, e não serão de natureza a afetar o conforto social a que todos têm direito. Elas decorrerão apenas de uma maior ou menor densidade, do maior ou menor espaço atribuído a cada indivíduo e a cada família, da escolha dos materiais e do grau e requinte do acabamento. Neste sentido deve-se impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural. Cabe à Companhia Urbanizadora prover dentro do esquema proposto acomodações decentes e econômicas para a totalidade da população (Costa, [1957] 1991, s/p).

No caso de Brasília, é importante notar que a adoção do sistema de unidades de vizinhança numa cidade representativa do Poder implicaria diretamente o convívio, ao menos nessa escala, de pessoas de classes sociais diversas. No entanto, a realidade foi diferente. A preservação e a fixação do Plano Piloto foram garantidas à custa da aparição da periferia e das cidades satélites. Muito embora as cidades satélites tenham sido previstas desde 1955⁸⁸, a estratificação social e espacial conformada nessa configuração é uma degeneração do intuito do projeto.

A Rodoviária de Brasília é um reconhecido e amplamente citado símbolo do indeterminado, imprevisto e resistente à dimensão do projeto. A Plataforma Rodoviária é a intersecção dos dois eixos, o ponto central da estrutura urbana de Brasília, articulando em seus níveis as diferentes escalas da cidade. No ponto 10 do Relatório do Plano Piloto, Lucio Costa escreve:

Nesta plataforma onde, como se via anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (**mistura em termos adequados de PiccadillyCircus, Times Square e ChampsElysées**). A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos ministérios não foi edificada com exceção de uma eventual **casa de chá e da Ópera**, cujo acesso tanto se faz pelo próprio setor de diversões, como pelo setor cultural contíguo, em plano inferior. Na face fronteira foram concentrados os cinemas e teatros, cujo gabarito se fez baixo e uniforme,

⁸⁸ A cidade de Brasília deveria ser planejada para uma população de 500 mil habitantes para, após alcançar o referido limite, desdobrar-se em cidades satélites igualmente planejadas.

constituindo assim o conjunto deles um corpo arquitetônico contínuo, com galeria, amplas calçadas, terraços e cafés, servido as respectivas fachadas em toda a altura de campo livre para a instalação de painéis luminosos de reclame. As várias casas de espetáculo estarão ligadas entre si por travessas no gênero tradicional da rua do Ouvidor, **das vielas venezianas ou de galerias cobertas (*arcades*) e articuladas a pequenos pátios com bares e cafés, e "*loggias*" na parte dos fundos com vista para o parque**, tudo no propósito de propiciar ambiente adequado ao convívio e à expansão (Costa, [1957] 1991, s/p)

Antevemos nessa descrição uma área de cultura e de lazer constituída por configurações arquitetônicas estrangeiras. A maioria dos costumes e das construções de espaços públicos descritos acima não faz parte da cultura brasileira.

Para Costa, essa seria uma área de convivência onde se poderia usufruir o tempo de contemplação a ser devotado à riqueza do plano. Porém, a realidade da cidade demonstrou outras dinâmicas e apropriações. A plataforma tem as características das áreas centrais das metrópoles brasileiras: grande quantidade de pessoas se movendo rapidamente, o que atrai a presença de serviços e comércio informais e populares.

Aquela plataforma é fundamental lá no Plano, em três níveis, naquele cruzamento [...]. É que eu tinha concebido essa plataforma rodoviária no centro do Plano Piloto como um centro muito cosmopolita [...] como uma coisa muito civilizada e cosmopolita. O café, com aquela vista linda da esplanada [...] ⁸⁹.

No entanto, segue ele,

invés daquele centro cosmopolita requintado que eu tinha elaborado, [a Plataforma] tinha sido ocupado pela população periférica, a população daqueles candangos que trabalham em Brasília. Era o ponto de convergência, onde eles desembarcavam e

⁸⁹ Depoimento de Lucio Costa no Projeto Memória da Construção de Brasília do Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal do dia 31 de maio de 1988, no Rio de Janeiro. O jornal Correio Braziliense publicou alguns trechos desse depoimento, que se encontra disponível na íntegra (29 páginas) no Arquivo Público do Distrito Federal.

havia então esse traço de união, era um traço de união entre a população burguesa, burocrata com a população obreira e que vivia na periferia⁹⁰.

E assim, diante da apropriação popular da Plataforma Rodoviária e dos espaços urbanos conexos, ele se rende constatando que:

Foi o Brasil de verdade, o lastro popular que tomou conta da área. Isso deu uma força enorme à Capital, me fez feliz de ter contribuído involuntariamente para essa realização.⁹¹

Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Foi uma bastilha. Então eu vi que Brasília tem raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa como poderia ser, Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais. Na verdade, o sonho foi menor do que a realidade. A realidade foi maior, mais bela. Eu fiquei satisfeito, me senti orgulhoso de ter contribuído (Costa, [1957] 1991, s/p).

Costa considera positivo verificar que a plataforma rodoviária respondeu de maneira diversa à concebida por ele inicialmente. De fato, essa é uma área de vitalidade latente, rica em aspectos urbanos e sociais. Mas não podemos deixar de constatar que onde acontece tamanha vitalidade urbana e social é exatamente o lugar da transitoriedade, não da permanência, a estação rodoviária, marcando principalmente o fluxo entre Brasília e as cidades satélites.

Perceber que o Plano Piloto não abriga a massa trabalhadora ou as classes C e D não é, contudo, a desilusão de seu projeto original. Brasília, a cidade que nasceu sob a alcunha da Democracia, perdeu seu halo nos primeiros quatro anos, ao ser assaltada pelo regime autoritário, decidido e tramado na Velha Capital. O Golpe de Estado de 1964 provocou, em suas primeiras medidas, a cassação de Juscelino Kubitschek, então candidato a presidente para as eleições de 1965. A morte do ex-presidente em 1976 fez encher o eixo monumental de Brasília para o cortejo fúnebre, na primeira manifestação popular da cidade após o golpe.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Ibidem.

3. Cidades em contraste

Diferenças geográficas, culturais e contextuais tornaram possível, entre os anos de 1950 e 1960, o surgimento, em continentes diferentes, de duas concepções de cidade que, de maneiras distintas, referenciavam-se no urbanismo funcionalista: Brasília, a Cidade Nova de autoria do arquiteto Lucio Costa, e a cidade ficcional Nova Babilônia, de autoria do artista holandês Constant Nieuwenhuys.

Brasília, idealizada e realizada no Brasil, sagrou-se a nova capital moderna do país, e também consolidou o lugar da Arquitetura Moderna Brasileira no mundo. O estado de desenvolvimento, de urbanização e de industrialização do Brasil e a necessidade de se afirmar como moderno frente a um passado colonial eram consonantes à recepção brasileira aos princípios da Carta de Atenas, ou seja, ao urbanismo racionalista e funcionalista em Brasília e sua reinterpretação.

Nova Babilônia, nascida de um fluxo de informações e produções artísticas entre França, Itália e Países Baixos, e especialmente no último, ficou fadada ao plano das ideias, ou mesmo ao plano da crítica a certa ideia oficial e vigente de cidade, muito embora tenha inaugurado um campo sem fronteiras entre Arte, Arquitetura e Urbanismo, entre Projeto e Desejo. Em Nova Babilônia – cidade-móvil pensada para se modificar ao sabor do desejo de cada habitante – não caberia a dimensão do Plano e do planejamento. Nem mesmo o comprometimento com uma ideia de Nação, visto que a cidade extrapolaria contornos fronteiriços, pretendendo expandir-se, como diria Constant, “em escala planetária”.

Ambas as concepções de cidades estão intimamente comprometidas com ideias – distintas – de utopia, o que levaria cada uma delas a soluções formais completamente distintas.

A cidade de Constant não foi construída, tampouco poderia ter sido. É uma cidade-ideia, está vinculada à tradição utópico-urbana e influenciará vários movimentos criadores de cidades fantásticas existentes nos anos de 1960. Brasília, levada a cabo em tempo recorde, assistiu a desilusão da realidade e, nas linhas do arquiteto e do urbanista, equilibra-se entre a máxima expressão e o fracasso do desenho moderno.

A análise das duas concepções de cidade, uma real e outra imaginária, nos permite acompanhar narrativas contrastantes e, em grande medida, permeadas de contradição. Porém, apesar de divergentes na primeira mirada, o estudo atento e aprofundado torna possível identificar relações e aproximações entre elas, além da direta incidência temporal. Por todas as dimensões simbólicas,

estéticas e utópicas, uma cidade projetada para ser capital de um país não deixa de ter proximidades com o projeto de uma cidade imaginária.

Para dar seguimento a esse trabalho, faz-se necessário definir a partir de que olhar (ou olhares) nos é permitido aproximar e cotejar pensamentos de cidade de naturezas tão distintas. Definimos, então, que o platô em que estamos situados é o das **invenções de cidade que de alguma forma abarcam uma dimensão utópica nos anos de 1950**.

Neste percurso, trataremos o exercício de cotejamento dessas concepções de cidade, e dos corpos teóricos que delas advém, a partir de **duas chaves analíticas**:

- 1) a relação de tensão entre aspectos do real e aspectos do imaginário;
- 2) as relações de tensão entre certos binômios acerca da dimensão projetual.

Ainda teceremos algumas considerações sobre noções de forma emergidas dessas concepções de cidade.

3.1. *Terrain Vague*⁹²: realidade e imaginário

Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios. E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplainar, polir, erguer as brancas empenas... Ah, as empenas brancas! -- Como penas brancas...Ah, as grandes estruturas! Tão leves, tão puras...Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão

⁹² Francesco Careri registra uma conversa com Constant sobre a expressão “*terrain vague*” (terreno vago, terreno abandonado). Diz Constant: “tu sais ce que c’est, un terrain vague?”, et Constant me montre la fenêtre de son atelier, recouverte d’un panneau: “Tu as vu le quartier en face? Il a été construit récemment, mais auparavant, quand je venais travailler ici, Il y avait un grand terrain envahi par les broussailles et le sable. (...) Dans un terrain vague tout le monde est libre de faire ce qu’il veut”(Careri in Constant, une rétrospective, 2001, p. 65).

...O trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível.

Vinicius de Moraes – O Trabalho e a Construção (Sinfonia da Alvorada), 1960

Algo diferencia as concepções de Brasília e de Nova Babilônia de modo crucial. Em Brasília, mesmo em sua fase inicial de projeto e intenções, há um comprometimento com a realidade. A certeza de que Brasília seria construída, ou seja, se tornaria real, e assim, daria formas e espaços a demandas identificadas; seria produto do financiamento e promoção do Estado; ambientaria e salvaguardaria cidadãos, e inauguraria, espacial e historicamente, uma nova imagem de Nação. Por si só, essa dimensão das necessidades já é um critério que distancia os dois projetos a extremidades opostas.

E ainda há mais, há a fase posterior ao projeto. Brasília foi levada a cabo. Em tempo ínfimo. Por pranchetas, gabinetes, cálculos, mãos e pés e máquinas. Mortes e vidas e sonhos. E muito concreto. Concretizada, Brasília foi lançada à sorte do tempo. A ação é irreversível, e o processo histórico, imprevisível. Sob esse critério, Nova Babilônia permanece protegida.

É inegável que Brasília se insere e é decorrente da história oficial do Brasil. Ainda mais por se tratar de uma cidade Capital Federal que representa a Nação e o Poder que a assegura, a sustenta e a defende. A cidade com essa especificidade deverá dar formas a espaços do Poder, das Instituições, das Oficialidades. Qual a possibilidade de o desenho de uma cidade Capital Federal ser, em alguma instância, subversiva a esses ordenamentos? Ou realmente inovadora da sintaxe que lhe é esperada?

Um breve apanhado das Cidades Novas Capitais no século XX, anteriores a Brasília, passa por Camberra, capital da Austrália, projetada pelo arquiteto americano Walter Burley Griffin (1876-1937) na linhagem da cidade-jardim, e inaugurada em 1927. Nova Délhi, capital da Índia⁹³, projetada pelo arquiteto britânico Edwin Lutyens (1869-1944) e inaugurada em 1931. Chandigarh, capital do Punjab na Índia, inaugurada em 1951, e projetada em linhas modernas por Le Corbusier e equipe.

No Brasil, Goiânia foi o primeiro projeto de Cidade Capital no século XX, projetada por Attílio Correa Lima (1901-1943) e Armando de Godói (1876-1944) em 1934. Um pouco antes da virada do século, em 1894, havia sido inaugurada Belo Horizonte, de Aarão Reis (1853-1936).

⁹³ Nova Délhi foi projetada como cidade capital da colônia britânica e após a independência da Índia em 1947, tornou-se a capital do país.

Projeto de Canberra (1927)

Projeto de Nova Délhi (1931)

Projeto de Belo Horizonte (1894)

Projeto de Goiânia (1934)

Projeto de Chandigarh (1951)

Nesse breve apanhado de projetos urbanos, a despeito das particularidades e diferenças entre eles, podemos dizer que as novas cidades capitais têm seu desenho condicionado pelas exigências de sua especificidade, e que os espaços de poder, destacados do resto no traçado, são enfatizados por eixos perspectivos, tornando-os monumentais.

Dos projetos acima elencados, o desenho funcionalista e purista para Chandigarh, iniciado um pouco antes de Brasília, é o que traz mais similaridades com a capital federal brasileira, pela simplicidade e clareza formal e estrutural, organizada em 46 setores retangulares. As semelhanças se estendem a outros aspectos. Ambas as cidades são destinadas a abrigar 500 mil habitantes. E ainda, lidam com a construção da identidade: Chandigarh, ao contrário de Nova Délhi, foi planejada após a independência da Índia, portanto seu projeto desenvolveu-se como prioridade nacional, e estava comprometido com uma nova imagem, moderna, da nação indiana.

A cidade inventada e construída

A relação de Brasília com o poder do Estado ultrapassa a questão das formas arquitetônicas e urbanas. Como sabemos, a trajetória percorrida pela arquitetura moderna no Brasil deu-se, de fato, de braço dado com as estruturas e instituições de poder, construindo com símbolos nacionais uma narrativa que parte da construção do Ministério de Educação e Saúde, passa por projetos de representação oficial, pelo estabelecimento de processos de tombamento criados pelo SPHAN, que reconstroem a memória construtiva brasileira, e culmina na construção da nova capital. De certo modo, realizou-se

aqui – o impulso da arquitetura moderna no Brasil garantido pelo respaldo do Estado – o que foi almejado por Le Corbusier e seus parceiros nos primeiros anos do CIAM: a possibilidade de construir projetos de visibilidade e, ainda mais, a cidade nova, produto da arquitetura moderna.

Nesse caminho, é notável o fato de a vanguarda arquitetônica brasileira, somada a um panorama de artistas de outras áreas, exercer uma parceria ativa com poderes desenvolvimentistas nem sempre democráticos, como nos anos de 1930 a 1945. Como diz Pedrosa:

A ditadura lhes (novos arquitetos) ofereceu esta possibilidade, mas resultou daí uma contradição ainda não totalmente superada entre os ideais democráticos e sociais implícitos na nova arquitetura, entre seus princípios racionais e funcionalistas e as preocupações de autopropaganda, de exibição de força, o gosto do suntuoso e da riqueza para impressionar os responsáveis pela ditadura, simbolizada talvez então pelo “brio” às vezes excessivo e as formas gratuitas que se tornaram moda (Pedrosa, 1981, p. 259).

Ao referido “brio”, Brasília, por ser a cidade-capital de uma Nação, tinha a necessidade de representar-se como tal, porém, por ser capital de um país sul-americano, não poderia se furtar de enfrentar os urgentes problemas sociais e demais defasagens decorrentes de 300 anos de colonização e de um tempo ainda maior de escravagismo. Portanto, a contingência programática que condiciona Brasília, ao mesmo tempo em que produz os monumentos de um Brasil moderno, produz também, na esperança de ver-se nascer livre das mazelas sociais e urbanísticas das demais cidades brasileiras, a tentativa de ordenação e de convívio harmonioso.

Nesse sentido, habitar Brasília seria conviver com tipos diferentes e associar-se com harmonia numa utopia de igualdade e isonomia, no melhor espírito democrático, o que parece ter somente existido no momento da construção – ao menos na memória de Niemeyer⁹⁴.

Notável ainda como a emersão da arquitetura moderna nacional, às margens de certa centralidade historiográfica europeia e norte-americana, vai deslocar os holofotes para o Brasil, colocando-o, nesse momento, em posição de destaque frente ao panorama mundial. Algumas apresentações estrangeiras no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte promovido por Juscelino e organizado por Mario Pedrosa em 1959 demonstram que a esperança e entusiasmo depositados na capital

⁹⁴ A matéria “O presente contínuo de Oscar” publicada na edição especial sobre Brasília da revista Veja, Nov.2009 traz: “Mas (Niemeyer) guardou sobretudo a sensação de ter vivido uma utopia igualitária, morando nas mesmas casas geminadas dos operários e comendo ao lado deles no mesmo restaurante, “como uma grande família, sem preconceitos, nem desigualdades”” (Veja, Edição Brasília 50 anos, Nov.2009, p. 52).

brasileira também se expandiram mundialmente, refletindo nas palavras de Françoise Choay, André Wogenscky, André Chastel, Horacio Sanches Flores...

Na ocasião, declarou Argan:

Este congresso será sem dúvida uma das experiências mais importantes de nossa vida de críticos de arte, pois que vamos testemunhar a execução de uma grande obra **no continente de maiores possibilidades para o futuro**, obra essa que se realiza com energia incomparável e num ambiente da maior vitalidade.(Argan, 1959, apud Wisnik, in Braga, p. 9)

A edificação de Brasília sugere então, como cidade moderna, de arquitetura moderna, a tomada de rédeas de sua própria direção do “país condenado ao moderno”.

Por outro lado, muitos dos participantes do referido congresso expressaram críticas contundentes a certo descomprometimento do plano e da construção com a dimensão real, vital e cotidiana da cidade. O arquiteto e artista austríaco Frederick Kiesler, por exemplo, preocupou-se com ordenamentos muito práticos da vida diária, como comida, abrigo e segurança social e principalmente com a constatação de que Brasília foi concebida para funcionários e não para o povo – indício de um pensamento funcionalista.

Era o anúncio das contradições deflagradas durante a construção de Brasília, persistentes após o fim da construção. A nova capital do Brasil passa a responder à história, à vida factual e às ordenações e operações do Poder.

A cidade ficcional

Nova Babilônia, por sua natureza, está livre das contingências da realidade, portanto, é apta a recorrer ao Maravilhoso e à imaginação. Como cidade-experimento, está não somente desprendida do poder do Estado, como representa o próprio desaparecimento desse poder centralizado.

Desde as concepções urbanas dadaístas e surrealistas, como resultado deste total descomprometimento com as oficialidades, as “medidas urbanas” surgem como estratégias de ironia. As medidas urbanas “irracionais” que os surrealistas publicam no texto “Sur certaines possibilités d’embellissement irrationnel d’une ville” (1932) sugerem que as torres da Catedral de Notre-Dame sejam substituídas “por um enorme galheteiro de vidro, uma das garrafas cheias de sangue e a outra

de sêmen” (Breton apud Sadler, 1999, p. 109). Menos simbólicos e mais preocupados com possibilidades de apropriar-se das estruturas urbanas, os letristas, revisitando o texto acima citado, reivindicam, no escrito “Projet d’embellissements rationnels de la ville de Paris” (1955), entre outras medidas, “com o cuidadoso rearranjo das escadas de incêndio e a criação de passarelas onde necessário, abrir os tetos de Paris para passeio” ou ainda, dotar de interruptores as luminárias de rua para que a iluminação fique sob controle público (Debord apud Sadler, 1999, p. 109).

Os situacionistas, seguindo essa tradição, explicitam, nas próprias maneiras e métodos de construir uma relação com a cidade, uma metodologia irônica e desviada. Parece claro que o interesse situacionista pelo urbano se dá pelo entendimento da cidade como território de subjetivação e criação, de modo que, mesmo que de uma perspectiva política, ainda podemos dizer que esse interesse é artístico. Porém, quando a Internacional Situacionista elege a cidade como seu campo de ação, se arma com uma série de métodos e artifícios de investigação, e assim, quase escapa do território da arte, aproximando-se mais de um repertório instrumental urbanístico. Muitas são as referências nos próprios escritos sobre “método de pesquisa objetiva”, em referência às próprias experiências como a deriva ou estudos psicogeográficos, além de vários produtos de estudo, sejam os relatórios exigidos, os mapas e maquetes elaborados ou os questionários aplicados.

Essas referências tornam-se palpáveis nas seguintes passagens:

A pesquisa psicogeográfica (...) assume assim seu duplo sentido de observação ativa de aglomerações urbanas de hoje, e de formulação de hipóteses sobre a estrutura de uma cidade situacionista. O progresso da psicogeografia depende muito da extensão estatística de seus métodos de observação, e principalmente da experimentação por intervenções concretas no urbanismo (Debord, 1957, in Jacques (org), 2002, p. 55).

A deriva (...) além de modo de ação, é um meio de conhecimento, especialmente no que se refere à psicogeografia e à teoria do urbanismo unitário. Os outros meios, como a leitura de fotos aéreas e de mapas, o estudo de estatísticas, de gráficos ou de resultados de pesquisas sociológicas, são teóricos e não possuem esse lado ativo e direto que pertence à deriva experimental. No entanto, é graças a eles que podemos ter uma primeira representação do meio a estudar. (Khatib, 1958, in Jacques, 2002, p. 80)

Porém, não podemos esquecer que os métodos situacionistas de conhecimento do território, considerados “métodos de pesquisa objetiva”, levam em conta os aspectos psicológicos, afetivos e subjetivos, em detrimento dos dados físicos, naturais, topográficos ou funcionais.

Por isso tudo, parece que os situacionistas estão a parodiar os urbanistas tradicionais e a cartografar um mundo imaginário. Há na paródia e no desvio a ideia de criação ou recriação a partir de uma estrutura existente. Na atuação urbana dos situacionistas, o próprio método de estudo dos urbanistas e dos geógrafos são assim desviados e parodiados, portanto atualizados e recriados.

Também Michel de Certeau, por outras vias, desenvolve a ideia de criação ou recriação a partir de uma estrutura existente ao identificar na caminhada – maneira de apropriação dos lugares – uma retórica. Traçando uma analogia entre o ato de caminhar e o ato de discursar, Certeau chega aos seguintes postulados:

Supõe-se que as práticas do espaço correspondam, elas também, a manipulações sobre os elementos de base de uma ordem construída;

Supõe-se que sejam, como os tropos da retórica, desvios relativos a uma espécie de sentido literal definido pelo sistema urbanístico (Certeau, 1990, p. 180).

E prossegue:

Vou acrescentar que o espaço geométrico dos urbanistas e dos arquitetos parece valer como o “sentido próprio” construído pelos gramáticos e pelos lingüistas visando dispor de um nível normal e normativo ao qual se podem referir os desvios e variações do “figurado” (Certeau, 1990, p. 180).

Encontramos então em Certeau a ideia da criação a partir de variações possíveis de uma estrutura normativa, no caso, o sistema urbanístico. Isto é, a apropriação do sistema topográfico pelo pedestre a compor metáforas por entre o “texto claro da cidade planejada e visível”.

Aproximamos as práticas experimentais situacionistas da noção de “retóricas ambulatórias” ou “retórica habitante” de Certeau para demonstrar que as primeiras foram postuladas como método construtivo, lúdico-construtivo por certo, de um lugar para além do lugar, de um território sublimado e

modelado na subjetividade, de uma “ficção científica arquitetônica”⁹⁵. Há sem dúvida relações especiais entre a paródia e a ficção no que concerne a um distanciamento criativo do real.

Essa referência ficcional está presente na lógica afetiva do mapa “The Naked City” (1957), em que os bairros da cidade de Paris se localizam e se conectam de maneira diversa à real. Se um mapa é a representação bidimensional de um lugar existente, “The Naked City” traz à existência, por meio da representação abstrata, “outra” Paris.

A ficção invade também as experiências na cidade, relatadas em escritos pré-situacionistas, nas quais, sob a inegável condição de jogo, cria-se um “lugar” entre o real (meio físico e cultural) e o abstrato (representação geográfica e topológica), existente unicamente na dimensão da experiência e do corpo, como identificado no jogo descrito a seguir:

Há pouco tempo, um amigo meu percorreu a região de Hartz na Alemanha, usando um mapa da cidade de Londres e seguindo-lhe cegamente todas as indicações. Essa espécie de jogo é um mero começo diante do que será um dia conferido a todos” (Debord, 1955 in Jacques, 2002, p. 24).

No limite, esse jogo está presente também na cidade de Nova Babilônia, que formalmente se desenvolve sobre a cidade existente (e conceitualmente existe como uma cidade além da cidade, como uma “paracidade”). Ali estaria dado a cada habitante o poder de realizar sua estrutura urbana particular. A incorporação do imprevisto como método acaba por dificultar as possibilidades de cartografar de modo universal os espaços.

As elaborações de ficções poéticas da cidade, no âmbito artístico, remetem ao embate entre lugar e espaço que fundamenta a crítica à arquitetura moderna, e dão um passo além. Sinal de contemporaneidade, desagregam as convenções, desestabilizam as categorias, desconstroem as permanências a partir de criações, recriações, apropriações e construções de ficções. Se “a utopia cartesiana do impulso à evidência é desvendar o mistério do mundo”(Matos in Novaes (org), 1990), nas obras que abordamos o impulso é outro, é mover toda objetivação e clareza decorrente dessa utopia. Parecem paradigmáticas as obras SITE e NON-SITE de Robert Smithson (1938-1973), realizadas um pouco depois das teorias e práticas situacionistas. Em Smithson, a perturbação se dá dentro das próprias convenções, dos limites de lugar, de espaço, de representação. Limites entre a abstração, a materialidade e a ficção, desde a construção de um mapa tridimensional do lugar em seu próprio

⁹⁵ Constant se utiliza desta expressão no escrito “O grande jogo do porvir”.

lugar, como “Pine Barrens”, até a narrativa de experiência do artista em um “território mágico”, como “Um passeio aos monumentos de Passaic”, ambas dos anos de 1960.

Contudo, a dimensão da ficção, ou de certa criação que excede seus limites, também está presente em Brasília e pode ser identificada nos documentos de Lucio Costa. Como mostra Wisnik, já no memorial do Plano Piloto, Lucio Costa, ao lado de diretrizes gerais e sumários esboços gráficos da cidade, chega, em certos pontos do texto, a um nível de detalhamento que expõe certos “desejos” do projeto interessados em ordenações sutis da paisagem. Esses aspectos do memorial descritivo de Costa, menos de que revelar certa arbitrariedade ou autoritarismo do plano e do arquiteto, revela certo lirismo e poesia, dotando o documento de contornos de literatura.

Na parte central da plataforma, porém, disposto lateralmente, acha-se o saguão da estação rodoviária com bilheteria, bares, restaurantes, etc, construção baixa, ligadas por escadas rolantes ao *hall* inferior de embarque, separado por envidraçamento do cais propriamente dito. **O sistema de mão única obriga os ônibus, na saída, a uma volta, num ou noutro sentido, fora da área coberta pela plataforma, o que permite ao viajante uma última vista ao eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário-residencial — despedida psicologicamente desejável.**

Ainda no relatório do memorial do plano piloto:

Os cemitérios localizados nos extremos do eixo rodoviário-residencial, evitam aos cortejos a travessia do centro urbano. Terão chão e grama e **serão convenientemente arborizados, com sepulturas rasas e lápides singelas, à maneira inglesa, tudo desprovido de qualquer ostentação.**

E:

O clube de Golfe situou-se na extremidade leste, contíguo à residência e ao Hotel, ambos em construção e o late Clube, na enseada vizinha, entremeados por denso bosque que se estende até à margem da reprêsa, bordejada neste trecho pela alamêda de contôrno que intermitentemente se desprende de sua orla para embrenhar-se pelo campo que **se pretende eventualmente florido e manchado de arvoredos** (Costa, [1957] 1991, s/p).

DESVIO: Quando a base é um Mito

Além dos documentos de Costa, um limite muito tênue entre fatos históricos, ficção e construção de mitos está nos discursos de Juscelino. De fato, em Brasília havia todas as condições para criar uma narrativa mítica: antes de sua construção, não havia habitantes na região, e o acesso era tão dificultoso que notícias e relatos do processo de construção eram possíveis somente pela imprensa e pelos discursos políticos, ambos delineadores do campo de batalha do que será lembrado e do que será esquecido (Oliveira, 2005, p. 12).

Nesse sentido, era conveniente a ausência de uma “pré-história” de Brasília, o que ressaltava que esta saiu do papel em branco para efetivar um novo *status* brasileiro. A cidade formada no “planalto, a mil quilômetros do mar, em local onde, há pouco mais de dois anos, tudo era ainda silêncio, distância e infinita soledade”⁹⁶, já nascia moderna, portanto não carregaria a memória latente do passado colonial, ao contrário de Rio de Janeiro e Salvador.

Enquanto Lucio Costa, Niemeyer e Kubitschek buscavam distanciar Brasília do passado e do restante do Brasil, eles simultaneamente buscavam implantá-la na alma do país e criar para ela uma história mítica, que fosse tanto adequadamente autônoma e específica para o local, quanto suficientemente genérica para capturar a imaginação da nação (Fraser, 2003).

O “desejo de construir a nação” é o motor de Juscelino para realizar seu intento em prazos tão ínfimos. Seus discursos e uma série de escritos oficiais reforçam certa mitologia de que a mudança da Capital, e não só, sua criação do zero, eram uma aspiração nacional. Alcançado o sonho, seria conquistado um novo estágio nacional. O plano urbano ganha assim uma simbologia afetiva, que em outros casos, é desempenhada pelos aspectos culturais ou pela paisagem natural.

Porém, justamente pela artificialidade do feito, Pedrosa cita Worringer e Frobenius para discorrer que a cultura condiciona-se por sua relação com a terra e que a América, tal qual Egito, é uma civilização “sobre base artificial”, lugar onde “tudo poderia começar do começo” (Pedrosa, 1981, p. 303-304). Logo, Brasília, ao se plantar no centro desabitado do Brasil, retoma a ideia colonial de “civilização-oásis”:

⁹⁶ KUBITSCHKEK, Juscelino. Formação histórica das cidades brasileiras. In: Arquitetura e Engenharia nº55, ano IX, Set – Out de 1959.

Instalar-se-ia assim o centro político-administrativo do Brasil de novo num oásis, isto é, numa colônia de ocupação afastada das áreas onde se desenvolve o processo vital de crescente identificação entre sua história “natural” e sua história cultural e política. (Pedrosa, 1981, p. 306).

Portanto, longe dos férteis “brotos culturais autóctones”, Brasília poderia combalir-se em solo desenraizado. A esperança do plano de Costa, para Pedrosa, “é que a vitalidade mesma do País lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha de encontro à capital-oásis, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro” (Pedrosa, 1981, p. 307).

Nova Babilônia também se apropria de certa mitologia. Embora tenha imaginado, para sua invenção de cidade, o nome de *Dériville* – obviamente, a cidade da deriva –, Constant aceitou a sugestão de Debord de nomeá-la *New Babylone* (Nova Babilônia). Debord queria, com a sugestão, vincular a cidade de Constant à famosa cidade bíblica de Babilônia, e assim, “inverter ou perverter a profecia” trazida no texto do Velho Testamento:

Todo o mundo se servia de uma mesma língua e das mesmas palavras. Como os homens emigrassem para o Oriente, encontraram um vale na terra de Senaar e aí se estabeleceram. Disseram um ao outro: “Vinde! Façamos tijolos e cozamo-los ao fogo!” O tijolo lhes serviu de pedra e o betume de argamassa. Disseram: “Vinde! Construamos uma cidade e uma torre cujo ápice penetre os céus! Façamo-nos um nome e não sejamos dispersos sobre toda a terra!”

Ora, lahweh desceu para ver a cidade e a torre que os homens tinham construído. E lahweh disse: “Eis que todos constituem um só povo e falam uma só língua. Isso é o começo de suas iniciativas! Agora, nenhum desígnio será irrealizável para eles. Vinde! Desçamos! Confundamos a sua linguagem para que não mais se entendam uns aos outros”. lahweh os dispersou daí por toda a face da terra, e eles cessaram de construir a cidade. Deu-se-lhe por isso o nome de Babel, pois foi aí que lahweh confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra e foi aí que eles os dispersou sobre toda a face da terra (Gênesis, 11, 1 a 9).

Porém, a mesma cidade que abrigava o símbolo da arrogância humana de chegar aos céus, Torre de Babel, abrigava também uma das Maravilhas do Mundo, os Jardins Suspensos, empreendidos por Nabucodonosor no século III A.C. em oferta a uma de suas esposas. Surpreendentemente, de todas as Maravilhas do mundo antigo, somente dos Jardins Suspensos nunca foi encontrado qualquer vestígio.

Sequer sua localização foi mapeada, e sua existência permaneceu rodeada de mistério, apesar dos relatos e da descrição de sua beleza (Finkel, 2008, p. 104).

Permanecendo na seara mítica, para embasar a existência de Brasília, recorreu-se largamente ao sonho do padre italiano Dom João Bosco de Becchi. O padre, posteriormente santificado como São João Bosco, já era reconhecido por seus sonhos e profecias, quando em 1883, relata a viagem que fez em sonho à América do Sul, registrada no volume XVI das *Memórias biográficas de São João Bosco* (Couto, 2002, p. 39-40):

... Eu enxergava nas vísceras das montanhas e nas profundezas da planície. Tinha, sob os olhos, as riquezas incomparáveis dessas regiões, as quais, um dia, serão descobertas. Eu via numerosos minérios de metais preciosos, jazidas inesgotáveis de carvão de pedra, de depósitos de petróleo tão abundantes, como jamais se acharam noutros lugares.

Mas não era tudo. Entre os graus 15 e 20, existia um seio de terra bastante largo e longo, que partia de um ponto onde se formava um lago. E então uma voz me disse, repetidamente: 'Quando vierem escavar os minerais ocultos no meio destes montes, surgirá aqui a Terra da Promissão, fluente de leite e mel. Será uma riqueza inconcebível. E essas coisas acontecerão na terceira criação'⁹⁷ (tradução de Monteiro Lobato).

As latitudes referidas no relato do sonho de Dom Bosco compreendem terras do Peru, Chile, Bolívia e Brasil (no trecho onde se encontra Brasília). O sonho foi resgatado e recontado inúmeras vezes em publicações oficiais e discursos. E ainda com uma intervenção: onde se lê: "surgirá aqui a Terra da Promissão", divulgava-se: "surgirá aqui, a Grande Civilização, a Terra da Promissão". Era mais um componente que reforçava a narrativa mítica de Brasília e sua construção como um argumento teleológico. Componente este aproveitado por Juscelino Kubitschek:

E veio-me à mente, outra vez, a frase profética de Becchi: "E essas coisas acontecerão na terceira geração". Dom Bosco falecera em 1888. Computando-se o período de vinte anos para cada geração, era óbvio que a década dos 50 seria a da "terceira geração". As forças misteriosas que regem o mundo haviam agido no sentido de que as circunstâncias se articulassem e criassem a "oportunidade" para

⁹⁷ Interessante notar como a profecia de Dom Bosco pertence ao mesmo contexto e dialoga com o "imaginário de uma idade do ouro" trazida por algumas utopias do século XIX.

que o velho sonho se convertesse em realidade. Justamente na década dos 50 a ideia havia chegado à maturação, requerendo execução. (...) A visão de Dom Bosco fora, de fato, uma antecipação, uma advertência profética sobre o que iria ocorrer no Planalto Central a partir de 1956 (Kubitschek apud Couto, 2002, p. 40-41).

Mais do que a Terra Prometida, signo das melhores fortunas, não será Brasília a Torre de Babel moderna, a grande aspiração do homem alcançar (superar a) Deus, um *Deus ex machina*, que na segunda metade do século XX, no Brasil, correspondia ao desejo de autonomia e modernização?

3.2. A dimensão do projeto e seus desejos implícitos

Acreditamos que o confronto entre Nova Babilônia e Brasília, como **projetos** de arquitetura e de urbanismo, pode trazer importantes questões para a discussão. Já sabemos que Brasília se organiza pela separação de funções divulgadas pela Carta de Atenas e se justifica pela representação oficial, administrativa e política do país, enquanto Nova Babilônia desenvolve-se no movimento da deriva e da participação incessante de seus habitantes, e tem sentido numa condição pós-capitalista. Guardadas as diferenças das naturezas de cada cidade, perguntamos: *como é habitar, trabalhar, locomover-se e recrear-se em Brasília/Nova Babilônia? Como é jogar, participar e deambular por Nova Babilônia/Brasília?*

O exercício de responder a essas perguntas parece fazer com que as quatro funções básicas na cidade previstas pelo pensamento funcionalista – habitar, trabalhar, recrear-se e locomover-se – se desloquem do campo onde se complementam para criar dois pares de oposição ou polaridades de tensão: habitar/locomover-se e trabalhar/recrear-se. Vejamos.

Habitar e Locomover-se (deambular) num Castelo de Cartas

A habitação em Brasília responde às lógicas modernas de unidades de habitação e unidades de vizinhança, portanto é concebida ao mesmo tempo como proteção e resguardo das grandes concentrações da civilização maquinista: os fluxos intensos de automóveis ou a concentração de pessoas em áreas de grande atração. E ainda, como criadora de sociabilidades nessa pequena escala, nos pátios, jardins, nos serviços domésticos, nas escolas, no comércio local e demais áreas de transição entre os espaços públicos e privados. Há certa atmosfera bucólica nessa noção de habitação,

circundada por áreas verdes e permeada de espaços livres. Nessa noção, especialmente em Brasília, o setor habitacional era visto como um “condensador social”, onde o resultado de ricos e pobres morando lado a lado seria, acreditava-se, a redução da diferença entre eles” (Holston in Fraser, 2003,).

A articulação entre arquitetura e urbanismo e um certo papel social da Unidade de Vizinhança, conceitualmente respondem a uma tradição que perpassa as concepções de Cidade Jardim de Ebenezer Howard e parte das proposições reformistas utópicas do século XIX, tais como as propostas de (1788-1856), Godin (1817-1888), Owen (1771-1858). Tais propostas, que tencionavam corrigir os desacertos da sociedade industrial, baseavam-se na imbricação das esferas da habitação, da família e da educação. Como contraponto, o Núcleo Bandeirante, centro comercial e de contratação de mão de obra do período da construção de Brasília, era onde os operários deveriam residir até o final das obras. Porém, no início de 1958, excedeu seus limites com a chegada de um alto número de retirantes, devido ao agravamento da seca no nordeste. O atendimento às pressas da população sem moradia deu origem às cidades-satélites Taguatinga e Sobradinho.

Em Nova Babilônia, o que estava proposto era a própria destruição da ideia da casa no seu sentido mais amplo e complexo. Para Constant, a habitação convencional está ligada a um modo de vida que demanda fixações e demarcações no espaço. A casa, a família e as relações familiares, o trabalho e a relação patrão/empregado, a Moral e o Estado dissolvem-se no novo modo de vida antevisto por Constant. Nova Babilônia, como cidade coberta, é por si só uma proteção contra o tempo e as intempéries naturais (apesar de o seu interior poder reproduzir mecanicamente climas novos) e também um descolamento dos ciclos que regem a vida natural, como o dia e a noite e as estações. Em substituição da ideia convencional de habitação, Nova Babilônia dispõe de quartos como habitações intermitentes. Para eles, Constant não explicita nenhum outro sentido do que o do descanso entre as jornadas de deriva. Porém, essa noção pressupõe e exige a gestão desses ambientes e um sentido comunitário fortalecido.

Em Brasília, também a partir de uma visão moderna, a locomoção e circulação se pretendem otimizadas e racionalizadas pelos desenhos viários claros e a hierarquização e a separação entre os fluxos muito rápidos, rápidos e domésticos. As técnicas rodoviaristas escolhidas eliminam os cruzamentos de vias, dessa forma, além de o fluxo ficar mais fluido, o traçado viário integrou-se à mesma lógica e poética do traçado urbano geral. Separado o fluxo de pedestres dos de automóveis, os pedestres se locomovem por espaços mais aconchegantes, em áreas verdes e miolos de quadra, promovendo o encontro e a contemplação, resguardados do barulho e da velocidade dos automóveis. Porém, percorrer longas distâncias se torna uma tarefa árdua para os pedestres e a razão de uma das críticas mais recorrentes à cidade. Com um sistema de transportes públicos incapaz de sanar esse aspecto da vida urbana, a cidade inventada sob o auspício do automóvel atesta que não só a presença

dos automóveis é um fato nas cidades contemporâneas, como também a submissão das últimas ao primeiros.

Em Nova Babilônia, os fluxos de pedestres e automóveis também são separados, de modo até mais radical. Os pedestres e automóveis em geral ficam em níveis diferentes. Porém, a primazia é toda da circulação de pedestres; pouca informação há sobre a circulação de automóveis. De fato, com a queda da vida utilitária, os automóveis são vistos por Constant, não mais como máquinas de transporte, mas sim como mais uma máquina de jogar. Também é previsto que a circulação por helicópteros seja uma medida frequente. A possibilidade de encontro também rege a circulação de pedestres, contudo não um encontro dócil entre vizinhos, mas associações inesperadas e não programadas. Debord, no texto “Posições situacionistas sobre a circulação” (1959), aponta que Le Corbusier já havia identificado o “tempo de transporte como um sobretrabalho”, e completa que, na nova etapa da sociedade, a circulação não deve ser vista “como suplemento do trabalho mas como prazer” (Debord in Antologia, 1997, p. 49).

DESVIO: Cidade Nômade Cidade Cosmos

A ideia da circulação como ato prazeroso é de fundamental importância para Nova Babilônia. Lembremos que a deriva, para os situacionistas, além de método de conhecimento objetivo, é um *jogo*. Essa noção conjuga então a possibilidade de exploração criativa do território, das relações humanas e da vida.

Nessa nova perspectiva, a habitação fixa é contrastada com o modo de vida “em trânsito” e perde a importância central que exerce nas cidades modernas. Se quisermos um tanto forçosamente traçar algum paralelo possível, podemos considerar Nova Babilônia, como cidade coberta, uma habitação coletiva, aproximando-a nesse ponto do Falanstério de Charles Fourier, porém extrapolando infinitamente sua escala.

Ao transformar os espaços de estar em espaços de deambular, a cidade “sedentária” dá lugar à cidade nômade, animada pela deriva contínua. O nomadismo, em seu sentido tradicional, se pauta na relação com recursos limitados⁹⁸. Podemos então considerar que os neo-nômades de Nova Babilônia atualizam esse sentido: o impulso nômade se dá na busca de novos desejos. A partir dessa imagem, podemos dizer que dificilmente o deslocamento se daria a partir de um trajeto de ida e um trajeto de volta para o mesmo ponto inicial, o que seria um indício de uma “casa” ou uma base para onde se

⁹⁸ Depoimento de Robert Kronenburg, arquiteto e pesquisador em arquitetura portátil: “a palavra nômade vem basicamente de recursos nômades (...) É sobre recursos limitados (...) o nomadismo está num cenário construído onde não há muitos recursos”. (Barbosa, L. L. Design sem fronteiras. A relação entre nomadismo e a sustentabilidade. Tese de doutorado. FAU-USP, 2008.

retorna, e de um comportamento urbano utilitário no qual os deslocamentos são justificados por funções a desempenhar.

Além disso, o imaginário ocidental sobre os povos nômades os coloca em oposição à ideia de civilização. A simples concepção do nomadismo faz estremecer as formas pelas quais o Ocidente se organiza: relação íntima entre habitantes e determinado território que implica num processo de identidade – a identidade nacional. A identidade para os nômades se constitui justamente pela ausência de vínculos com um território específico, de modo que os olhos ocidentais os vêem, em meio a temor e fascínio, como personagens “livres” (Ferrari, 2002, p. 111-137). A liberdade evocada tantas vezes por Constant perpassa, como o vento, as paredes⁹⁹, e insinua que a área de alcance de um indivíduo é muito maior do que nas cidades convencionais, e no limite, é a própria extensão do planeta. Seria, assim, instaurado um novo humanismo impulsionado e liberado pelos avanços técnico-científicos, porém, avesso às idéias de propriedade e posses. Essa imagem evoca a dissolução de todo e qualquer limite e barreira, e, por conseguinte, o alinhamento com as idéias – também banhadas nas águas utópicas – cosmopolitas, “do cosmos que destrói todas as polis, perturba toda filiação e contesta toda a soberania e hegemonia” (Costas Douzinas, 2010, p. 24) – uma das temáticas mais atuais sobre a ocupação do homem no mundo.

Nas palavras de Costas Douzinas:

o cosmopolitismo vindouro não é o terreno de nações ou de uma aliança de classes, embora seja extraído do tesouro da solidariedade. A insatisfação com o Estado, a nação e o contexto internacional surge de um vínculo entre singularidades, que não pode ser transformado numa comunidade ou num Estado. O cosmos futuro é o mundo de cada indivíduo único, de quem que seja ou de qualquer um; a polis é o encontro infinito de singularidades. O que hoje me liga a iraquiano ou a um palestino não é o pertencimento a um Estado ou comunidade mundial, mas um protesto contra a cidadania, contra a adesão a uma comunidade ou entidade política; a um vínculo que não pode ser restringido aos conceitos tradicionais de comunidade ou cosmos, de polis ou Estado. Este é o começo de uma nova ontologia e política de emancipação (Costas Douzinas, 2010, p. 24).

⁹⁹ Referencia a uma passagem do livro *Tuareg* de Alberto Vazquez-Figueroa: “Para nós, tuaregues, a liberdade é sempre mais importante. Tão importante que não construímos casas de pedra, porque sentir paredes à nossa volta nos sufoca. Gosto de saber que posso levantar qualquer das “paredes” da minha jaima e ver a imensidão do deserto. E gosto de sentir como o vento atravessa os bambus das sheribas (VAZQUEZ-FIGUEROA in Barbosa, L.L., 2008, p. 43).

Não há dúvidas que a construção de Nova Babilônia é em si uma política de emancipação. Das estruturas de Poder que instauram as tomadas de posse e as fronteiras e das estruturas econômicas que restringem os acessos. Considerar a possibilidade de Nova Babilônia é considerar que o planeta inteiro possa ser “o lar de toda a população do planeta” (Constant, [1960-1965] 2010, p. 36). Porém, pode a humanidade viver em trânsito, ou ainda, pode a humanidade viver sem as estruturas de Poder? Gilles Ivain, em 1963, reconsidera a questão, e pondera que a deriva contínua traz o risco “de explosão, de dissolução, de desintegração” do indivíduo. Simon Sadler pontua que a excessiva desorientação, assim como a super-orientação, são instrumentos de poder sobre o sujeito e táticas de prisão¹⁰⁰. As consequências são dramáticas, e nos perguntamos: o que será do Homem se todas as estruturas que o envolvem – as individuais, as coletivas, as sensoriais e as físicas – estiverem em constante e imprevista transformação?

DESVIO: Cidade Capital Federal da República do Brasil

Delineamos uma direta oposição entre as duas concepções de cidade, pois Brasília não só existe para salvaguardar a ideia de nação-Brasil, como para ocupar uma posição de integração em nível nacional e tomar posse de uma posição geopolítica no sentido de defesa, de representação política e de comércio a nível internacional.

O movimento que a cidade detona é outro, a construção de Brasília “é a completa consumação da posse da terra”, é habitar o próprio centro da Nação para onde as linhas convergem e os olhares se direcionam. Centro físico, abstrato, geodésico, político e simbólico, para onde homens, após vigoroso caminho, plantam os pés na terra e plantam no deserto a cidade.

Sim, era o Homem... Vinha de longe, através de muitas solidões, Lenta, penosamente. Sofria ainda da penúria Dos caminhos, da dorlência dos desertos, Do cansaço das matas enredadas A se entre devorarem na luta subterrânea De suas raízes gigantescas e no abraço uníssono De seus ramos. Mas agora Viera para ficar. **Seus pés plantaram-se Na terra vermelha do altiplano.** Seu olhar Descortinou as grandes extensões sem mágoa No círculo infinito do horizonte. Seu peito Encheu-se do ar puro do cerrado. **Sim, ele plantaria No deserto uma cidade muita branca e muito pura...**

Vinicius de Moraes, O Homem (Sinfonia da Alvorada), 1960. Grifo nosso.

¹⁰⁰ Andrade, 1993, p. 19 e Sadler, 1999, p. 146

Nesse momento, tudo o que se relaciona com a questão nacional ganha contornos mais nítidos e expressivos, torna-se marca. Nesse sentido, a arquitetura responde muito bem: a cidade nítida e expressiva de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, em contraste com a cidade nômade, é cidade de pedra, para firmar-se e afirmar.

Lembremos ainda que, como mostra-nos Ortiz, o desenvolvimentismo que está em debate pelos pensadores do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)¹⁰² sustenta a política de Juscelino. E “visto na chave nacionalista” é também “um humanismo porque restitui à nação a sua essência e devolve ao homem colonizado sua dimensão humana”. A via desse humanismo é a construção de “um Estado “verdadeiramente” nacional” (Ortiz, 1985).

Juscelino Kubitschek, no filme “O Bandeirante” (1957), de Jean Manzon, clama que “vamos construir uma nova nação dentro de nossas próprias fronteiras”, porém a dimensão de criação que se abre com a ideia de Brasília deixa de lado as transformações reais do *statu quo*. Diz Pedrosa:

Quem nos diz também que em Brasília ainda iremos ter um anacrônico Ministério da Guerra, um anacrônico Ministério da Marinha e um anacrônico Ministério da Aeronáutica, em lugar de um ministério global da Defesa, com secretarias subordinadas para as três armas? (...)No seu plano, Lucio prevê ao longo do eixo monumental da cidade, acima do setor municipal, além das “garagens da viação urbana, em seguida de uma banda e de outra, os quartéis”. Que quartéis são esses? São mesmo, segundo ele, os quartéis de tropa do Exército.(...) Primeiro, é de se perguntar: Para que esses quartéis dentro da cidade? Segundo, quais as funções específicas dessas tropas, quando a nova Capital, situada por isso mesmo no Planalto Central, a centenas e milhares de quilômetros do litoral, se acha ao abrigo de um súbito desembarque inimigo e só pode ser alcançada pelo ar? (Pedrosa, 1981, p. 313)

Após lamentar-se do que considera anacrônico a um projeto moderno e utópico, Pedrosa indaga:

mas então porque mudar? Para que Brasília? Para que sonhar com utopias? Uma utopia não suporta anacronismos dessa ordem (idem).

¹⁰² Instituto criado em 1955, vinculado ao MESP, responsável pelo estudo e discussão do desenvolvimento e superação da condição colonial e pelo embasamento e validação do governo Kubitschek.

Mas outras dimensões dessa utopia atestavam que havia sim motivos para sonhar. Quanto à habitação em nível familiar, o plano previa que cada Unidade de Vizinhança, composta por quatro superquadras, abrigaria pessoas de diferentes padrões econômicos, garantidas pela forte presença dos Institutos de Previdência Social para financiamento de habitação popular¹⁰³. O sonho da cidade moderna demonstrava “na prática, como resolver, no regime capitalista, o problema social da coexistência urbana das classes”¹⁰⁴. Porém, contrariando a intenção inicial, as medidas tomadas levaram à “venda prévia das projeções dos blocos residenciais das superquadras”, afastando um significativo contingente populacional para as cidades satélites.

....

Tanto em Brasília como em Nova Babilônia, para realizar seus desejos de Habitação e de Locomoção, seria necessário conquistar *a priori* certas condições que os fundamentassem. Sem a automação e liberação das forças produtivas – em realidade, sem a transformação do modo de produção – que garantissem uma sociedade para jogar, criar e circular, “Nova Babilônia cai como um castelo de cartas”¹⁰⁵. Poucos são os *Homo ludens* sobreviventes no mundo capitalista. Brasília esperava resolver as disparidades sociais ou ao menos, neutralizá-las com a boa forma urbana. Sem alcançar seu intento, Brasília não caiu como um castelo de cartas, pois resiste consonante à sua função inicial – capital federal do Brasil – mas caiu das alturas do plano ideal para assemelhar-se a qualquer outra grande cidade latino-americana, regida pela especulação imobiliária, flagrada na estratificação social, na violência e miséria urbanas, e vendo, apesar das vias expressas rápidas, seus trabalhadores delongarem-se, cruzando grandes distâncias entre o trabalho e as cidades satélites onde moram.

Ainda ecoa uma pergunta: a relação antinômica entre o nomadismo e a ideia de civilização¹⁰⁶ ligada à organização dos Estados, imputada pela visão ocidental, faz ou fazia sentido para a realidade brasileira? O processo civilizatório estava certamente em “processo” – de construção e de entendimento. Porém, a despeito dos discursos e das narrativas construídos no momento, pode-se falar em tradição ancestral ou sentimento de pertencimento fortemente arraigado em relação a terra

¹⁰³ Como o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI) e o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários (IAPB).

¹⁰⁴ Carta de Lucio Costa enviada ao Senador Catete Pinheiro expressando suas insatisfações com o desvio do plano original.

¹⁰⁵ Comentário de Martin Van Shaik durante o debate “New Babylon”, parte do evento “Esboço para novas culturas: projetos de cidades em debate”, com curadoria de Graziela Kunsch e Paulo Miyada, realizado no dia 30 de outubro de 2010, no Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

¹⁰⁶ Lembremos também que Civilização que para Fourier corresponde ao período da fase da Infância da humanidade, é “sinônimo de barbárie infeliz e designa o estado da sua própria época (e da nossa)”, opondo-se à fase da Harmonia universal (Barthes, 1979, p. 85).

no Brasil, país de constantes movimentações e fluxos por todos os seus lados e épocas? Pensemos na formação do povo brasileiro: somos um país de sedentários ou de homens-raiz?

Trabalhar e Recrear-se (Jogar) ou Uma dialética da Máquina

Tratava-se agora de construir: e construir um ritmo novo.

Para tanto, era necessário convocar todas as forças vivas da Nação, todos os homens que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo.

E, à grande convocação que conclamava o povo para a gigantesca tarefa começaram a chegar de todos os cantos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte; foram chegando do Grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em sua simples e áspera doçura; foram chegando em grandes levas do Grande Leste, da Zona da Mata, do Centro-Oeste e do Grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias; foram chegando de tantos povoados, tantas cidades cujos nomes pareciam cantar saudades aos seus ouvidos, dentro dos antigos ritmos da imensa pátria...

Vinícius de Moraes – A Chegada dos Candangos (Sinfonia da Alvorada), 1960

A parêntese-chave do contraste entre Brasília e Nova Babilônia parece ser esta: trabalhar e recrear-se. De fato, mesmo com a inspiração utópica e vontade de justiça social que o desenho de Brasília carrega, ela é feita para uma sociedade do trabalho, que a partir de seus frutos, progride. Nova Babilônia, como afirmamos muitas vezes, destina-se a homens liberados do trabalho não-criativo. Desta forma, toda atividade empreendida pelo homem neobabilônico parece inserir-se na concepção de “recreio”, de “lazer”, de “tempo livre”, ou como apresentado em alguns documentos modernistas: função de “cultivar o corpo e o espírito”. Mas, além do fato de que contrastar uma cidade que se

pauta na noção de trabalho e outra que se funda na dissolução dessa mesma noção mereça considerações muito mais complexas, também as definições de lazer são bem diferentes em ambas as cidades.

Não há dúvidas de que Brasília está filiada à ideia de cidade-máquina. Porém, em Brasília, por outras questões trazidas pelo plano piloto e pela expressividade das formas de Niemeyer e das palavras de Juscelino, e ainda, pelas contingências sociais do país, não foram a ideia e a imagem (frias) da máquina que foram incorporadas e utilizadas como bandeira para apresentar a cidade. A ideia e a imagem que embasam Brasília, logicamente que não desvinculadas da máquina, são a ideia e a imagem (quentes) do trabalho.

O trabalho e o trabalhador haviam sido elevados a um novo *status* desde o governo Vargas. Para além da política trabalhista, aquele governo disseminou a noção do trabalhador como “colaborador”, e a ideologia do trabalho era a “pedra de toque do Estado Novo”¹⁰⁷. Com Juscelino, uma força brasileira de trabalho continuou a ser exaltada e evocada em vários momentos. De fato, a ideologia do trabalho, da construção, de desenvolvimento e de progresso são consonantes nesse momento do Brasil. A constante articulação do empreendimento de Brasília com o valor do esforço e do trabalho acabou por criar uma atmosfera no país que ressoou pelos discursos, pela mídia, pela cultura e pelo imaginário do povo que, como diria Lafargue, entoava cantos em honra ao “deus Progresso, o filho mais velho do Trabalho”¹⁰⁸.

O narrador do filme sobre Brasília “O Bandeirante” apresenta o nascimento da cidade como um “imenso canteiro de obras onde operários e máquinas desenvolvem dia e noite o glorioso trabalho”, e diz que o resultado deste intenso trabalho será a “conquista de uma nova era”¹⁰⁹. De fato, o canteiro de obras de Brasília funcionava dia e noite com as chamadas “viradas”, em que o operário trabalhava nos dois turnos ininterruptos e descansava no terceiro, somando em torno de 84 horas semanais de trabalho (Oliveira, 2005, p. 159). Obviamente, este ritmo de trabalho, estimulado pelos painéis colocados nas obras sinalizando as datas de inauguração dos edifícios, estava fora dos padrões de segurança e da legislação trabalhista. A cidade em construção era ainda sem lei; acidentes e mortes eram frequentes.

¹⁰⁷ Durante o Estado Novo, além da elaboração da legislação trabalhista, conjuga-se uma ideologia política de valorização do trabalho e de instituição ou restituição do “papel” e “lugar” do trabalhador nacional. Conduzir o cidadão ao trabalho era promover o homem brasileiro – capaz de desenvolver-se individualmente – e defender o progresso do país, ou seja, garantir o desenvolvimento da nação (Oliveira et aliae, 1982, p. 151-152)

¹⁰⁸ Paul Lafargue escreve “O Direito à Preguiça” em reação à ideologia do “Direito ao Trabalho”, absorvida após as revoluções de 1848.

¹⁰⁹ “O Bandeirante”, filme de Jean Manzon, 1957, 10 minutos.

O memorial do plano-piloto, anterior à maioria dos discursos de Juscelino sobre a cidade, já enfatizava, em todos os âmbitos do viver urbano, a eficiência:

Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de torna-se, com o tempo, além de centro de govêrno e administração, num foco de cultura das mais lúcidas do país (Costa, [1957] 1991, s/p).

Lucio Costa demonstrou interesse pelo trabalho e pelo cotidiano do trabalhador. Na ocasião do Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte de 1959, sua apresentação ateu-se a uma abordagem político-social da defasagem das inovações técnicas com as possibilidades artísticas da massa. Em sua apresentação, propôs ensino de desenho e cultura artística para “todas as escolas” e também “nas fábricas e nos estaleiros”, na “tentativa de fechar a brecha que fez, em consequência da industrialização, entre o artista e o povo trabalhador” (Costa, 1959, p. 12-13).

Em 1932, Lucio descreve a vida urbana operária:

Morei nos subúrbios da cidade, nos quartos sublocados e nas favelas onde o operário vive. Segui-o muito cedo na caminhada à estação, no trem apinhado, no “caradura”; presenciei à chamada, ao reinício do trabalho interrompido na véspera. Vi como ele come, sentado na calçada da fábrica ou encostado aos andaimes, o almoço requentado. Depois, à tarde, ainda o “caradura”, o trem apinhado, a caminhada e por fim, de novo, o quarto sublocado ou, lá em cima, a favela. É o que se convencionou chamar o “dia de oito horas”. Trabalha a vida toda – ganha apenas para sobreviver (Costa,[1932] 1995, p. 32).

Costa descreve uma vida ritmada pela exigência do trabalho, as famosas “oito horas de trabalho, oito horas de lazer, oito horas de descanso”. A reprodução desse ritmo estende-se para as esferas fora do ambiente e da jornada de trabalho, encontra-se na cidade, encontra-se na residência, encontra-se no lazer.

A resposta de Brasília para a questão do lazer espelha o conceito rígido modernista que envolve cultura, arte e culto ao corpo e ao espírito em um campo bem organizado: museus, teatros, áreas esportivas, parque – e junto deles, as igrejas. A mesma noção de lazer já havia sido aplicada em Pampulha (1943) – grande parque mineiro que abrigava ao redor de um grande lago, com a

exuberância das formas de Niemeyer, um cassino (reconvertido, com a proibição, em museu), um iate clube, uma casa de baile e uma igreja.

Em Nova Babilônia, esses “lugares programáticos” muito claros se diluem, se misturam e se reconfiguram em espaços potentes de liberdade, de criação e de participação inseridos no cotidiano e possíveis a todos.

No limite, as quatro funções na cidade moderna são uma tentativa de enfrentamento de quatro grandes problemas identificados na sociedade industrial: o problema da habitação, o problema do tráfego, o problema do labor e o problema da saúde, já apontados por Ebenezer Howard com a Cidade Jardim¹¹⁰. Para os situacionistas, os problemas identificados na cidade são de outra ordem, e mesmo admitindo a possibilidade de provisoriamente manter as separações das funções na cidade entre trabalho e habitação, veem a necessidade de definir uma terceira esfera: “a da própria vida”. Nesse sentido, ao mesmo tempo que, em Nova Babilônia, o reino das necessidades coincide com o reino da liberdade, o campo do lazer não está em relação direta com o campo do trabalho (descanso ou atividade desempenhada nos momentos do não-trabalho)¹¹¹, mas sim vincula-se aos momentos mais pulsantes e criativos da vida humana.

Nova Babilônia, como dito reiteradas vezes, destina-se a uma sociedade pós-capitalista liberada do trabalho repetitivo pela automação promovida pelos avanços técnico-científicos, tornando cada habitante apto a empregar inteiramente sua energia criativa na dimensão da vida cotidiana. Constant Nieuwenhuys fez parte do grupo CoBrA, que defendia um trabalho artístico coletivo e colaborativo, e do grupo situacionista que, boêmios¹¹², vivendo às margens da convencionalidade, tinham como lema “*Ne travaillez jamais!*” e “*Abolition du travail aliene*” – lemas que ajudaram a formar o imaginário do Maio de 68. Devemos contudo pontuar que a crítica ao trabalho implícita na concepção de Nova Babilônia e nas demais atividades situacionistas, tributárias das ideias marxistas, refere-se à relação de opressão, configurada na parelha patrão/empregado. Para os situacionistas, o trabalho, livre da dimensão opressora ditada pelo capital, potencialmente será criativo. A própria imagem da construção de Nova Babilônia pressupõe o emprego de esforços e trabalho coletivos, assim como a imagem da construção da Torre de Babel.

¹¹⁰ Howard ao comentar as versões de seu conceito de Cidade Jardim surgidas no começo do século XX, considera Letchworth (1903) de Barry Parker e Raymond Unwin o modelo ideal e diz que “era essa cidade que estava preparando caminho “para uma real e esplêndida solução para o problema da habitação, o problema do tráfego, o problema da saúde, o problema do trabalho” e que ela daria ao mundo inteiro uma lição da arte de construir cidades” (Howard, [1919] in Pinder, 2005, p.45-46)

¹¹¹ Pois é de fato a realização da crítica de uma espécie de programa e disciplina do labor e do lazer (Pinder, 2005, p. 144-145).

¹¹² O termo boemia como hoje é conhecido – condição do viver desregrado e ao mesmo tempo estético – remonta às transformações de significados que o modo de vida “cigano” dotou ao termo: ciganos vindos da Boêmia foram chamados na França de “bohémiens” (Ferrari, 2002, p. 122).

Em Nova Babilônia, ainda que seja por outra perspectiva, também se estrutura uma relação entre cidade e máquina. A forma pela qual a cidade se apresenta, o conceito de megaestrutura e de cidade coberta, os equipamentos mecânicos e as tecnologias sofisticadas idealizadas são índices da crença e da apologia da máquina e da superação da natureza. Porém, ali a máquina, longe de seu universo regular e padronizado, deveria ser produtora de subjetividade e desejos. Uma máquina desejante e de fazer jogar.

DESVIO: A imagem do avião e do *Homme-jet*

Percebemos que Brasília, a cidade nova, em última instância, da burocracia e do poder, pauta-se em um pensamento de cidade-máquina, em que suas partes-engrenagens funcionam de modo eficiente. Essa visão de cidade a partir da máquina e da racionalidade, que deveria reger desde o desenho urbano aos modos de produção, coaduna com a conquista de uma posição política que a construção de Brasília simboliza. Porém, ao revermos a história da construção de Brasília, o que salta aos olhos de modo surpreendente, mais que a qualidade do plano urbano e da arquitetura, mais que a ousadia política, é o tempo reduzido de construção, especialmente se levarmos em consideração que o período político na fase inicial de Brasília não era de calmaria e que a defasagem social e técnica era notória. Para a realização de tal feito, foi necessário um esforço de articulação de todas as esferas da sociedade e de uma exaltação da ideologia do trabalho, em consonância a uma ideologia do progresso, com orquestração do próprio presidente Juscelino.

O desenho urbano de Brasília – dois eixos perpendiculares – conforme já observado, evoca a imagem de um avião, em planta. Embora essa similitude seja rechaçada pelo urbanista, é difícil não recorrer quase que automaticamente ao que a imagem poética do avião que plaina no centro do Brasil pode dizer: o alcance do avanço técnico e maquinico, da perfectibilidade do artifício, da modernidade. O avião é visto como ícone emblemático da civilização maquinista por Le Corbusier, que o considera inclusive fator de avanço não somente por transformar as relações de locomoção, mas também pela possibilidade de ampliar consideravelmente o campo de visão. A visão desde o alto passa a ser um instrumento fundamental para a atividade do urbanista, que entra “na intimidade da cidade, quando, com uma simples mirada de pássaro planador”, arranca “todos os segredos que ela escondia tão facilmente do pobre terráqueo, apoiados em suas duas pernas” (Le Corbusier, [1929] 2004, p. 231).

Juscelino Kubitschek, assim como Le Corbusier, era fascinado pela máquina. Seu primeiro voo foi realizado em Paris nos anos de 1930 e o “prefeito-furacão”, como ficou conhecido durante seu mandato em Belo Horizonte, já afeito à construção de sua própria imagem, foi o primeiro presidente do mundo a voar num caça supersônico, em 1957.

O avião pode ser considerado ícone do surgimento de Brasília: após a inserção da transferência da capital como meta-síntese de seu governo, Juscelino passou a sobrevoar o país para identificar e conhecer melhor o vazio desocupado do Brasil, e assim adquiriu uma leitura ampla do território brasileiro, de seus vazios, de seus entraves e de suas possibilidades... Visualizou que povoar o Planalto Central o faria espalhar “como uma mancha de óleo, fazendo com que o interior abrisse os olhos para o futuro grandioso do país”. A imagem do presidente foi logo colada à imagem do avião, garantindo a ele valiosos atributos de ação, de esforço, de disposição e de dedicação. Ao mesmo tempo em que a construção de Brasília parecia ser um feito heróico, construía-se um herói. A voz do narrador do filme “O Bandeirante” ecoa:

Os gigantes nunca descansam, entre eles, Juscelino, o realizador, e Israel Pinheiro, o administrador do sangue, da luta, do sonho de um povo. Brasília é feita de pedra e de amor.

Uma construção simbólica de Brasília como produto do trabalho e do afeto de um povo parece se sustentar pela figura carismática e afetuosa do “presidente Bossa Nova”. Uma articulação bem sucedida entre trabalho, afeto e política que o Brasil só viria a reencontrar em 2003, com a eleição de Lula, o ex-sindicalista que carregava laços ainda mais intensos com o trabalho e com os trabalhadores do que Vargas e Juscelino.

A ácida matéria publicada no *Jornal do Brasil*¹¹³ “Brasília: drama dos políticos e esperança das moças feias”, nos primeiros meses após a inauguração da nova capital, traz o laço entre Juscelino e os trabalhadores de Brasília:

(...) passam por nós, também às carreiras, caminhões da NOVACAP, cheios de candangos, esses nordestinos explorados mas felizes que, como os seus conterrâneos que construíram o Estádio do Maracanã e milhares de edifícios (ilegível) se orgulham do que estão fazendo. Aqui, em Brasília, por causa da barragem de propaganda cívica, os candangos sentem-se fazendo História e não compreendem porque o Doutor Juscelino não pode continuar Presidente por tempo indefinido. Para os políticos juscelinistas (não nos referimos aos lottistas, é claro) os pilotis losangulares do Palácio da Alvorada são o símbolo da volta do Presidente, em 1965. E os candangos simbolizam o apêlo das massas a essa candidatura.

Após a inauguração de Brasília, a ligação entre Juscelino e os aviões ficou ainda mais evidente, rendendo-lhe crônicas e marchinhas de carnaval¹¹⁴ sobre o “presidente voador”.

Roland Barthes ([1957] 2009, p. 95), ao escrever sobre pilotos de avião de reação, os chamados “*homme-jet*”, estabelece que, como mito, o homem-jato¹¹⁵, na medida em que perde o caráter de aventura inerente à sua ação, por causa de sua alta especialização e da sujeição a critérios preestabelecidos, distancia-se da imagem do herói e da velocidade, símbolos de modernidade.

¹¹³ Reportagem publicada no *Jornal de Brasil*, dia 15 de maio de 1960, 1º caderno, p. 9 e assinada por Hermano Alves. Esta matéria, cheia de insatisfações, expressa entre outras ácidas considerações que “o Presidente está pensando na Ilha do Bananal porque Brasília não funciona. Vai tentar de novo.”

¹¹⁴ Como a marchinha de Juca Chaves, Presidente Bossa Nova: “Voar da Velhacap pra Brasília, ver a Alvorada e voar de volta ao Rio. Voar, voar, voar, voar, voar pra bem distante. Até Versailles onde duas mineirinhas valsinhas dançam como debutantes, interessante. Mandar parente a jato pro dentista, almoçar com tenista campeão, também poder ser um bom artista, exclusivista. Tomando com Dilermando umas aulinhas de violão. Isso é viver como se aprova, é ser um presidente bossa nova. Bossa nova, muito nova, nova mesmo, ultra nova”. Disponível em: <<http://www.projetomemoria.art.br/>>. Acesso: 06 abr. 2011.

¹¹⁵ A expressão que em francês é *homme-jet*, carrega uma ambiguidade pela similaridade sonora com a palavra *objet* (objeto).

Logo, o homem-jato, antes herói, transforma-se em quase um autômato. Enquanto a velocidade era uma aventura, o corpo de aviador “devorando” espaços era aguçado por outras percepções, e para tanto só era preciso coragem (e o avião). Quando a velocidade, excessiva, passa a ultrapassar a própria imagem de velocidade, a ação do corpo torna-se “repouso”, “imobilidade”. Perdido o humanismo, de sujeito da aventura passa à sujeição da condição, e já não é mais preciso coragem, mas sim um determinado peso, dieta, hábito, vestuário... Ao passo em que perde-se o humanismo, perde-se o encantamento ([1957] 2009, p. 96-97).

Kubitschek preparando-se para o foto no caça supersônico em 1957 (fonte: revista Veja edição especial Brasília 50 anos, nov 2009) e dormindo durante o percurso da Velhacap a Brasília (foto: Jean Manzon)

Enquanto isso, o piloto-herói Juscelino parece esforçar-se para fazer o inverso – humanizar a máquina – porém, enquanto “acelera as esperanças, acelera também as desesperanças”¹¹⁶. O mesmo desencanto que Barthes atribui ao *homme-jet* encontramos no momento histórico que fez de Brasília, como sugere Otilia Arantes, o emblema de uma “modernização suspensa no ar”, insinuada já na imagem de uma “aeronave pairando sobre o chão rústico da ex-colônia” (Wisnik, 2001, p. 309), imóvel na excessiva velocidade arriscada na tentativa de ser “presente”, entre o passado e o futuro:

O que é patético no Brasil é que ele é a mesma imagem dessa contradição. No âmbito específico e consciente que é o Plano Piloto, ela é uma projeção no fundo ingênua para o futuro. Na sua periferia, o tempo é outro: ali vem dar, sabe Deus como, o Brasil do sertão, o Brasil do passado, o Brasil esquecido ou desconhecido. Não há entre o Plano Piloto e a periferia, onde brotou como cogumelo, ao tempo de sua construção, a “cidade livre”, isto é, entre o passado e o futuro, a mediação do

¹¹⁶ Segundo Pedrosa: “Ao lado de seu Ministro, alienado, o Presidente da República é dessas criaturas que não param um instante, consigo mesmo, para pensar. Em compensação, crê que a salvação está em acelerar tudo, metas, obras, Brasília, o progresso do País, em suma: o resultado é que acelera também os desastres e a inflação. E como acelera as esperanças, acelera também as desesperanças.” (Pedrosa, 1981, p. 338).

presente. Este é também um processo histórico. O Brasil não é ainda presente de Norte a Sul, de Leste a Oeste. O seu passado chega até a margem do Eixo Monumental, já agora gramado de verde, como uma relva inglesa. Mas o Eixo Monumental com sua Praça dos Três Poderes é hoje apenas uma evocação nostálgica de uma grandeza não alcançada. Na medida em que não é o que aspirava ser – uma realização do presente, que é sempre e cada vez mais determinado pelo futuro – a sua monumentalidade é uma melancolia. (Pedrosa, 1981, p. 245)

DESVIO: O Grande Jogo do Devir

O mundo é um jogo divino e algo para além do bem e do mal.

Heráclito

A imagem poética do avião, para ilustrar a condição de Brasília, mostra-nos sentidos de direção e de comando claros – rumo ao progresso e comandado pelo Estado. Nova Babilônia, a cidade em que tudo está em movimento, não possui direção nem comando definidos. Ancora-se somente na noção de que todos os seus habitantes estão aptos a construir e explorar suas próprias construções, num movimento constante que pressupõe destruições e reconstruções.

Existente numa condição pós-capitalista de eliminação da necessidade do trabalho repetitivo, toda a dimensão ativa e criativa de Nova Babilônia desenvolve-se na perspectiva do *jogo*.

Friedrich Nietzsche continuamente pauta-se na metáfora do jogo como atividade humana despida de qualquer submissão à razão. Ao ver, com base na filosofia de Heráclito, o mundo como jogo infinito de Zeus – de um deus-criança que brinca de construir castelos de areia à beira-mar e depois destruí-lo, e ao desejo, voltar a construir – Nietzsche exclui toda e qualquer dimensão teleológica da vida. “O jogo de Zeus, dessa grande criança do mundo, e a brincadeira eterna de destruir e formar mundos” (Nietzsche, [1870-73] 1996, p. 30) pressupõem um jogar inocente, isto é, sem culpas, sem porquê nem responsabilidades (Guervós, 2011, p. 64-65), logo algo “*inútil*”. A exclusão da dimensão teleológica nessa concepção pressupõe também a exclusão da dimensão moral em seu sentido amplo, o que abarca a finalidade, o progresso, a utilidade e a funcionalidade que caracterizam a cidade funcional.

Para os situacionistas, a cidade moderna racional e funcional é esquadrihada pela lógica capitalista e a dissemina na vida cotidiana, nos corpos, nos comportamentos e nos sentimentos de seus habitantes.

Na cidade-máquina extremamente racionalizada, o cidadão assume o papel do utente e espera que os gestos solicitados sejam “sem aventura, sem espanto” (Barthes, [1957] 2009, p. 61), pois vive, sob a lógica da máquina e da produção, numa condição de eficiência e de repetição.

Manfredo Tafuri postula que a cidade, ao reproduzir em seus “próprios mecanismos de condicionamento, a realidade dos modos de produção industrial” faz com que, como observado por Walter Benjamin, seus habitantes comportem-se como se, “adaptados a autômatos”, só pudessem agir automaticamente (Tafuri, 1985, p. 58). O empreendimento das cidades novas no pós-guerra, vistas como “máquina funcional”, correu o risco de tornar-se autômato e ver seus habitantes na condição de “submissão voluntária e pacífica”. Tal condição é discrepante ao que Tafuri considera como inerente à experiência metropolitana, a “experiência do trágico”, que seria a própria potencialização da vida, em que se liberam as forças condicionadas pelas inúmeras formas de dominação e contenção presentes na esfera da vida cotidiana, no trabalho, na casa, no lazer...

Guy Debord considera que o urbanismo moderno das cidades novas coloniza a vida cotidiana, e isola as pessoas em espaços homogêneos de habitação e de trabalho,

mas é certo que, no conjunto, esse movimento de introdução das técnicas do cotidiano, sendo finalmente enquadrado pela racionalidade do capitalismo moderno burocratizado, atua mais no sentido de uma redução da independência e da criatividade das pessoas. Assim as cidades novas de hoje retratam claramente a tendência totalitária da organização da vida pelo capitalismo moderno: indivíduos isolados (geralmente isolados no âmbito da célula familiar) vêm, nesse gênero de cidade, sua vida reduzida à pura trivialidade da repetição, junto com a assimilação obrigatória de um espetáculo igualmente repetitivo (Debord, 1961, in Jacques, 2002, p. 147).

Assim, Debord aproxima a crítica ao urbanismo à crítica ao espetáculo. Sua visão é de que, na vida social, reduzida a comodidades e técnicas administrativas, as pessoas desempenham passivamente os papéis designados a elas por outros. O texto situacionista “Geopolítica da Hibernação”, de 1962, portanto após o desligamento de Constant, ao abordar as cidades-governo como lugares onde dirigentes “controlam e isolam seus súditos”, assim se refere a Brasília:

Com Brasília, por fim temos o exemplo mais alto: a cidade construída em meio dum vasto deserto, cuja inauguração coincidiu precisamente (sic) com a exoneração do presidente Quadros pelos seus militares e com os preâmbulos de uma guerra civil no Brasil que só por um triz não deu cabo dos estuques ainda frescos da capital burocrática; a qual, ao mesmo tempo, como se sabe, representa a vitória exemplar da arquitetura funcional. (I.S., [1962] 1997, p. 92-93)

Na visão dos situacionistas, a construção de Brasília coroa os exemplos de arquitetura e urbanismo voltados para uma finalidade burocrática e atrelados aos desígnios do poder político. Nada mais distante do jogo.

Como contraponto, para os situacionistas, que já diziam que os novos lazes seriam “a base sobre a qual” se poderia “erguer a mais grandiosa construção cultural jamais imaginada” (Jorn [1958] 1997, p. 33), no jogo, abre-se a possibilidade de o homem efetivamente participar, deixando de ser apenas um brinquete em meio a uma vida intensamente programada. À dimensão da utilidade e funcionalidade, portanto, é contrastada a dimensão lúdica. Nessa visão, o sentido do jogo, em si liberado do mundo da razão, é o próprio jogo, no qual o impulso criativo se potencializa.

No jogo, a dimensão da utilidade pode estar ausente, e então, todo ato produzido nessa atmosfera é um ato inventivo e pode levar a caminhos desconhecidos e verdadeiramente novos, abrindo espaço para o desejo, e eliminando as formas reificadas de satisfação; se não há um modelo ou padrão a se pautar, vive-se em estado de criação. Para os situacionistas, a criação não se liga à esfera separada do trabalho nem à das artes, mas sim à “esfera da própria vida”(Debord, [1959] 1997, p. 50).

Assim sendo, para Constant, Nova Babilônia é o contraste da cidade funcional na medida em que a última é o “Estado dos Trabalhadores, da servidão” e a primeira, o “Estado dos Criadores”. O *homo ludens* é livre, condutor de sua própria vida, livre do domínio das convenções, dos hábitos, do Estado e dos modos de produção. Contudo, Nova Babilônia parece desenvolver-se sobretudo a partir dos traumas da guerra, como uma expressão utópica de liberação mais ampla: de toda perspectiva moral da concepção teleológica e finalista da vida. Nova Babilônia como cidade-ideia é o construir e reconstruir infinitamente castelos de areia e no limite, o incessante construir e reconstruir de seus habitantes por si mesmos.

...

A despeito de seu desenvolvimento como metrópole, não há como negar Brasília como uma cidade tecnocrática reafirmada por seu projeto urbano e arquitetônico, sua função e vocação administrativa e por um contingente populacional específico que vive em torno do funcionalismo público e que gera um tipo de uso e sentimento de cidade também específicos. Chico de Oliveira (1986) assim discorre:

habitada por grupos sociais cuja especificidade repousa em que o seu trabalho é pago pelo não-lazer das classes trabalhadoras, em que seu trabalho é uma monótona divisão apenas técnica dentro do aparelho do Estado – o coração da alienação – incapazes de recuperar dialeticamente a unidade natureza-homem, a cidade

transformou-se numa espécie de desterro para aqueles que são obrigados a viver lá, algo assim como o tempo indefinível e não-mensurável mas que se sabe finito do Purgatório. Depois, a aposentadoria, a volta ao Rio, a volta à vida.

Em contraponto à imagem da brincadeira divina de construir e destruir castelos de areias, surge a imagem do trabalho tecnocrático no purgatório como um fim a se cumprir. A força dessas duas imagens sustenta-se menos pela contraposição trabalho/jogo (embora a contraposição entre a cidade dos funcionários públicos e a cidade do *homo ludens* seja uma antinomia gritante) do que pela exaltação extrema em uma e ausência ou dificuldade em outra da participação efetiva e da construção coletiva da cidade.

Enquanto Nova Babilônia exalta uma apropriação política radical da cidade pelos seus usuários, a especificidade de Brasília como cidade da política pode acarretar num sentimento de despolitização. Para Oliveira, em Brasília, “tudo se faz por obra e graça do Estado: um toque e aparece o Ginásio esportivo; outro toque e surge mais uma superquadra; outro toque e termina-se o Teatro Nacional”.

Não queremos assim defender que as forças participativas, de contestação e emancipação estão extintas em Brasília. A história nos prova que não¹¹⁷. Nem podemos defender que a completa liberdade e autonomia para cada cidadão que Constant defende desembocariam numa cidade que não seja, no mínimo, assustadora. Essa versão a história não concretizou, e tampouco podemos intuí-la.

A princípio, o futuro antevisto por Constant previa que os avanços técnico-científicos levariam à criação de um mundo onde não haveria domínio técnico sobre o homem, nem domínio do homem sobre o homem. Porém, Frampton e Tafuri consideravam que as neovanguardas artísticas e arquitetônicas dos anos de 1960, que apostavam na técnica e na “autolibertação”, tinham por fragilidade a condição de existir apenas no “uso privado da imaginação” ou num lugar ideal institucionalizado entre a “tecnolatria” e a “poesia crítica”¹¹⁸.

É importante ressaltar que o contraste entre Trabalhar e Jogar em Brasília e Nova Babilônia seja talvez o ponto em que os pensamentos de cidade evocados revelem-se mais divergentes, e que, contudo, devem ser analisados à luz do espírito utópico que os impulsiona. De fato, a maioria dos pensamentos utópicos urbanos pautou-se na concepção de que o trabalho é condição e valor essenciais do humano (Abensour, 1990, p. 143). A utopia de Brasília se dá na articulação entre a expressão moderna do arquiteto e do urbanista, a direção do Estado, e o esforço humano e sobre-humano para “formalizar”

¹¹⁷ Ver SOUZA, Nair H. B. de. Construtores de Brasília. Estudo de operários e suas participações políticas. Petrópolis: Vozes, 1983.

¹¹⁸ Ver FRAMPTON. *História da crítica da arquitetura moderna* e TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*.

uma cidade surgida do zero em três anos, representante de um novo *status* político de Nação e como um potencial *modelo* a direcionar o resto do país. Já a utopia de Nova Babilônia se dá pela crença em um mundo pós-capitalista e não-finalista, a qual torna possível “idealizar” uma cidade como recusa e subversão ao modelo de cidade vigente. Nova Babilônia representa um modo de vida criativo e imprevisível, e tem a potência de um *manifesto* político-artístico.

Breve consideração sobre a Forma das cidades

Sabemos que a questão da forma das cidades também denuncia, de modo mais abrangente, como os projetos interpretam e vislumbram a realidade.

Enquanto o movimento moderno em arquitetura almejou organizar e corrigir a cidade industrial, a partir de um todo-máquina composto por eficientes partes-engrenagens, vemos que Constant desde seu método de pintura vinha “renunciando à forma-controle, renunciando à beleza” e enfatizando a vitalidade em detrimento de um domínio da forma ou de qualquer tipo de previsibilidade do resultado. Tal expressão em relação à forma é evidenciada na representação humana das pinturas ou aquarelas em torno de Nova Babilônia ou das temáticas relacionadas.

Labyrinthe d'échelles mobiles - 1967

Entrée du labyrinthe - 1972

Em geral, a representação humana da fase posterior ao desenvolvimento de maquetes de Nova Babilônia é uma espécie de mancha ou borrão, formada por uma aglomeração de breves pinceladas ou traços que insinuam lânguida e sumariamente corpos – cabeça, tronco e membros - de indivíduos em movimento, como no caso da aquarela “Labyrinthe d'échelles mobiles” (1967), ou por uma massa indistinta de cor, em geral de uma única cor, em que se perde a noção de individualidade ou de

coletividade, assim como a noção formal de corpo, como nas pinturas “Labyrinthe” (1972) e “Entrée Du Labyrinthe” (1972).

Na fase um pouco anterior, a pintura “Homo ludens” (1964) revela uma massa de várias cores fortes misturadas que insinuam uma multidão. Nessa massaroca de cor, Constant retoma a linguagem explorada no grupo CoBrA, e identificamos pinceladas que desenham elementos do corpo – rosto, olhos, boca, seios – sem no entanto denotar definição individual. As cores quentes dão um sentido de festividade e vitalidade ausentes nas representações posteriores, que em geral, retratam figuras sombrias e soturnas. Esse sentido de festividade fica ainda mais evidente quando notamos certa afinidade com a pintura “Fiesta Gitana” do mesmo ano.

Essa representação humana feita por gestos e manchas de tinta, sem definição e sem precisão, opõe-se diretamente à representação e à idéia de um corpo ideal e padrão, e por conseguinte ao conceito do Modulor de Le Corbusier. O Modulor é um sistema de proporções baseado nas medidas de um homem abstrato, sintetizado a partir dos cálculos das médias das medidas dos homens. O sistema modulor foi pensado para, em substituição do sistema métrico, instaurar uma medida humana a ser empregada universalmente, estimando a medida mínima necessária para a funcionalidade do mobiliário e dos espaços. A representação gráfica do homem imaginário e matemático de Le Corbusier é tão somente a silhueta de homem sem rosto.

Pintura “Homo ludens” (1964)

Pintura “Fiesta Gitana” (1964)

“Modulor” de Le Corbusier (1950)

A recusa ao controle da forma e a expressividade do gesto como liberação dos desejos apresenta-se em Nova Babilônia através da idéia de jogo e da indeterminação, colocando nas mãos do possível habitante a responsabilidade da construção por meio de uma participação efetiva. Nova Babilônia só faz sentido na relação com os usuários, e desse modo, a forma em Nova Babilônia é uma sugestão dentro de um campo de possibilidades, e não uma determinação.

Nesse sentido, Nova Babilônia, respondendo ao universo de onde surgiu, segue o caminho da arte e do desmanche da noção de obra, desmanchando assim a noção formal de arquitetura. Constant radicaliza então a relação entre arquitetura e arte e propõe uma arquitetura situacional que fundamenta-se no processo e não no resultado e a despeito de todas as funções tradicionais inerentes à construção arquitetônica. O que importa é a experiência.

Como resultado, Nova Babilônia expande a escala da arquitetura que se constrói por sobre as cidades e para além delas num processo de crescimento em que ajuntam-se, acoplam-se e amalgamam-se elementos e componentes produzindo uma linguagem que nos remete às obras de Rauschenberg, por exemplo.

Em contraposição, vemos na forma urbana de Brasília uma relação íntima entre conceito e desenho ambos sintéticos. Além da vontade de atingir a máxima clareza, construindo um corpo de cidade coeso, coerente e facilmente apreendido, seja pela visão aérea, seja por terra, vemos o desejo de manter-se atemporal, imune às transformações impostas pelas gerações. Nesse sentido, Brasília é obra de arte, um plano fechado. Para Bruand, um plano fechado urbano seria “uma espécie de obra-prima correspondendo a necessidades específicas limitadas no espaço e no tempo, síntese e símbolo de uma dada civilização” (1997, p. 363). Símbolo este que as medidas de tombamento e patrimonialização, apesar da recente existência, vêm a corroborar.

Ao mesmo tempo em que podemos relacionar a forma tão sintética e clara do plano de Costa com as resultantes depuradas pela lógica de economia do purismo – a sutil parábola do eixo arqueado do plano é identificada em outras obras do arquiteto e se reproduz na arquitetura de Niemeyer – outros aspectos surgem e diferem e qualificam essa pureza da forma.

A forma da arquitetura de Niemeyer também instaura um caráter desestabilizador na leitura purista e racionalista da cidade de Brasília. As formas extremamente plásticas e exuberantes, que reiteradas vezes o arquiteto aproxima mais das formas curvas das igrejas barrocas mineiras do que da arquitetura moderna internacional, não revelam a racionalidade tampouco a lógica estrutural, abalando a relação entre forma e função e evocando também uma poética do gesto. Contudo, de um gesto adormecido pelo cimento armado.

A expressividade da forma é consentida e autorizada pelo cálculo corajoso de Joaquim Cardozo, contudo, suspensa ou apenas pousada, parece dispensar qualquer esforço, produzindo assim a “separação sutil entre Forma e Técnica” (Telles, 1992, p. 7) já sugerida em seus desenhos de arquitetura.

Croquis de Niemeyer – Catedral de Brasília
Fonte: Óculum, n.2, 1992.

Brasília está filiada a uma cultura urbanística que a partir de uma perspectiva higienista vê nas formas e no ordenamento a possibilidade de abrir grandes espaços para incidência de luz do sol e circulação do ar, gerando uma cidade aberta e de fácil apreensão visual que somado ao uso do vidro, configura em Brasília uma cidade destinada à uma sociedade de olhares francos e democráticos. Mas o que estava implícito no início dessa linhagem urbanística é a possibilidade da boa forma nas cidades não apenas conter as doenças biológicas e psicológicas como também as doenças morais, revelando o temor pelos espaços não facilmente revelados, escuros ou escondidos.

Esses lugares temidos já eram rechaçados nas cidades de Utopia, como aponta Hitlodeu:

Não se vêem nem tabernas, nem lugares de prostituição, nem oportunidade para deboches, nem antros ocultos, nem assembléias secretas. Cada um, continuamente exposto ao olhar de todos, se sente na feliz contingência de trabalhar e de repousar, conforme as leis e os costumes do país. (Morus, [1518] 1997)

Brasília, como cidade da visão, é também da exposição¹¹⁹. Contudo, esse domínio da visão é declaradamente velado no eixo residencial, evidenciando no pensamento de cidade de Brasília duas dimensões claramente diferenciadas – a vida pública, revelada e a vida privada, resguardada. Vemos

¹¹⁹ Numa crônica de 1962, diz Clarice Lispector: “– Esperei pela noite, noite veio, percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse, eu seria vista. O que me apavora é: é vista por quem? – Foi construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete nos jornais” (Lispector, 1975).

que para Costa, a noção de cidade cosmopolita, como o urbanista antevia Brasília, ainda se pautava em certo ar bucólico.

Em Nova Babilônia, a esfera privada é restringida ao mínimo necessário – os quartos de descanso – e todo o resto da cidade é de domínio público, reino da vida social, porém permeado de espaços enigmáticos e misteriosos. Esses espaços, que já haviam sido exaltados pelos surrealistas, são os considerados propícios para a exploração da vida social rica e criativa. A ressignificação de lugares, que poderiam ser classificados como degradados, é identificada no texto de Gilles Ivain “Formulário para um novo urbanismo” com a descrição do “Bairro Assustador” e no texto de Constant “Descrição da zona amarela” com a descrição das “casas-labirinto”¹²⁰.

A perda do poder efabulador dos lugares enigmáticos pela lógica racional urbana acusada no seguinte fragmento publicado em Potlatch é a própria ilustração do contraponto entre o pensamento situacionista e funcionalista de cidade:

ARIADNE DESEMPREGADA: Podemos descobrir, numa só olhada, a ordenação cartesiana do pretenso “labirinto” do Jardin des Plantes e da inscrição que o anuncia: “É PROIBIDO BRINCAR NO LABIRINTO”. Seria impossível encontrar um resumo mais claro do espírito de toda uma civilização. (Debord, 1996, p. 71, adaptação livre da autora)

¹²⁰ “As duas casas-labirinto são constituídas por um grande número de quartos irregulares, escadas em espiral, recantos secretos, terrenos baldios, ruas sem saída. Através deles percorre-se ao acaso” (Constant, 1960 in revista Sinal de Menos, ano2, n.5, 2010). Para ambas as referências – Bairro Assustador e Casas-labirinto, ver capítulo 2.

4. Outros paralelos brasileiros

Neste capítulo, com valor de apêndice, ou ainda de “placa giratória”, desviando e atualizando o fluxo do texto, pretendemos apresentar três eventos ou fatos das artes brasileiras que revelam imbricações entre ordenações ambientais, arquitetônicas e artísticas, e que restauram as problemáticas discutidas ao longo deste trabalho.

Cidade Nua Homem Nu

O engenheiro Flavio de Carvalho, nos anos de 1920, já elaborava uma linguagem moderna para a arquitetura, expressa principalmente nos projetos com os quais participou de concursos públicos. A produção arquitetônica com ares de futurismo de Carvalho permaneceu um tanto marginalizada pela narrativa oficial da arquitetura moderna brasileira, que contempla especialmente aquela promovida pela articulação com o Estado e reconhecida internacionalmente.

Carvalho também constituiu um pensamento de cidade moderna próprio nos anos de 1930. Em 1929, durante a primeira visita de Le Corbusier ao Brasil, Flávio de Carvalho e Geraldo Ferraz o entrevistaram para o jornal *Diário da Noite*. Entre outras perguntas, Carvalho indagou: deve a cidade ser uma máquina eficiente de viver ou deve o homem sacrificar a eficiência pelas vontades caóticas do inconsciente? Deve uma cidade ser alimentada coletivamente ou não? Deve a arquitetura ter cor? Como introduzir o fator psíquico na arquitetura? (*Diário da Noite*, edição de 20 de novembro de 1929).

As respostas de Le Corbusier tiveram tom genérico, e não se detiveram nas particularidades das perguntas. Podemos intuir por suas perguntas que Carvalho estava interessado em repensar criticamente as cidades e que as idéias trazidas por Le Corbusier, apesar de seus olhares não coincidirem totalmente, estimularam Carvalho a escrever o texto “Uma tese curiosa: a cidade do homem nu” no ano seguinte.

A tese, que foi apresentada no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura de 1930 no Rio de Janeiro e publicada no *Diário da Noite* (01/07/1930), discorre sobre “a nova cidade nos trópicos”, destinada ao “homem do futuro – sem deus, nem propriedade, nem matrimônio”. Carvalho, que para Oswald de

Andrade era o único antropófago não somente em teoria mas também em ato¹²¹, recorre à idéia de que, como sociedade nova, os trópicos guardam em potência a possibilidade de serem receptáculos de novos modelos e modos de vida¹²². E que numa condição de futuro, o homem moderno deverá se ver livre das estruturas morais cristãs que dominam a condição humana, que o restringem a uma eterna repetição dos valores do passado e o afastam de uma possibilidade de ruptura, expressada por Carvalho na relação “mudança/progresso”.

Nos dias de hoje a fadiga é manifesta, o homem máquina do classicismo, moldado pela repetição contínua nos feitos seculares do cristianismo, não mais pode aturar a monotonia dessa rotina. Ele perecerá asfixiado na seleção lógica, pelo mais eficiente, pelo homem natural.

(...)

Perseguido pelos tabus da sociedade, ele limita seus desejos, aperta seu cérebro, impedindo o raciocínio de funcionar, dando preferência à repetição por encontrá-la feita; evitando a todo custo e a todo instante a mudança, transformação indispensável ao progresso (Carvalho, [1930] 2010, p. 22).

Todo o texto é pautado por vocabulários do universo maquínico e da lógica da eficiência, porém não em relação ao trabalho e à produção de capital, mas sim, à produção da própria vida. Ao indagar “por que abafar os nossos desejos, quando não conhecemos a natureza última desses desejos, não conhecemos sequer as consequências desses desejos?”, vemos que o engenheiro vê os desejos humanos e sua relação com o devir como campo de pesquisa. Na “Cidade do homem nu”, o valor máximo é o homem e sua constante pesquisa sobre si. Nesse sentido, ao pesquisar a cidade e a sociedade maquinista, Carvalho se interessa por temáticas que se aproximam das ideias dos situacionistas e de Constant em Nova Babilônia, no que concerne a um humanismo que se lança a explorar, descobrir e ampliar desejos humanos.

¹²¹ TOLEDO, JJ. Flavio de Carvalho. O comedor de emoções. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed.Unicamp, 1994.

¹²² Tal consideração evidencia-se neste trecho do referido artigo: **“O continente americano não herdou do passado o recalque trágico da filosofia escolástica**, ele possui elementos próprios para criar uma civilização nua, um novo mecanismo despido dos tabus da velha Europa, uma renovação científica e estética **que o colocará na vanguarda da organização humana**.

Convido os representantes da América a retiraram as suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem deus para uma solução lógica do problema da vida da cidade do problema da eficiência da vida” (Carvalho, [1930] in A Cidade do homem nu – catálogo de exposição, 2010, p. 29).

A “Cidade do homem nu” foi inspirada na condição do novo homem moderno nas bases da nova cidade moderna, trazida à tona pelas questões de Le Corbusier e sistematizada via ideologia antropofágica, o que denotam as metáforas da “alma nua”, do “despir-se” e do “conhecer-se a si próprio”, surgidas ao longo do texto. Para Flávio de Carvalho, o homem antropofágico coincide com o homem nu, e a “Cidade do homem nu” coincide com a cidade antropofágica. Vale lembrar que os situacionistas também se valem da metáfora da nudez, especialmente no mapa “The Naked City” (1957).

A “Cidade do homem nu”, como um imenso monolito e um “motor gestador de ideias”, se configuraria por círculos concêntricos, como o imenso “centro de pesquisa”, que contornando toda a cidade, é a principal área que domina todo resto; o “centro de ensino e orientação do homem”; o “centro de gestação” e o “laboratório de erótica”, onde estariam localizados o “centro religioso” e o “centro de alimentação”. No “núcleo central” ficaria a administração, e ao redor dele, o anel da habitação. A locomoção seria toda subterrânea. Os núcleos industriais e produtivos ficariam distantes (Carvalho, [1930] 2010, p. 27-29). Ou seja, a cidade é pensada a partir do mapeamento de dimensões de pesquisa e de experimentação numa lógica de produção e de eficiência, mas na tentativa de implodir os aspectos condicionados e repressivos da experiência da sexualidade, dos afetos e do desejo.

Há uma relação insinuada entre a Cidade do Homem Nu e Nova Babilônia, pois ambas se pautam em formulações de cidade a ser destinadas a uma sociedade nova, na qual os desejos não seriam reprimidos, e estariam sob constante experimentação. As duas ideias de cidade pautam-se na primazia da vida social enriquecida com novos modos de associações afetivas, e são destinadas a um novo homem apto a habitar as cidades de forma totalmente nova, numa condição de futuro. Carvalho e os situacionistas compartilham o desprezo pela rígida estrutura que condiciona os hábitos humanos, que no caso brasileiro não se expressa em relação a forças de Estado e de produção, mas sim e principalmente, à moral cristã. Essa recusa à sujeição cristã reapareceu na “Experiência nº2” do artista brasileiro, realizada na rua Direita em São Paulo em 1931, ou seja, décadas antes das práticas situacionistas, e que enquanto provocação que não mede consequências, a despeito da reação violenta que incita, em muito se assemelha ao conceito situacionista de “construção de situação”.

O Brasil deita na rede. Dorme a utopia?

Pavilhão brasileiro na XIII Trienal de Milão – Tempo Livre, Lucio Costa, 1964

Em 1964, Lucio Costa projetou o Pavilhão brasileiro para a XIII Trienal de Milão cujo tema era “Tempo Livre”, que a partir da composição de poucos elementos, construía uma ambiência com ares de instalação. Ao centro, figuravam penduradas quatorze redes coloridas de algodão – artefato tipicamente brasileiro e de origem indígena - e entre elas, estavam dispostos violões. As redes eram sustentadas por uma estrutura simples de cabo de aço. Outra estrutura, por cima desta, pendurava tecidos brancos, azuis e verdes, e letras em caixa alta formando a palavra imperativa *Riposatevi* (relaxem). O pavilhão era delimitado por painéis nos quais estavam afixadas fotografias em preto e branco de Marcel Gautherot¹²³ (1910-1996), retratando paisagens brasileiras: cenas de praias nordestinas e cenas da recém-construída Brasília. O chão, que inicialmente fora previsto ser de areia, era de sizal. As faces externas dos painéis traziam também fotografias de Brasília.

Ao tema tão amplo, tempo livre, pressupunha-se a cada país participante uma interpretação. A maioria dos outros países respondeu ao tema com interpretações positivadas, como esportes (uma resposta recorrente da arquitetura moderna à idéia de lazer) e expressões entre cultura/arte/labor como artes populares e artesanato. Costa surpreende ao caracterizar o tempo livre brasileiro como

¹²³ Fotógrafo importante, que juntamente com Verger construiu um olhar próprio sobre o Brasil, principalmente para a arquitetura.

não-ação: o momento de descanso e de deleite¹²⁴. Assim, o pavilhão brasileiro, formalmente muito simples devido a marca de seu criador e ao escasso orçamento recebido, não deixa de ser irônico e lúdico ao se inserir no circuito integral da exposição e se oferecer como um real convite ao fatigado visitante da mostra: obedecendo à ordem do ambiente, as pessoas poderiam dar uma pausa ao percurso da exposição e usufruir da malemolência rítmica das redes, dedilhar os violões e contemplar as paisagens brasileiras como se estivessem na varanda da casa colonial.

Sobre as fotografias presentes nos painéis, Costa diz no memorial desse projeto que estão a sugerir que essa mesma gente que “passa o tempo livre na rede, quando o tempo aperta constrói em três anos, no deserto, uma capital” (Módulo, 1964, p. 44). A fala de Costa que parece inverter a relação entre trabalho/descanso para descanso/trabalho ilustra o jogo de pares apresentado pelo pavilhão. Ao mesmo tempo em que propõe um ambiente de descanso, Costa evoca uma produção nacional ao apresentar, de um lado, artesanatos vernaculares tipicamente brasileiros e de origem indígena – as jangadas e as redes de descanso – e do outro, a mais recente invenção brasileira – a cidade nova moderna, Brasília. Essa narrativa demonstra o mesmo país em dois tempos: o passado que era cultivado e o futuro que acabava de chegar. Nestes dois tempos que se evidenciam e se complementam, permanece a forma curvilínea de parábola sutil, encontrada na jangada, na rede de descanso e no eixo residencial e nas colunas de Brasília.

O jogo construído por Costa, menos de contraste que de complemento, entre descanso e trabalho e entre passado e presente-futuro conforma uma imagem nacional, que reforçada pela presença dos violões e da evocada bossa-nova, num espaço de representação internacional está longe de insinuar qualquer fissura na narrativa proposta¹²⁵.

Identificamos uma relação formal do pavilhão Tempo Livre de Lucio Costa com a obra realizada por Helio Oiticica juntamente com o cineasta Neville D’Almeida quase dez anos depois, “CC5 – Hendrix War”(1973).

Tal obra faz parte do programa Cosmococa¹²⁶ – uma série de 9 “blocos de experiência” realizados entre 1973 e 1974. Cada bloco apresentava a composição de um ambiente onde era projetado uma série de *slides* em seqüência, a simular o cinema (os *quasi-cinemas*), de fotografias de linhas de

¹²⁴ Apesar de parecer configurar-se como um contraponto ao restante dos pavilhões, Lucio Costa aponta para o fato de que a revista Time ao retratar a exposição, publicou uma única fotografia – a do pavilhão brasileiro (Costa, 1991).

¹²⁵ Lembremos que a ditadura estava recém-instaurada no país e que um sentido de representação de “imagens do Brasil” estava em disputa no cenário cultural brasileiro, principalmente pelo Cinema Novo e mais especialmente pela “Estética da Fome” de Glauber Rocha.

¹²⁶ A primeira montagem pública do programa Cosmococa foi em Roterda, Holanda em 1992. No Brasil, CC5 – Hendrix-war foi montado pela primeira vez na Galeria São Paulo em 1994.

cocaína por sobre capas de livros e discos¹²⁷ somado à uma trilha sonora escolhida a partir de músicas e sons. As pessoas eram convidadas a usufruir das imagens e do som, interagindo e manipulando os elementos cenográficos a partir de uma proposta de participação específica para cada ambiente.

Na obra “CC5 – Hendrix War”, Oiticica propõe um ambiente em cujos limites, todas as faces e teto, são projetados *slides* fotográficos da capa “mancoquilada” do disco “War Heroes” (1972) do músico Jimi Hendrix. As linhas de cocaína fazem desenhos sobre o rosto do cantor. Para assistir e ouvir, os participantes são convidados a deitar em diversas redes penduradas no local. As cenas e a trilha sonora repetem-se infinitamente.

O programa Cosmococa explora a relação, em geral passiva, do espectador com a obra de arte a partir da linguagem do cinema, na qual essa relação de passividade fica ainda mais evidente. Para Oiticica, o programa Cosmococa significou

“Um avanço estrutural na obra de Neville e a aventura incrível no meu afã de inventar – de não me contentar com a “linguagem-cinema” e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema – desintegrada pela TV) e a não ventilação de tais discussões (Oiticica apud Carneiro in Braga, 2008, p. 191)

As redes, em Hendrix War, mais do que suportes para o corpo descansar, parecem ser suportes para alterar a relação espacial entre os corpos e o espaço físico, são assim, suportes que permitem o corpo flutuar e oscilar no espaço. O descanso e a malemolência, estados naturais produzidos pelo ato de deitar em redes, somados ao congelamento atento do espectador de cinema são tensionados pela música e cenas do ambiente.

Portanto, o relaxamento ativo e perturbador que a obra de Oiticica desperta difere sobremaneira do deleite inerte das redes de Costa, denotando que as experiências propostas são de ordens completamente distintas. A sequência de imagens e a trilha sonora não propõem nenhuma estabilidade, ao contrário do pavilhão brasileiro, onde está induzida uma narrativa dócil a partir dos painéis com fotografias e demais elementos constitutivos do ambiente.

¹²⁷ O processo de desenhar com cocaína foi denominado de “mancoquilagem”, aglutinação de “maquilagem” e “Manco Capac”, o lendário rei inca, para quem os deuses haviam apresentado a folha de coca.

O programa Cosmococa expõe as dimensões da participação e da atuação coletiva, que Oiticica explora desde o desenvolvimento do programa Parangolé e que também são pautas do seu escrito “Esquema geral da Nova Objetividade” de 1967. Nesse ponto, Oiticica está dialogando com o arcabouço situacionista sobre a relação espectador/espetáculo e táticas de rompimento da passividade configurada nessa relação, questão que será retomada e radicalizada na participação do artista em Mitos Vadios de 1978.

Pessoas “descansando” no Pavilhão Brasileiro (1964)
fonte: instituto Antônio Carlos Jobim. (www.jobim.org)

CC5 – Hendrix War (1973)

Há luz no fim do túnel?

Em 1969, o artista Luiz Alphonsus apresentou a obra “Túnel/Desenho ao longo de Dois Planos” na exposição Salão da Bússola no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O artista que morou entre 1961 ao final dos anos 60 em Brasília, revela em seu trabalho, que gira em torno da paisagem e da fotografia, a influência da cidade recém construída. Nas palavras do artista:

Brasília fez nossa cabeça. Havia uma ligação cósmico-planetária com a cidade que estava nascendo, no meio do Brasil, com aquele céu enorme. Era impossível não sentir o impacto da cidade, no início meu trabalho era expressionista, o de Cildo [Meireles] também. Mesmo o Guilherme [Vaz], em música, era expressionista. Nós tínhamos uma certa preocupação em discutir a arte por um ângulo científico, mas havia aquele céu sobre nossa cabeça, um lance metafísico. Eu adorava Brasília. Creio também que a cidade impôs ao nosso trabalho uma escala planetária. Por outro lado, começava àquela época a exploração do espaço cósmico, o homem começava a escapar das fronteiras de seu planeta. (Alphonsus in Depoimento de ..., 1986, p. 102)

A referida obra consistiu na experiência de travessia do Túnel Novo de Copacabana que perpassa uma montanha do Rio de Janeiro, ligando Botafogo a Copacabana, por dois grupos de pessoas¹²⁸, concomitantemente. Um grupo atravessou por dentro do túnel, ao lado do fluxo de carros, o outro por cima, passando pelos percalços da montanha e inclusive, por uma favela. O processo da experiência, realizada em 27 de setembro de 1969 entre 15 e 17 horas, foi registrado em gravação de ruídos, vozes e texturas sonoras da cidade e fotografias, os quais atestam materialmente a experiência.

Para Moraes, o documentário da experiência parecia “sugerir ao “espectador” a realização de expedições” como a apresentada. Porém, podemos nos perguntar: que espécie de sugestão é essa? Que tipo de ação/participação pode se instaurar em espaços frios de infra-estrutura rodoviária? A exploração da “topologia” túnel parece ser a perda de toda e qualquer utopia que poderia estar ainda depositada nos interstícios da cidade.

Em “O corpo é o motor da obra”, Frederico Moraes diz:

¹²⁸ O grupo era formado por Thereza Simões, Guilherme Vaz, Luiz Alphonsus, Odila Ferraz, Renato Laclette e José Reinaldo Lutti.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma emboscada. Atuando imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode se transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano.

(...)A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação (Morais, 1975, p. 26).

Contudo, aceitemos o caminho dado por Moraes para pensarmos a obra como uma cartografia nebulosa, indefinida, onde a “arte é uma emboscada”. Nesse sentido, vemos que o artista se vale da paisagem como símbolo para cartografar dois traços possíveis a partir do caminhar. Um reto, racional, austero e objetivo, concorrente com o fluxo de carros e num ambiente opaco tecnicamente anti-natural. O outro, lascivo, imprevisível e instável, em vários sentidos. O morro no Rio de Janeiro é reino de lógica diversa, expressa nas linhas orgânicas das ruas e das construções espontâneas da favela. Tal morro, que vê a cidade de cima, que tem leis próprias e que é ferido pelo túnel que faz a cidade funcionar, chama-se Morro da Babilônia. Não são apenas rotas diversas que saem do mesmo ponto, são universos divergentes na mesma cidade. O “plano” da Babilônia é o que escapa do plano de baixo, é o que o Plano não detém. Do outro lado, a certeza tácita de outra presença, da outra possibilidade. Da outra via, que igualmente dá as caras à Copacabana.

À GUIA DE CONCLUSÃO:

Um olhar desde a atualidade

Alinhavando os pontos ...

Faz-se importante ressaltar o papel histórico das cidades como terreno da percepção das novas sensibilidades e da produção dos contrastes. Em Nova Babilônia, a partir dos traumas da guerra, elabora-se outra possibilidade do viver e do conviver nas cidades. A nova cidade, nesse caso, é a tradução da tentativa de construção de um novo modo de vida que se produz na via radical e na criação amplamente libertária, pautada nos desejos. No Brasil, país que não sofreu as fissuras profundas da guerra, o contexto é diverso, é de emersão em um novo *status* político, principalmente pela via da superação da defasagem provocada pela situação colonial. Nesse sentido, a construção de uma cidade nova para ser capital administrativa e política do país em linhas modernas, em tal porte inédita no mundo, é a expressão do valor, ao mesmo tempo, de legitimação e de percepção desse processo.

O discurso que sobressai na construção de Brasília de que o Brasil, por sua “história” recente e pelo vínculo não tão fortalecido com dogmas e culturas de outros tempos, é a terra propícia para o surgimento do *Novo*, persiste desde a “descoberta” da América e subsiste até os dias de hoje¹⁴¹. Tal discurso, que vez ou outra se insinua nas entrelinhas ou se revela expressamente, procuramos ressaltá-lo em negrito ao longo do texto, pois é um componente importante para a construção da memória nacional e do imaginário social presente no surgimento de Brasília, que a institui como “capital da esperança”. Dessa forma, dois pensamentos de cidade tão diferentes e distantes se aproximam e se tocam sob o feixe da utopia e do imaginário. Para Carlos Roberto M. de Andrade, a psicogeografia situacionista “pressupõe a cidade como sendo também a representação que os cidadãos têm dela, isto é, a cidade enquanto usina do imaginário social” (1993, p. 17). Talvez seja por sua própria natureza que Nova Babilônia, cidade pautada na imaginação pois existente no plano das ideias e do projeto, é elaborada como cidade sobre a cidade existente, desenvolvendo-se num plano acima. Portanto, a própria proposta de implantação diz muito sobre a natureza de cada cidade e sobre a posição que ocupam no imaginário, uma, acima das cidades ou países existentes, outra, no coração

¹⁴¹ Como ilustração da atualidade desse pensamento: Slavoj Žižek, na palestra “Revolução: quando a situação é catastrófica, mas não é grave”, do seminário “Revoluções, uma política do sensível”, realizado em maio de 2011 no SESC Pinheiros, iniciou sua apresentação dizendo que o Brasil – como Bolívia e Venezuela – é o lugar do “novo”, onde a teoria pode realmente acontecer.

até então *desocupado* da nação¹⁴². Devemos ainda ressaltar que a memória nacional, universo simbólico de importância estrutural para a construção de Brasília assim como a identidade nacional, diferentemente do imaginário, é construção de segunda ordem e se estabelece no discurso ideológico (Ortiz, 1985, p. 135-139).

Outro ponto importante para retomarmos é sobre a que “moderno” as cidades se referem. Consideramos que Nova Babilônia ainda se insere no interior da poética moderna, porém em um momento de ambivalência em que já se encontram preconizadas as questões na arte e na arquitetura de desestabilização e ampliação dos dogmas até então correntes. A absorção do conceito de nomadismo e o desenvolvimento dos métodos de deriva e de desvio, enquanto teoria e práxis, já anunciam a explosão da noção de forma e de obra de arte que se expressa em Nova Babilônia, em um pensamento que não vê fronteiras entre arte, arquitetura e urbanismo, assim como não se submete às fronteiras físicas e morais de cidades e nações.

Nova Babilônia se oferece como alternativa e subversão ao modelo de cidade da vanguarda moderna européia de arquitetura sistematizada nos anos de 1920 e 30. Apesar da declarada filiação, esse não é o mesmo modelo concebido em Brasília, que angaria também outras referências. Não podemos deixar de ressaltar que a conjuntura programática e o contexto sócio-cultural no Brasil dos anos de 1950 e 60 estão imersos numa condição de modernidade e modernização específica da América Latina. Em Brasília, a ciência e a técnica que alavancaram muitos sonhos utópicos alhures, foram substituídas por valores outros. A “genialidade” dos arquitetos, a luta e “fé inquebrantável” do presidente, o suor dos candangos. Talvez seja ainda a tentativa de explicar o Brasil a partir dos valores do “meio” e da “raça” e do decorrente espírito afetuoso, criativo e caloroso brasileiro, valores estes, além de construídos, construtores de discursos históricos. Contudo, fica gritante, nas fotografias dos canteiros de obras de Brasília e das rotinas dos candangos, uma distância e uma defasagem *concretas* da realidade brasileira de então, com o universo industrializado e maquinico apregoado pela arquitetura moderna.

¹⁴² Pinder, no livro *Visions of the city* (2005), faz uma consideração que reforça essa relação. Mostra que, em 1935, Le Corbusier em visita a Nova Iorque pela primeira vez, em meio a fascínio e temor, pondera acreditar que “hoje é possível para as cidades dos tempos modernos, a cidade feliz, a cidade radiosa nascer” e que sente que é na América que sua idéia de Cidade Radiosa encontrará seu “lar” (Le Corbusier apud Pinder, 2005, p. 91). No mesmo ano de 1935, André Breton, em visita a Praga pela primeira vez, declara que de todas as cidades que ele não havia visitado aquela era a menos estranha a ele, “pelo justo fato de que ela incubia todas as delícias do passado para a imaginação, parece-me que é menos difícil para mim me fazer entender neste canto do mundo do que em qualquer outro” (Breton apud Pinder, 2005, p.92).

... 50 anos depois

...das suas concepções, Nova Babilônia e Brasília sofreram certa valoração institucional que pode ser medida por fatos que denotam novas ordenações simbólicas.

Podemos dizer que a valoração de Nova Babilônia veio à esteira do resgate das ideias situacionistas como um todo, e principalmente das de Guy Debord. Em 2005, foram lançados em DVD filmes de Debord, além dos documentários “Guy Debord, son art et son temps”, “Constant, Avant le depart” e “New Babylon de Constant”, este último realizado por Victor Nieuwenhuys, filho de Constant.

Nos últimos anos, muitos textos situacionistas foram traduzidos e disponibilizados na internet, tornando-se muito mais acessíveis. O número de publicações sobre a temática situacionista também aumentou consideravelmente, ampliando as abordagens e dando visibilidade a seções específicas do grupo.

Além do surgimento de livros e filmes, os museus também voltaram sua atenção aos situacionistas e aos grupos adjacentes, principalmente na chave da utopia.

Por meio de um breve apanhado das exposições sobre os situacionistas e sobre Constant, citamos:

“Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. A propos de l’Internationale Situationniste 1957-1972” realizada no Centre Georges Pompidou em Paris em 1989; “Situacionistes. Art, politica, urbanisme/Situationists. Art, politics, urbanism” realizada no Museu d’Art Contemporani de Barcelona em 1996; “Constant – New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire” realizada no Witte de With de Rotterdam em 1998; “Another City for Another Life. Constant's New Babylon”, realizada na Drawing Center de Nova Iorque em 1999 e “Ode a an Constant”, mostra do acervo principal de Constant no Gemeente Museum de Haia em 2005, ano da morte do artista.

Uma valoração institucional de Nova Babilônia já se aferia com a participação de Constant em grandes exposições. Lembremos que Constant participou da 33ª Bienal de Veneza de 1966 e da XI Documenta em Kassel de 2002.

Mais recentemente, outros símbolos dessa valoração foram: a aquisição do Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) de algumas representações de Nova Babilônia, em 2009, numa nova política curatorial, e a inclusão da criação urbana de Constant na 29ª Bienal Internacional de São

Paulo de 2010, com a exibição do filme¹⁴³ “New Babylon de Constant” (2005) e a promoção de debate com os críticos de arte Tom McDonough e Martin Van Schaik.

A concepção de Brasília também “visitou” os museus. Em 1963, recentemente construída, a exposição “Brasília”, realizada no Grand Palais, em Paris, com projeto expográfico de Oscar Niemeyer, exibiu as colunas dos Palácios da Alvorada e do Planalto e as da Catedral de Brasília como esculturas. Nesta exposição, cuja comissão organizadora era composta por Lucio Costa, Niemeyer e Vinicius de Moraes, além da arquitetura de Brasília, contemplava-se também jóias de Burle Marx, a escultura de Bruno Giorgi e apresentações musicais de Vinicius de Moraes (Módulo, 1963, p. 8). É interessante notar que essa recepção institucional e internacional representada pela exposição se deu na chave da relação entre produção de arte moderna brasileira, o empreendimento da cidade nova e certa imagem de Brasil.

Outros índices de valoração institucional sofrida pela concepção de Brasília são as inúmeras exposições fotográficas, reunindo expressivas imagens de fotojornalismo, fotografias de arquitetura e registros da construção da cidade, ou ainda, o embate acadêmico, como na Conferência Internacional Brasília, Chandigarh, Le Havre, Tel Aviv – *Villes symboles du XX^e siècle*¹⁴⁴, realizada na França em 2007.

Especialmente e intensamente no ano de 2010, marco de 50 anos de existência de Brasília, foi o momento de fartas conferências, exposições e lançamentos de livros. Brasília esteve em pauta em todas as mídias e as abordagens nesse momento tiveram, em geral, um caráter comemorativo e oficial.

O fato é que a valoração de Brasília se deu desde sua concepção, ao anunciar as possibilidades de uma cidade nova e moderna. A realização do já citado Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (1959), durante o processo de construção da cidade, já denuncia essa valoração inicial. Após sua inauguração, Brasília ganha projeção mundial como referência de cidade moderna e cristaliza-se na cultura da paisagem ao ser tombada¹⁴⁵ com somente 30 anos de existência pelo IPHAN e considerada Patrimônio Mundial pela UNESCO em 1987, sendo o primeiro patrimônio cultural contemporâneo a receber tal título. Porém, a valoração sofrida não foi unicamente positiva. Logo após a inauguração,

¹⁴³ O filme sobre Constant foi exibido em dias específicos num “ambiente de projeções” concebido pelo artista Tobias Putrih, com referência às colunas do Palácio da Alvorada. A programação que incluía “New Babylon de Constant” era exibida ao longo do dia segundo a sequência: “Iluminai os Terreiros” (2006), de Nuno Ramos; “New Babylon de Constant” (2005), de Victor Nieuwenhuys; “Brasília, contradições de uma cidade nova” (1967), de Joaquim Pedro de Andrade; “Ya es tiempo de Violência” (1969), de Enrique Juaréz; “100 comédia 3” (2008), de Cripta Djan; “Tombée de Nuit sur Shangai” (2007), de Chantal Ackerman.

¹⁴⁴ Das cidades relacionadas nesta conferência, Brasília pioneiramente foi considerada patrimônio cultural mundial pela UNESCO em 1987. Tel Aviv e Le Havre também o foram, em 2003 e 2005, respectivamente. Chandigarh está em processo de receber tal título.

¹⁴⁵ A primeira proposta de tombamento da cidade foi encaminhada pelo próprio presidente Juscelino Kubitschek apenas dois meses após a inauguração de Brasília.

Brasília torna-se alvo de críticas vorazes elaboradas no interior do sistema de teoria e crítica da arquitetura e do urbanismo. A cidade foi considerada exemplar de uma utopia urbana ultrapassada e aquém das novas exigências. Wisnik constata: “o golpe simbólico não poderia ser mais duro: de pioneiro e arrojado, o Brasil voltava a ser atrasado e periférico” (Wisnik in Braga, 2010, p. 10). Para o autor, os últimos anos foram de revisão dessa leitura sobre a cidade, e as análises produzidas desde então têm se mostrado mais ponderadas e menos apaixonadas.

A valoração nos campos da cultura, da arte e do patrimônio sofrida pelos dois corpos de cidade aqui estudados reflete um interessante deslocamento em suas relações com o lugar e a instituição dos museus.

No caso de Nova Babilônia, sabemos que a Internacional Situacionista manteve uma relação conflituosa com todos os modelos institucionais. Com o museu, não foi diferente: um escrito pré-situacionista defendia a “abolição dos museus, e distribuição das obras-primas artísticas pelos bares (a obra de Philippe de Champaigne para os cafés árabes da rue Xavier-Privas; a *Sagração*, de David, para o Tonneau da Montagne-Geneviève)”¹⁴⁶; outro escrito refere-se à Bienal de Veneza como “o último mercado organizado em Veneza”(IS, [1959] 1997, p. 43), e ainda, o brado situacionista “queimar o museu do Louvre!” ecoou no Maio de 68.

Uma tentativa de exibição situacionista foi prevista no Stedelijk Museum em Amsterdã em 1959. A exposição “Die Welt als Labyrinth” (O mundo como labirinto) consistia na construção de um labirinto permeado de obstáculos físicos e estímulos sonoros (barulhos e falas controlados por meio de gravadores), térmicos e luminosos. Para acessar o labirinto, seria construída uma parede para ironicamente simular uma brecha nas estruturas do referido museu. O buraco na parede era uma condição exigida para demonstrar a “não-submissão à lógica do museu” (I.S., n. 4, 1960). Paralelamente à exposição, Constant dirigiria grupos em deriva pela cidade ao longo de três dias, comunicando com eles por meio de *walkie-talkies* e rádio-viatura. Ele seria também responsável por secretamente construir situações e eventos ao longo dos trajetos

¹⁴⁶ “Projet d’embellissements rationnels de la ville de Paris”, Potlatch, 1955.

A exposição teria sido uma obra realmente coletiva e propositiva do grupo, porém tal projeto não se realizou porque os situacionistas se recusaram a adaptá-lo às normas de segurança exigidas pelo diretor do museu, W. Sandberg¹⁴⁷ (Constant, une rétrospective, 2001, p. 63)

Ironicamente o posicionamento “anti-museu” de certos grupos de arte, como os situacionistas, também encontra seu lugar privilegiado nos circuitos de exposições dos museus e das galerias, e seus registros aumentam a coleção dos mesmos na atualidade. Também inserida nessa lógica está a parte da obra de Constant destinada a Nova Babilônia. A inserção das maquetes e outras peças de representação de Nova Babilônia em museus não seria a configuração de um *locus* ideal onde a visão fantástica de “um mundo além da realidade” poderia enfim realizar-se? E um modo, apesar de bastante controlado e neutralizado, de as ideias pulsantes de cidades ficcionais anunciadoras de homens novos estarem inseridas nas cidades reais?

Maquetes de Nova Babilônia exposta no Gemeente Museum de Haia

Reprodução da Babilônia exposta no Vorderasiatisches Museum de Berlim

No caso de Brasília, Valerie Fraser, em seu artigo “Brasília: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional” (2003) indaga o porquê de Brasília não abrigar um importante museu, visto que as três personagens principais de sua criação – Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek –

¹⁴⁷ Em recusa à adaptação do projeto, Asger Jorn escreveu: “Sandberg no labirinto, juntamente conosco, teria sido capaz de encontrar-se ou perder-se. Mas a inútil busca por compromissos para salvaguardar os seus esforços passados o impediu de topar com boa companhia. Sandberg não ousou romper com a vanguarda, e nem se atreveu assegurar as condições que foram as únicas aceitáveis para uma verdadeira vanguarda” (Die Welt als Labyrinth. I.S. n.4, 1960. Disponível em <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/diewelt.html>. Acesso 28 de julho de 2011 [tradução livre]). W. Sandberg, diretor do Stedelijk Museum, que abrigou exposições do grupo COBRA em 1949 e de Nova Babilônia em 1960, esteve no Brasil para o Congresso Internacional de Críticos de Arte sobre a temática de Brasília e das sínteses das artes em 1959, ano do referido desacordo com os situacionistas.

mantinham, cada um à sua maneira, forte envolvimento com as questões de arte, patrimônio e cultura.

Para a autora, a ausência de um importante museu em Brasília pode ser o reflexo da “ideologia de anti-museus de tantos modernistas” que rejeitavam as hierarquias sociais e culturais insinuadas pelos museus. Lembremos que Marinetti, no “Manifesto Futurista” (1909), clamou pela destruição dos museus em uma linhagem seguida pelos situacionistas. Contudo, Fraser aponta que também Le Corbusier defendeu, em “L’art décoratif d’aujourd’hui” (1925), que os museus “não são um componente fundamental da vida humana como o pão, a bebida, a religião e a ortografia”. Para a autora,

um museu de arte moderna também não seria apropriado por dois motivos: primeiro, colocar arte moderna dentro de um museu, inevitavelmente implica transformá-la de uma **arte do presente** para uma **arte do passado**. Segundo, já que o modernismo também implica a democratização da cultura, então, estabelecer um **museu de arte moderna em uma cidade modernista** seria uma **contradição** de termos¹⁴⁸.

Operando essa lógica, poderíamos entender Brasília – a cidade moderna e do presente – como ela mesma uma cidade museu, onde não só a arquitetura e os monumentos mas a relação do urbanismo com a arquitetura e suas diferentes escalas se oferecem sob o céu generoso e aberto à contemplação? Uma cidade a se contemplar não foi a ideia propagada pela exibição “Brasília” (1963) realizada no Grand Palais de Paris, referida anteriormente?

Seguindo a senda da contemplação e pelo declarado valor arquitetônico e patrimonial, Brasília atrai os olhares do turista. Podemos ver o turismo, que para os situacionistas era a degeneração do lazer, como a tendência contemporânea de se relacionar com as cidades pela perspectiva do consumo. A espetacularização das cidades, para promoção de maior consumo e de maior valorização do solo, acaba por criar um sistema produtor de nossas próprias fantasias. Como consequência, a capacidade do visitante de imaginar e e fabular é sequestrada para o universo co-relacionado do turismo, do consumo e do entretenimento, essencialmente oposto ao que concerne à produção de subjetividade, à participação ativa ou às ideias em torno da deriva.

¹⁴⁸ FRASER, Valerie. Brasília: a national capital without a national museum. In The Architecture of the museum. Manchester University Press, 2003. O artigo traduzido para o português está disponível em: http://www.forumpermanente.org/.painel/artigos/val_fraser/ Acesso em: 25 mai. 2011.

A neutralização das paixões do viver nas cidades contemporâneas distanciou a essência utópica presente nos pensamentos de cidade nos anos de 1950 e 1960, que conformava o viver urbano como campo aberto de disputa, aguçado pelas leituras críticas de Lefebvre, pela atuação de grupos de artistas e pelos projetos de arquiteturas fantásticas. Na contemporaneidade, uma exceção se dá pelas atuais manifestações coletivas em espaços públicos, de cunho político e embate estético, que reivindicam direitos ou protestam insatisfações, instauradas e agenciadas pela internet. Contudo, mesmo nesses eventos reivindicativos, a própria noção de direito na cidade ou à cidade parece ter empobrecido. Para David Harvey, “o direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de acesso aos recursos urbanos: é o direito de transformarmos a nós mesmos por meio da transformação da cidade”. E conclui: “a liberdade de construir e reconstruir nossas cidades e a nós mesmos é um dos mais preciosos, e ainda mais negligenciados, dos direitos humanos” (New Left Review, 2008, p. 23).

O quadro urbano contemporâneo denota indivíduos cada vez mais isolados e afastados de uma relação ativa com a cidade. E os empreendimentos ou eventos que intentam o percurso dos cidadãos pela cidade ou uma relação mais intensa são quase sempre medidas mais cenográficas do que autênticas e deixam uma pergunta latente apesar de sufocada: as operações e intervenções (por falta de invenções) urbanísticas atuais nas grandes cidades são destinadas *a quem?*

Nova Babilônia e Brasília, em essência e em concepção, não seriam excludentes. Fazem parte de um pensamento do século XX que via a possibilidade do Homem Novo ainda ao alcance e que implicava numa ampla mudança estética, a qual abarcava novas sensibilidades, novas organizações do tempo e novas ocupações do espaço, ou seja, lançavam *visões de futuro*. Na elaboração de uma crítica à ausência de um pensamento novo sobre a cidade contemporânea, o que se discute é justamente nossa incapacidade nos dias de hoje de ver além¹⁴⁹.

Desviemo-nos porém dessa rota para não finalizarmos esse percurso revigorante de forma pessimista. Mesmo porque são os momentos cinzentos que tornam possível o surgimento de brechas e as revoluções das sensibilidades e do pensamento. Inspiremo-nos na cidade pautada na imaginação e na efabulação e na cidade pautada no imaginário de toda uma nação para voltarmos a crer que “tudo o que é real foi antes fantasia”.

¹⁴⁹ Citando Harvey: “Infelizmente, a esclerose aparente nas nossas cidades também rege as nossas cabeças” (Harvey apud Pinder, 2005, p. 12)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A CIDADE DO HOMEM NU*. Flávio de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição.
- ABRAHAO, Sérgio Luis. *Espaço público: de urbano ao político*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.
- ABENSOUR, Miguel. *O novo espírito utópico*. Urias Arantes (org). Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005
- ANDRADE, Carlos Roberto M. À *Deriva*. Introdução aos Situacionistas. *Óculum*: PUC/Campinas, nº4, p.16-19, 1993.
- ANDRADE, Mário de. Brazil Builds. *Arte em Revista*. São Paulo, n.4, ago 1980, p.26.
- ANDREOTTI, Líbero; COSTA, Xavier (Ed). *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. Barcelona: *Museo d'Art Contemporani de Barcelona* / ACTAR, 1996.
- ANDREOTTI, Líbero. *Pratiche, ludiche dell'urbanistica situazionista*. Lotus, Milano, Nº108, p.40-63, março 2001.
- ARANTES, Otília; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- ARANTES, Otília. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 2001.
- ARANTES, Otília; ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jurgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti.
- _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARQUITETURA E ENGENHARIA*, n.55, ano IX, Set. - Out. 1959.
- ATKINS, Guy. Asger Jorn. *London*: Methuen, 1964.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: 90°, 2007.
- BARBOSA, L. L. *Design sem fronteiras*. A relação entre nomadismo e a sustentabilidade. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- BARONE, Ana Cláudia. *Team 10, arquitetura como crítica*. São Paulo: Annablume, 2002.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- _____. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BAYEUX, Glória Maria. *Debate da Arquitetura Moderna Brasileira dos anos 50*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. Tradução: Sergio Paulo Ruanet.

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1986.

BRAGA, Milton. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac & Naify, Imprensa Oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010.

BRAGA, Paula (org). *Fios soltos: a arte de Helio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1989.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1985).

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997

BUFFET, Gabrielle Picabia. *Rencontres avec Picabia, Apollinaire, Cravan, Duchamp, Arp, Calder*. Paris: P. Belfond, 1977.

CARDOSO, Miriam L. *Ideologia do Desenvolvimento Brasil: JK - JQ*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

CARVALHO, Flávio de. *A cidade do homem nu*. In: *A cidade do homem nu* (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

CASA DE LUCIO COSTA. Disponível em < <http://www.casadeluciocosta.org/>> Acesso em mai-jun. 2011.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Moderno e brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CECILIA dos Santos [et al] – *Le Corbusier e o Brasil*, Tessela/Projeto Editora, 1987

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1990.

CHOLLET, Laurent. *Les situationnistes*. L'utopie incarnée. Paris: Gallimard, 2004.

CHOMBART DE LAUWE, Paul Henry. *Paris et l'agglomération parisienne*. Paris: Presses universitaires de France, 1952.

CHOLLET, Laurent. *Les situationnistes*. L'utopie incarnée. Paris: Gallimard, 2004.

CIRCULATIONIST manifesto. Debord on planning. *Architectural Review*. London, p.222-223, mar. 1960.

COBRA e CIA. São Paulo: FAAP, 2006. Catálogo de exposição.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Comentário Waldemar Cordeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1987. (Temas e debates, 5).

CONSTANT, UNE RÉTROSPECTIVE. Paris: Musée Picasso, Antibes et Réunion des Musées Nationaux, 2001. Catálogo de exposição.

COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995.

_____. *Documentação necessária*. 1938. In: *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995.

_____. *A arte e a educação*. In: *Arquitetura e Engenharia*, n.5, ano IX, 1959

COUTO, Ronaldo Costa. *Brasília Kubitschek de Oliveira*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

CRAVAN, Arthur. *Três histórias*: Cravan / Rigaut / Vaché. Lisboa: Antígona, 1980.

DEBORD, Guy-Ernest. (escritor e diretor). *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film La société du spectacle*. Paris: Simar films, 1975

_____. *In girum imus nocte et consumimur igni*. Paris: Editions Gerard Lebovii, 1990.

_____. *Le déclin et la chute de l'économie spectaculaire marchande*. Paris: Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1993.

_____. *Teoria da Deriva.. Óculum* – PUC/Campinas, Campinas, nº4, p.26-29, 1993. Tradução: Carlos Roberto Monteiro de Andrade

_____. *Guy Debord présente Potlatch (1954-1957)*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Tradução: Estela dos Santos Abreu.

_____. *Cette mauvaise reputation*. Paris: Gallimard, 1999.

_____. *Panegírico*. São Paulo: Conrad, 2002. Tradução Edison Cardoni.

_____. *Posições situacionistas sobre a circulação*. 1959. In: *INTERNACIONAL Situacionista* (antologia). Lisboa: Antígona, 1997.

_____. *Mode d'emploi du détournement*. LES LÈVRES NUES N.8, 1956. Disponível em: < http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html > Acesso em: jul 2011.

_____. Introdução a uma crítica a geografia urbana, 1955 in JACQUES, Paola Berenstein (Organização e apresentação). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DEPOIMENTO de uma geração: 1969-1970. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986. Curadoria: Frederico Moraes; texto: Francisco Bittencourt; Frederico Moraes. Catálogo de exposição.

DE ZURKO, Edward Robert. *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1958.

DOTREMONT, Christian. *Cobraland*. Bruxelles: La Petite Pierre, 1998.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Berlin: Taschen, 1994.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001

DUPAS, Gilberto. *Tensões contemporâneas entre o público e o privado*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre guerras*. São. Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. Tradução Cristina Fino.

FÉRNANDEZ-GALIANO, Luis. *Labirintos de Babel*. In: SEGRE, Roberto (org). *Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

FERRARI, Florencia. *Um olhar oblíquo*. Contribuições para o imaginário sobre o cigano. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

FINKEL, I.L.; Seymour, M.J. *Babylon*. New York: Oxford University Press, 2009.

FOURIER, Charles. *Textes Choises*. Félix Armand (Prefácio, comentários e notas). Paris: Éditions Sociales, 1953.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRASER, Valerie. *Brasília: a national capital without a national museum*. In: *The Architecture of the museum*. Manchester University Press, 2003. O artigo traduzido para o português está disponível em: http://www.forumpermanente.org/.painel/artigos/val_fraser/ Acesso em: 25 mai. 2011.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas*. Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC; Annablume, 1997.

FREYRE, Gilberto. *BRASIS, Brasil e Brasília: sugestões em torno de problemas brasileiros de unidade e diversidade e das relações de alguns deles com problemas gerais de pluralismo étnico e cultural*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

GODOY, Ana. *A menor das ecologias*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GOMBIM, Richard. *As Origens do Esquerdismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GROSSMAN, Vanessa. *A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

GUATTARI, Félix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed.34, 1992

_____. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *As três ecologias*. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

GUERVÓS, Luis Enrique de Santiago. *A dimensão estética do jogo na filosofia de F. Nietzsche*. In: *Cadernos Nietzsche*, n.28, 2011.

HARVEY, David. *The right to the city*. *New Left Review*, n.53, Set/Out. 2008.

HENRIQUES, Júlio (Org.) *Internacional Situacionista – Antologia*. Lisboa: Edições Antígona, 1997.

HEYNEN, Hilde. *New Babylon, the antinomies of utopia*. *Assemblage*, Cambridge: MIT Press, nº29. p.24-39, April, 1996.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. Tradução Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, 1999.

HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* / Max Horkheimer e Theodor W. Adorno. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971. Tradução: João Paulo Monteiro.

HUMANIDADES, n.56. Dez. 2009

INTERNACIONAL Situacionista (antologia). Lisboa: Antígona, 1997.

INTERNATIONALE situationniste. Paris: Arthème Fayard, 1997.

IVAIN, Gilles. *Formulário para un nuevo urbanismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

- JACOBS, JANE. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JACQUES, Paola Berenstein (Organização e apresentação). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- _____. *Estética da ginga*. A arquitetura das favelas através da obra de Helio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JAMESON, Frederic. *Sobre a intervenção cultural*. In: Crítica Marxista 18. Campinas: Revan, 2004.
- JAPPE, Anselm. Guy Debord. Petrópolis: Vozes, 1999. Tradução: Iraci D. Poleti.
- JEANNERET, Charles-Edouard (Le Corbusier). *Planejamento urbano*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Precisões*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. *Carta de Atenas, 1933*. Disponível em :
<http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Atenas_1933.pdf. Acesso em 12 jul 2010.
- JORN, Asger. *Pour la forme: ébauche d'uneméthodologie des arts*. Paris: Allia, 2001.
- _____. *Os Situacionistas e a automatização*. 1958. In: *INTERNACIONAL Situacionista* (antologia). Lisboa: Antígona, 1997.
- KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era estilo e sim causa*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990.
- KUBITSCHKE, Juscelino. *Porque construí Brasília*. Brasília: Senado Nacional, 2000.
- _____. *Formação histórica das cidades brasileiras*. In: *Arquitetura e Engenharia* nº55, ano IX, Set – Out de 1959.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *O direito à cidade*. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1991.
- _____. *Vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991
- LINA BO BARDI. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1996. Coordenação editorial: Marcelo Carvalho Ferraz.
- LISPECTOR, Clarice. *Visões do esplendor – impressões leves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- LOPES, Luis Carlos. *Brasília, o enigma da esfinge*. A construção e os bastidores do Poder. Porto Alegre: UFRGS, UNISINOS, 1996.
- LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Elfos, 1989.
- MÁRQUEZ, Renata Moreira. *Cidades em Instalação: arte contemporânea no espaço urbano*. Dissertação (Mestrado). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2000.
- MARTINS, Carlos A. Ferreira. Construir uma arquitetura, construir um país. In: Schwartz, Jorge (org). *Da antropofagia a Brasília*. São Paulo : FAAP/Cosac & Naify, 2002
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. 3. ed. Tradução Regis Barbosa e Flávio R. Korthé.

- MATOS, Olgária Chain Feres. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. *Desejo de evidência, desejo de vidência*: Walter Benjamin. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Um mundo ao revés*. Folha de São Paulo, São Paulo, p.9, 7 nov. 1999, Caderno Mais
- _____. *Adivinhas do tempo: êxtase e revolução*. São Paulo: Hucitec: 2008.
- _____. *Pósfacio*. In: FERREIRA, Carlos Enrique Ruiz Ferreira (2011). *Direitos Humanos versus Soberania: o projeto universal-cosmopolita versus o Estado-emuralhado-nacional*. Editora HUCITEC, no prelo.
- McDONOUGH, Thomas F. *Situacionist space*. October 79. New York, n.67, p.59-77, winter 1997.
- MEMORIAL JK. Disponível em < <http://www.memorialjk.com.br/index.html> >. Acesso em: 10 jul. 2010.
- MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- MÓDULO. Arquitetura e Artes Visuais no Brasil. Ano IX, no 38. Sociedade Gráfica Vida Doméstica Ltda. Rio de Janeiro, 1964.
- MORAIS, Frederico. *O corpo é o motor da obra*. In: *Artes plásticas. A crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. *Reescrevendo a história da arte latino-americana*. Disponível em: <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/h23/Morais.html>. Acesso em: 11 jun.2011.
- MOREIRA LEITE, Rui. Flávio de Carvalho (1899-1973) entre a experiência e a experimentação, v. 2. Tese (doutoramento). São Paulo, 1994. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- MORUS, Thomas – *A Utopia*. São Paulo: L&PM, 1997.
- MUNFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Tradução Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- _____. *Aurora*. Reflexões sobre os preceitos morais. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NIEUWENHUYIS, Constant. *New Babylon: An urbanism of the future*. Architectural Design, London, n.34, p.304-305, jun. 1964.
- _____. *Nova Babilônia*. Tradução Francisco Spadoni. *Óculum* PUC/Campinas, Campinas, n.4, p. 34-37, 1993.
- _____. *Manifesto*. 1948. In: STILES, Kristine; Selz, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley: UCP, 1996.
- _____. From collaboration to absolute unity among the plastic arts. *Forum*. Vol.06, nº10. jul/ago 1955. Disponível em: <<http://www.notbored.org/absolute-unity.html>>. Acesso em: 11 jul. 2010
- _____. New Babylon, een schets voor een kultuur [1960-1965] tradução Daniel Cunha In revista *Sinal de Menos*, ano 2, nº5, 2010.
- _____. Descrição da zona amarela. *International Situationniste*, nº04, 1960. In: JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- _____. Another city to another life. *International Situationniste*, nº02, 1958. Disponível em: < <http://www.notbored.org/another-city.html> > Acesso em: 11 jul. 2010

_____. O Grande Jogo do Porvir, 1959 in JACQUES, Paola Berenstein (Organização e apresentação). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

NEW BABYLONIANS. *Architectural Design*, London, v.71, june 2001

NOBRE, Ana Luiza (et al.). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Vários autores.

NOVAES, Adauto (org). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ÓCULUM, nº4, PUC/Campinas, 1993.

_____. nº2, PUC/Campinas, 1992.

OITICICA FILHO, Cesar (org). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

OLIVEIRA, Márcio de. *Brasília*. O mito na trajetória da nação. Brasília: Paralelo 15, 2005.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. Organização: Aracy Amaral.

_____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 2004. Organização: Otília Beatriz Fiori Arantes.

PERNIOLA, Mario. *Os situacionistas*. O movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”. São Paulo: Annablume, 2009.

PINDER, David. *Visions of the city*. Utopian, power and politics in Twentieth-Century urbanism. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2005.

PONTUAL, Roberto (coord). *América Latina. Geometria Sensível*. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil /GBM, 1978.

PROJETO MEMÓRIA Juscelino Kubitschek. Disponível em < <http://www.projetomemoria.art.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2010.

RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília/ elaborado pelo ArPDF, CODEPLAN, DePHA – Brasília: GDF, 1991.

RESTANY, Pierre. *Venezia 33 Biennale: L'homo ludens contre l'homo faber*. Domus, Milano, n.441, p.37-40, agosto 1966.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Riposatevi, a Tropicália de Lucio Costa: o Brasil na XIII Trienal de Milão*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/388>>. Acesso em: 05 jul 2010.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SADLER, Simon. *The situacionist city*. Cambridge: MIT Press, 1999.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 2002.

SEFFRIN, Silvana (org). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

SEGRE, Roberto; Azevedo, MARLICE; Costa Renato Gama-Rosa; ANDRADE, Inês El-Jaick.
Arquitetura+arte+cidade: um debate internacional. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

SINAL DE MENOS, ano 2, n.5, 2010. Disponível em < www.sinaldemenos.org >. Acesso em: 05 jul 2010.

SOUZA, Nair H. B. de. *Construtores de Brasília*. Estudo de operários e suas participações políticas. Petrópolis: Vozes, 1983.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

TAVARES, Jeferson C. *Projetos para Brasília e a cultura urbanística nacional*. Dissertação (Mestrado). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2004.

TELLES, Sophia S. *Oscar Niemeyer*. Técnica e forma. *Óculum*, n.2, PUCCAMP, set. 1992

TOLEDO, JJ. Flavio de Carvalho. *O comedor de emoções*. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed.Unicamp, 1994.

URBÂNIA 4. Disponível em: <<http://urbania4.org/>>

VEJA Edição especial Brasília 50 anos, ano 42, nov 2009

WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WOLLEN, Peter. *Situationists and Architecture*. New Left Review, n.8, mar-abr. 2001.

WOOD, Paul [et alii]. *Modernismo em disputa*. A arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.