

O AVESSE DE BRASÍLIA COMO LUGAR DE JOGO

THE REVERSE OF BRASÍLIA AS A PLACE OF PLAY

ALINE STEFANIA ZIM, ROSSANA DELPINO SAPENA

Resumo

Brasília pode ser interpelada, desde a sua concepção modernista, ao vazio dilatado como paisagem e lugar de acontecimentos. O negativo intersticial dos seus monumentos e edifícios nos sugere aquela cidade líquida dos Situacionistas, lugar onde a deriva permite a re-construção de situações: uma city-collage. Movidos pela fugacidade e impermanência, os eventos ocorrem em lugares esquecidos das cidades, em espaços abandonados pelo crescimento das metrópoles. O corpo sensível é parte integrante do conjunto. A deriva subverte a narrativa linear do espaço programático e espetacularizado, em direção aos tempos heterogêneos sobreviventes, apagados ou silenciados. Analisar Brasília pelo seu avesso é olhar as ações urbanas intermitentes que, através das derivas e das práticas estéticas, podem diluir as fronteiras entre arte e vida, entre arquitetura e paisagem, num espaço líquido de infinitas cartografias de camadas erráticas.

Palavras-chave: Cidade, Derivas, Situacionistas, Brasília

Abstract

Brasília can be questioned from its modernist conception to the dilated void as a landscape and place of events. The interstitial negative of its monuments and buildings suggests that liquid city of the Situationists, a place where the drift allows the re-construction of situations: a city-collage. Moved by fleetingness and impermanence, events take place in forgotten places in cities, in spaces abandoned by the growth of metropolises. The sensitive body is an integral part of the set. Drift subverts the linear narrative of the programmatic and spectacularized space, towards the surviving, erased or silenced heterogeneous times. Brasília adrift shows the urban space subject to aesthetic practices, whose power is to dilute the boundaries between architecture and landscape – between art and life – in the liquid space of infinite cartography and erratic.

Keywords: City, Drifts, Situationists, Brasilia

CARTOGRAFIAS E OUTRAS DERIVAS

Nos aborrecemos na cidade, já não tem templo do Sol. Entre as pernas dos transeuntes os dadaístas teriam querido achar uma chave inglesa, e os surrealistas uma copa de cristal, está perdido. Sabemos ler nas caras todas as promessas, último estado da morfologia. (Gilles Ivan)

No prólogo da versão espanhola do ano 1999 do livro *Sociedade do Espetáculo*, José Luís Pardo expõe os princípios fundamentais do grupo situacionista pelos pensamentos de Guy Debord. O autor analisa a proposta do grupo a partir da dissolução da fronteira entre arte e vida, da clausura interpretativa da obra de arte na sua ânsia de não se converter em mercadoria, e da deliberada clandestinidade das ideias do grupo de modo a manter o espírito revolucionário do seu legado intelectual. Quando se refere à interpretação, o discurso se situa em direção semelhante às vanguardas artísticas do século XX, as quais entendiam que uma possível interpretação das obras de arte seria um sintoma de fracasso. Neste contexto, surge uma curiosa frase que extrapola a esfera da arte, chegando na arquitetura e na cidade, como segue:

Así, Umberto Eco relataba hace años las peripecias de esta frustración arquitectónica llamada Brasilia: Los urbanistas que la erigieron querían dar un sentido muy preciso a sus formas, y esperaban que la historia – y, ante todo, sus usuarios – se adaptarían a sus diseños. Muy al contrario, sus formas se convirtieron en grandes monumentos insignificantes que la historia se encargó de llenar efectivamente de sentido, un sentido que resultó ser contrario al previsto por sus di-

señadores (pero cuya significación final está aún por decidir).” (Gui Debord, 1990, p. 19).

Prado referiu-se à arquitetura como uma arte destinada a ser prática – como ele menciona – e à cidade por ser o âmbito onde o situacionismo desenvolvia suas ações e práticas. Podemos tentar deambular nesta lógica que os autores nos propõem, principalmente indagando o impasse interpretativo de Brasília, e as derivações desta inadequação desde a perspectiva da cidade, da arquitetura e principalmente do espaço público. Nestas simbioses da cidade e do comportamento humano, o espaço público é o palco onde estas ações acontecem, onde a cidade vibra ou onde se percebe seu fracasso. Assim, a proposta situacionista da dissolução entre arte e vida é uma perspectiva válida para pensar as cidades do futuro como o suporte dos acontecimentos e das práticas estéticas – a rebelião no espaço público, através da deambulação, do comportamento lúdico-construtivo e dos mapeamentos subjetivos.

O grupo de artistas, intelectuais e ativistas da Internacional Situacionista lutava contra a alienação e a passividade da sociedade, contra a cidade-espetáculo. De maneira frontal, os princípios dos situacionistas vêm refutar o funcionalismo abstrato instaurado pela Carta de Atenas, os esquemas rígidos de relações espaciais que decantam em zonas inertes, assim como na adoção de geometrias euclidianas que configuram monumentos sem alma, onde a presença do homem como corpo sensível se desvanece. O andar como experiência estética e as práticas situacionistas através da deriva abrem aproximações a dois campos de estudos fundamentais: por um lado, a dimensão fenomenológica, e, pelo outro, a interpretação do território, ambos realizados pela leitura psicogeográfica. Serão nos vazios urbanos e nos interstícios esquecidos pelo crescimento desenfreado das cidades onde estas investigações urbanas decorrem, em muitas ocasiões como provocações em que os artistas nos convidam a olhar, ou em outras, como ações lúdico-construtivas coletivas.

A errância primitiva dos nômades é uma chave de expressão nas derivas das vanguardas do século XX,

tanto como rito quanto como narrativa. Como uma forma de rejeição ao sistema de consumo, as práticas se encaixam na lógica da antiarte, em direção a uma teoria antagonista que contestou o próprio sistema. Exploram um discurso e uma prática artística sem obra e sem artista, da autoria coletiva e revolucionária, e da negação da representação e da assinatura individual.

O Sahel, lugar híbrido e neutro que se situa na borda do deserto é, segundo Careri, o território onde se encontra o espaço mutável nômade e o espaço permanentemente sedentário, ou seja, os pastores e os agricultores. O Sahel é a fronteira cambiante, onde confluem o cheio e o vazio; o estriado e liso; duas espacialidades que representam originariamente a duas formas de habitar o espaço. Essa indeterminação do Sahel aparece na contemporaneidade no *terrain vague*, lugares vazios nas cidades ou nos subúrbios, sem usos, obsoletos e desarticulados da dinâmica da cidade. Dominados pela memória do passado, possuem a imprecisão de ser vazios como ausências, mas nesta condição desocupada abrigam também a promessa de possibilidades de transformação.

Estas duas fronteiras indeterminadas – o Sahel e o Terrain Vague – são os lugares do acontecimento que, pelas suas condições periféricas, possuem essa possibilidade de permutar os esquemas centralizados da cidade formal. Da mesma forma, a transformação proposta no território não pretende gerar dogmas e muito menos marcas estáveis no território, aproximando-se, desta forma, a errância dos primitivos nômades pelo vazio do deserto, onde a impermanência e as flutuações de paisagem aparecem como únicos cenários possíveis.

A Internacional Situacionista, em 1957, apoia-se na errância e na deambulação como experimentação estética urbana. Traz como ponto de partida a situação provisória vivida, ou seja, a partir de uma poética nova, elaborada mais pelo comportamento dos artistas e menos pela obra em si, na intenção de subverter o sistema capitalista do pós-guerra (CARE-RI, p. 83).

A New Babylon é uma colagem de Constant Nieuwenhuys, de 1969. Artista e arquiteto holandês integrante do grupo Cobra (1948) e da Internacional Situacionista a partir de 1957, Constant encontrou no nomadismo o aparato conceitual para fundamentar a crítica aos modelos da arquitetura funcionalista. Visualmente, a obra é uma colagem de diversos fragmentos de mapas, roteiros turísticos e panfletos, como se fossem partes separadas de um mesmo corpo, ali desconstruído, fragmentado e pouco

reconhecível. O corpo aqui é entendido como a cidade tradicional que orquestraria as suas partes num sentido e ordem determinados, mas nas colagens de Constant as partes estão estilhaçadas, formando outros grupos, padrões e sistemas, pouco reconhecíveis. Os fragmentos são reorganizados em novas estruturas e apresentam um discurso próprio, por isso, New Babylon pode ser lida também como espaço urbano utópico e modelar, configurando novas espacialidades.

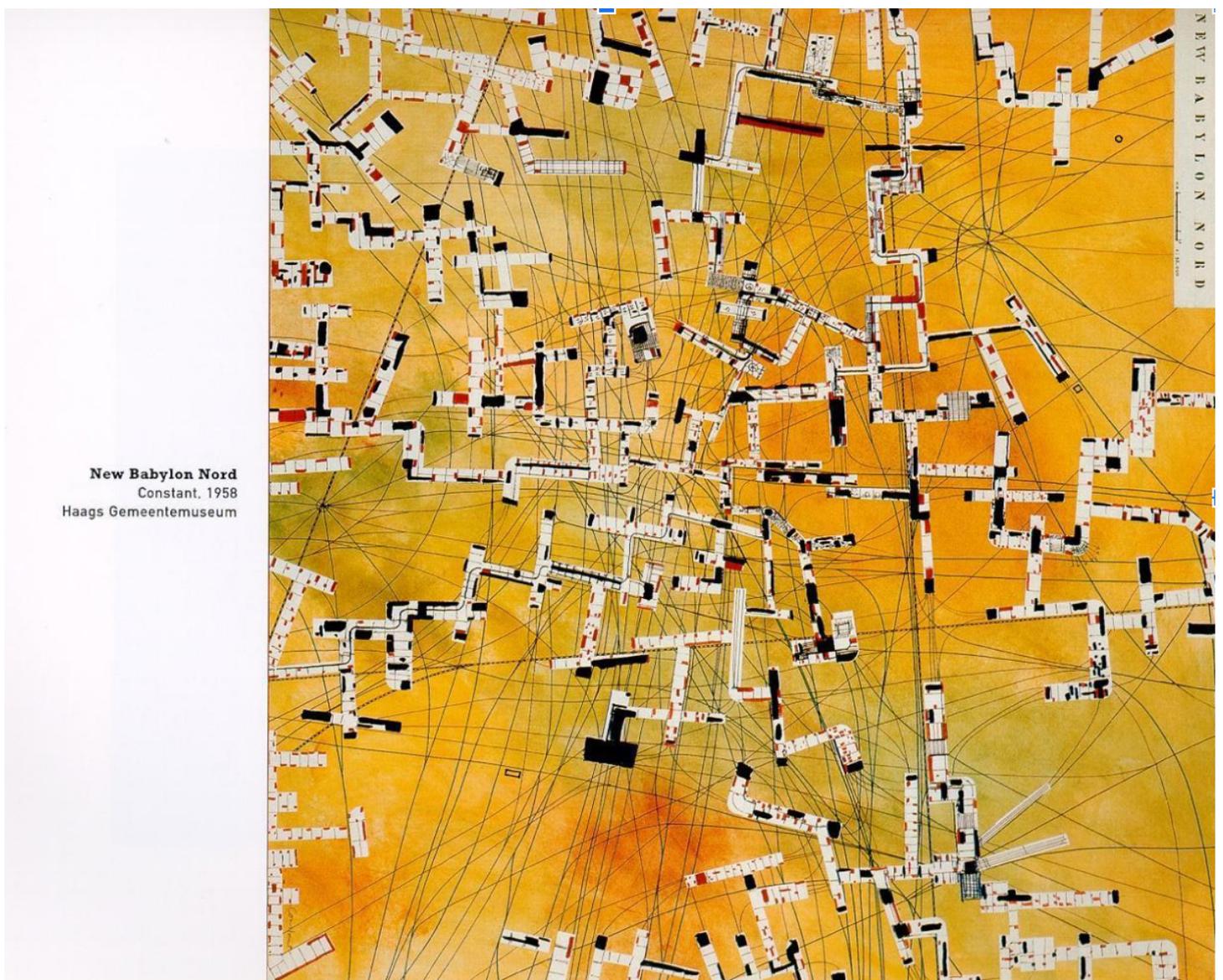


Figura 1- New Babylon Nord, Constant Nieuwenhuys, 1958.

Nova Babilônia é uma cidade anticapitalista do futuro. Representa um espaço urbano nômade em escala planetária, em que uma nova sociedade errante constrói e reconstrói o seu próprio labirinto numa paisagem artificial contínua, sem demarcações de territórios. Como um conjunto de estruturas interligadas mutantes, propõe ao mesmo tempo uma megaestrutura unitária e uma série de pequenas cidades contínuas. Esse imenso espaço urbano seria povoado pelo Homo Ludens, ou o “homem jogador”, “lúdico”, ou seja, o anticidade, livre das responsabilidades do trabalho e das obrigações familiares.

O Homo Ludens é a antítese do Homo Faber. Enquanto este se ocupa do espaço fixo e afirma o sistema de produção, o outro joga e brinca no sistema. O “homem lúdico” ou “homem jogador” dorme, come, recria e procria onde e quando quer. Esse indivíduo pós-revolucionário, ao habitar a Nova Babilônia, buscaria incessantemente por novas sensações e experiências sem as fronteiras e limites territoriais geográficos tradicionalmente conhecidos. O termo, segundo Constant (1974), foi usado pela primeira vez por Johann Huizinga em um livro de mesmo título, *Homo Ludens*. Diferente do Homo Faber, que faz, ou do Homo Sapiens, que pensa, o Homo Ludens joga. O jogo, segundo o autor, é mais reconhecível nas classes detentoras de poder e menos nas classes trabalhadoras. A nova espacialidade urbana proposta pela Nova Babilônia romperia as estruturas de trabalho e de produção, abrindo caminho para um aumento maciço do número de Homo Ludens.

Em New Babylon, a deriva, os bairros e o espaço vazio tornaram-se uma unidade indivisível; uma cidade hiper tecnológica e multicultural que se transforma continuamente e onde não há fronteiras. Entre os seus labirintos poderão perder-se os habitantes de todo o mundo. A cidade nômade está suspensa no ar, contínua e interminável, acessível para um e para todos. A terra inteira torna-se uma casa para seus habitantes (CARERI, 2013). Todos seriam, potencialmente, Homo Ludens, pois a libertação do potencial lúdico do homem estaria diretamente ligada à sua libertação como um ser efetivamente social. New Babylon traduz o mito dadaísta de superação

da arte para o campo das utopias em arquitetura e urbanismo, em paralelo ao urbanismo unitário dos situacionistas.

Segundo Careri (p. 88) “Los surrealistas están convencidos de que el espacio urbano puede atravesarse al igual que nuestra mente, que en la ciudad puede revelarse una realidad no visible”. Desde os dadaístas, tais movimentos de vanguarda rejeitaram os espaços convencionais de exposição de arte para uma reconquista do espaço urbano. Enquanto os surrealistas praticavam suas deambulações no campo, os situacionistas incorporaram a errância no perímetro urbano, imersos no cotidiano citadino. Os situacionistas mostravam maior objetividade que os surrealistas, ao proporem a experimentação da cidade através da construção de situações imersas na realidade cotidiana, organicamente à cidade vivida, dita “real”.

Os situacionistas subverteram a estética tradicional: os seus percursos e deambulações eram como leituras profanas de espaços sagrados. A deriva investigava os efeitos psíquicos do indivíduo no contexto urbano. Nesse sentido, as práticas da errância e da deriva exploram modos alternativos de se habitar a cidade, sendo o labirinto o constructo lúdico que tem a intenção de desorientar aos que a percorrem. A deriva tem como fim se deixar levar e, nesta condição de perda de sentido, dominar as variáveis psicogeográficas. A psicogeografia usa evidências da ecologia e do espaço social, dados como corte de tecido urbano, o papel do microclima, a diversidade dos bairros administrativos, e a ação dos centros de atração, são parâmetros considerados nesta análise.

Guy Debord precisa os modos de derivar, podendo ser feitas em pequenos grupos de três a quatro pessoas, ou grupos maiores, os quais deveriam reduzir-se em pequenos grupos para poder registrar corretamente as derivas. Também a duração média da jornada, que consiste no intervalo de tempo entre o período do sono, podendo ser de dias ou de até meses. Exemplifica também os possíveis territórios e circunstâncias onde praticá-la, mas o objetivo fundamental da deriva é encontrar ensinamentos ca-

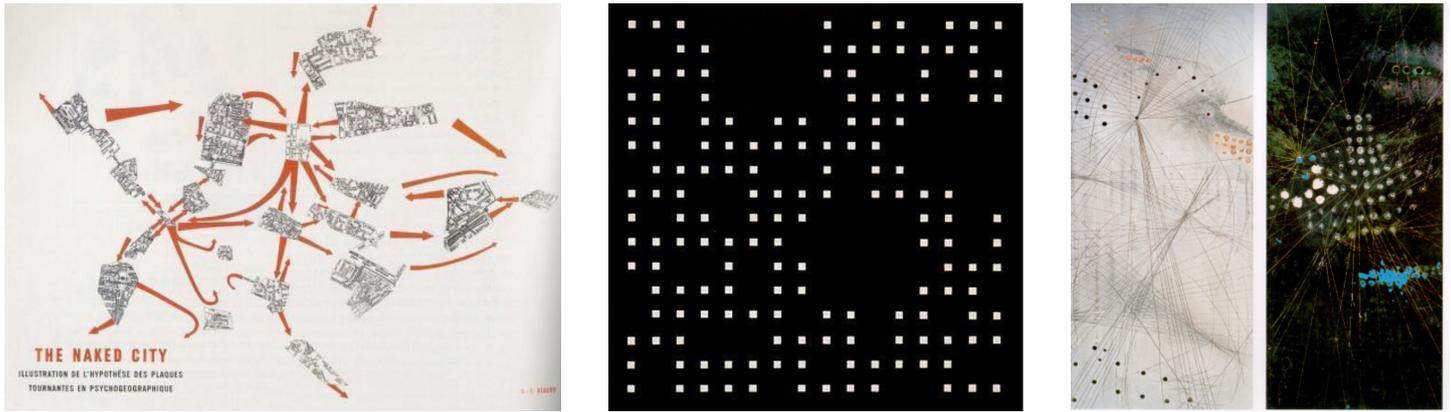


Figura 2, 3 e 4: Direita “Composição com quadrados” Constant, 1952. Centro: Acima “Paisagem Cós mica” Constant, 1956; embaixo: “Estruturas do Espaço” Constant, 1958. Direita: “Guia Psicogeográfica de Paris”, Guy Debord, 1957.

pazes de transformar a arquitetura e o urbanismo, e finalmente, habitar as margens fronteiriças até conseguir o seu completo desaparecimento.

O artista nova-iorquino Robert Smithson na obra “Monument of Passaic” fotografou ruínas numa paisagem industrial da periferia da sua cidade natal. Os monumentos escolhidos pelos artistas são estruturas banais, sem interesse, abandonadas, que o artista coloca na categoria de “Monumentos”. Não se trata de monumentos significativos e sim de espaços de um passado sem glória. São justamente aqueles espaços gerados pelo crescimento das metrópoles americanas, gerando assim uma energia entrópica. Os físicos denominam entropia a energia que fica dissipada quando um estado se transforma em outro. A escolha da paisagem do Smithson podia ser de qualquer periferia urbana, já que esta representa a todas elas em qualquer lugar do planeta, erupções nas paisagens que emergem da entropia.

Desde a perspectiva fenomenológica, estas práticas incorporam o corpo como ente sensível inserido no ambiente urbano, e desta forma as cartografias e mapas resultam de uma imersão do corpo na cidade. Para explicar esta relação, Steven Holl utiliza o termo “experiência emaranhada” não somente como lugar dos acontecimentos, coisas e atividades, senão como o desdobramento de espaço, materiais e detalhes no ambiente, ou seja, os objetos diluídos no campo. Uma total interseção entre espaços, tem-

po, luz, materiais, detalhes, esmaecendo seus limites até transfigurar-se numa única atmosfera. Neste sentido, as práticas situacionistas apontam a lograr estas ambiências – como eles mesmos a denominam – ou atmosferas e zonas fenomenológicas, onde os sentidos e o lugar são parte da mesma vivência.

Se os urbanistas trabalham sobre cartografias, muitas vezes estas representações se apresentam insuficientes, já que não contemplam certas indeterminações, principalmente as questões perceptivas-fenomenológicas. As fronteiras em um mapa se estabelecem de acordo com o ponto de vista do observador, partindo este de um plano de corte. O pilotis numa implantação geral é desenhado como espaço cheio – em relação ao vazio –, mas numa deriva, é um espaço vazio, penetrável, onde se produzem variáveis, complexidade e sobreposições, um espaço líquido. Os situacionistas comparavam as cidades com oceanos onde as casas eram como arquipélagos flutuando num líquido amniótico. Essa liquidez indeterminada é possivelmente a única alternativa de ingressar nestas zonas fenomenológicas, ou ambiências, e partindo delas, produzir mudanças substanciais que envolvem o homem, seus sentidos e sensações no espaço urbano, e porque não na arquitetura.

BRASÍLIA COMO LUGAR DE JOGO

La ciudad nómada vive actualmente dentro de la ciudad sedentaria, y se alimenta de sus desechos y a cambio ofrece su propia presencia como una nueva naturaleza que solo puede recorrer-se habitándola. (Francesco Careri, p. 24).

Na cidade de Brasília, a interpretação funcionalista ganhou, com o passar do tempo, um tom de moralismo do que é válido, sagrado, ou digno de preservação, assim como um juízo de valor instituído: certo e errado, bom e ruim, belo e feio, permitido e não permitido. O desenho como desígnio tornou-se o discurso determinante. Na idealização da Nova Capital, afirma-se o homem histórico pela arquitetura moderna, orgânica à modernidade tardia brasileira. A superposição das escalas de Brasília revela, no entanto, a contradição de ser uma cidade como as outras, sendo “outra” – porque é histórica, datada – dotada de sentido em si, e, ao mesmo tempo, uma projeção das demais cidades brasileiras.

O traço arquitetônico transformou o território da Nova Capital em geometria, movido pela sobreposição da autonomia técnica e da vontade política. A potência da obra é a de dizer algo que não poderia ser dito de outro modo senão aquele, mas tal sentido se perde quando ela é subjugada pela sua função estética de representar algo, de ser mais conceito (linguagem) e menos coisa. Na função estética da representação, os monumentos perdem a sua autonomia como obras de arte. Por outro lado, aberto à sua potência artística, o monumento representa um momento histórico, datado, e ao mesmo tempo dialoga com outros tempos, experimentando outros significados.

Eternizar uma obra é menos congelar seus valores e mais permitir que ela se conecte aos novos tempos, à vida. Como afirma Walter Benjamin (1994), nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um documento da barbárie; a cultura não é isenta de barbárie, assim como o processo de transmissão da cultura. Congelar significados e instituir

valores, portanto, é congelar a barbárie, destituindo a obra de arte da sua renovação e destruição.

O tempo de Brasília, ou de uma cidade qualquer, é o tempo real, o tempo da vida. Como mero monumento, Brasília torna-se imune à crítica, como se a sua preservação incondicional tomasse o lugar da sua condição artística – de grande obra, talvez – de ser o espírito do seu tempo. Nesse sentido, a história trouxe diversos momentos de ruptura e interrupções estilísticas, o que permitiu a continuidade histórica. Essa é, talvez, a condição da própria obra, a de desautomatizar as tradições do seu tempo, renovando o próprio conceito de arte e de sociedade. A obra de arte pode ser ao mesmo tempo hermética e revolucionária, desde que seja aberta, permitindo a sua livre interpretação. Na arquitetura, os discursos instituídos tentam silenciar muitas das contradições inerentes à dicotomia “cidade idealizada e cidade vivida”.

Durante a pandemia, o uso do espaço público ganhou maior visibilidade – fez Brasília revelar de vez o seu avesso. Os habitantes, em contraposição ao isolamento social, praticaram um outro tipo de deriva: o uso “seguro” e imediato do espaço público. Os espaços comuns tornaram-se contínuos aos espaços privados; a intimidade se deslocou para os imensos quintais urbanos. Observando de perto o cotidiano brasiliense, vê-se a prática coletiva de ações ordinárias e individuais.

A escala dos grandes eventos, como o carnaval de rua, dá lugar a dos pequenos coletivos, que “pipocam” em vários lugares da cidade. Os vazios urbanos de Brasília são, potencialmente, espaços de insurgência: piqueniques, festas clandestinas, coletivos para ver o pôr do sol ou as pequenas feiras de orgânicos e usados. Todos aparecem e desaparecem, sem deixar rastros, e permanecem a partir da sua impermanência. Tais ações podem ser compreendidas como heterotopias que produzem uma reterritorialização da cidade, longe dos sistemas espaciais hierárquicos simbolicamente conhecidos. Como ações independentes e contínuas, penetram o tempo e o espaço urbanos de Brasília, revelando uma tecitura

que não se vê na cartografia tradicional, como uma espécie de rizoma.

O rizoma é estranho a qualquer ideia de eixo genético, estrutura profunda, como árvores, pivôs hierárquicos ou estruturas binárias organizadas por sucessões (Deleuze, 2011). É um conceito da Botânica que não apresenta hierarquia nas suas estruturas; é um espraiamento, como as raízes da grama. Diferente da árvore, não decalca modelos; é um mapa experimental ancorado na realidade ou construtor dela mesma. Nesse sentido, o rizoma é um mapa aberto a montagens, quebras, rupturas e multiplicidades, e não um decalque de sistemas pré-existentes onde se volta ao mesmo lugar. Desse modo, a estrutura rizomática tem a potência de ser estável sendo transitória e heterogênea, de ser invisível por não ser modelar, de ser hiperconectada por ser complexa, e de ser altamente resiliente às rupturas locais, por ser adaptável.

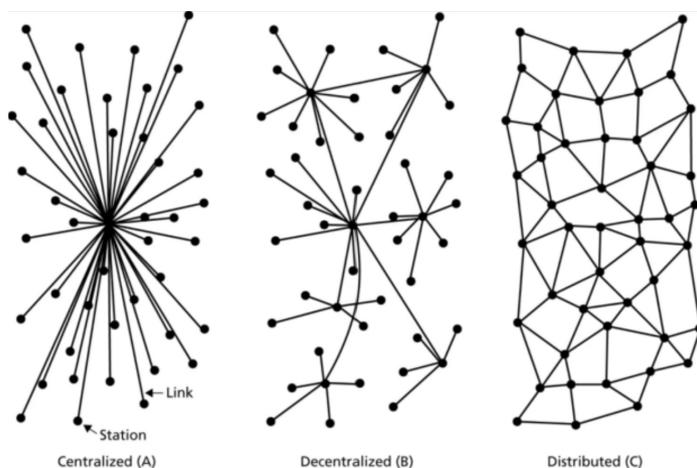


Figura 5 – Diagramas de Paul Baran. Disponível em: <https://www.peacebiennale.info/blog/paul-baran-centralized-decentralized-and-distributed-networks-1964/>

O avesso de Brasília pode ser cartografado pela geografia dos seus espaços vazios, pelo seu negativo, que na prática da deriva se tornam positivos, potentes, em direção a um urbanismo unitário. É o avesso heterogêneo e rizomático, que incorpora a instabilidade e a impermanência como meios de se estabelecer no mundo. Como as raízes da grama, apresenta alta resiliência às rupturas locais, recompondo-se e refazendo-se pelos seus agentes locais.

Os agentes dessa nova deriva urbana em Brasília são habitantes aparentemente desconectados entre si, mas que, pela sua natureza múltipla e transitória, produzem uma cartografia rizomática. A estrutura do rizoma pode traduzir as ações cotidianas, muitas vezes invisíveis pela sua impermanência. As pequenas apropriações do espaço público, como extensões da habitação privada, acontecem concomitantemente às feiras locais de produtos orgânicos, artesanato e gastronomia. Assim como as raízes da grama, eventuais rupturas causam efeitos locais, sem comprometer a unidade do sistema, que permanece estável, por ser múltiplo.

Os Situacionistas contestaram a cidade idealizada do Movimento Moderno, já que o mesmo oblitera o elo entre o homem e o espaço. Essa relação fenomenológica que envolve uma investigação sistemática da consciência e dos objetos, os situacionistas a denominaram de ambiência. Se partimos da ideia de que a ambiência contempla toda forma humana que está em contínua transformação, é necessário partir desta base incerta e complexa para pensar uma contestação à estaticidade do Modernismo. Enquanto os modernos acreditaram, num determinado momento, que arquitetura e urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo (Berenstein, 2003, p. 19).

O fluxo contínuo e imprevisível das estruturas rizomáticas também pode traduzir a “nova deriva” brasiliense. O movimento do ir e vir dos habitantes pelos espaços públicos das quadras do Plano Piloto refletem, heterotopicamente, a utopia da equidade social desenhada por Lucio Costa. A continuidade entre os térreos nos pilotis dos blocos residenciais representa a potência que o percurso tem de romper os limiares entre o espaço público e o privado. Tal potência encontra resistência no discurso instituído e moralista da segregação que se reflete na organização social da maioria das cidades brasileiras. Nesse sentido, a utopia da convivência entre classes nas superquadras de Brasília é destoante e subversiva. Sendo utópica, nada subverte; mas quando praticada, revela uma vida pulsante e imprevisível.

A ocupação dos interstícios ao longo dos blocos residenciais supera a dicotomia do cheio e vazio. Os vazios, por serem penetrados e penetráveis, como as instalações de Oitica, quebram a lógica binária entre acesso público e acesso privado. A Esplanada, lugar visto por muitos como um não-lugar, incorpora essa potência do devir e do jogo.

O Eixo Rodoviário do Plano Piloto, canonizado pela crítica humanista como uma barreira urbana, transforma-se radicalmente aos domingos e feriados. Se foi a oferta que trouxe a demanda ou vice-versa, pouco importa. O Eixo de Lazer é, de fato, o “espaço efêmero permanente da aglomeração em trânsito”. Seus quinze quilômetros de extensão linear agregam barracas, feirinhas, parquinhos infantis e pequenos manifestos culturais. Em trânsito, atletas de todo tipo desviam os transeuntes desavisados. Estes se movem na contramão da rodovia, com suas crianças, pets e triciclos. Ali a velocidade convive com a distração, num concerto complexo, imprevisível e, paradoxalmente, harmônico.

Durante a semana, o trânsito do Eixo flui pelas teourinhas: sua ocupação é limitada pela rodovia. Trata-se de uma vivência alternada muito presente, e ao mesmo tempo ausente. De qualquer modo, o Eixo de Lazer pode ser uma saída para se pensar a rigidez e a morte das grandes cidades. Assim como ele, as festas clandestinas (ou não) do Conic e do Setor Comercial Sul ocupam os interstícios da cidade criado pela entropia, ou pela “ZONIFICAÇÃO”, provocando-nos a olhar para esses espaços a partir da diversidade.

Na situação inversa, os espaços que compõem as “costas” da Esplanada dos Ministérios são imensas fissuras urbanas, intensamente ocupadas durante o expediente e abandonadas fora do horário comercial. Vias como a S1 foram criadas a partir das cotas estendidas do Eixo Monumental, perspectiva esta que é protagonista. Pedestres curiosos por vezes se aventuram nos interstícios enclausurados pelas ruas e escadarias de serviço. Encontram ali as fronteiras entre a paisagem instagramável e os percursos meramente funcionais. Tais fissuras são como desníveis

de acesso improvisado, como marcas esquecidas no território. A descontinuidade, física e simbólica, prejudica o fluxo dos pedestres – dos funcionários aos turistas desavisados.

CONCLUSÕES

O fracasso de Brasília, a partir da citação de Gui Debord, está na distância entre a arte e o cotidiano. Por um momento, Brasília fracassa na ideia de origem instituída, conjurada por um discurso posterior de conservação incondicional. Destituída de si e de seus intérpretes, responde a uma só voz, unívoca, sem ambiguidades e contradições, como deseja todo o discurso de poder.

El efecto de este golpe pretendía ser, en el caso de las vanguardias históricas, la disolución de las fronteras entre arte y vida, la realización del arte en la vida y, en suma, la eliminación de “arte” (o de la Estética) como una esfera cultural separada de la cotidianidad. (Gui Debord 1990, p. 15).

A interpretação de que Brasília é um fracasso, no entanto, também é passível ao fracasso, pois toda interpretação é uma parte de um todo inapreensível. De nada adianta analisar Brasília sob vozes excludentes, como a de ser a antítese da cidade tradicional, ou a materialização do pensamento colonialista transfigurado de modernidade. Ambas as interpretações são falíveis. Não podemos também pensar a partir da radicalidade de Debord, que entende que um signo adquire um significado somente quando o destinatário aceita esta pretensão. Se não existe um acordo entre locutores não existe significado.

Em outras cidades, reclama-se pela falta de espaços vazios; em Brasília, reclama-se do seu excesso. Há a ideia de que os vazios afastam pessoas e significados, uma consequência indesejável da implantação das quatro escalas do Plano Piloto – Monumental, Residencial, Bucólica, Gregária. Tal racionalização teria destituído a práxis artística da vida real. É o caso dos vazios urbanos no Eixo Rodoviário e no Eixo Monumental. O que se pressupõe como vazios

instituídos de significado simbólico, os situacionistas veriam como grande potência às deambulações. Deambular, percorrer, fluir, flunar, atravessar, caminhar, ocupar: são ações de reterritorialização e, para tanto, há, em Brasília, espaço. Os territórios, instituídos ou não, são a essência da deriva.

Os espaços públicos de Brasília, quando não cercados ou sitiados, têm a potência da subversão dos territórios instituídos. Além das dicotomias, o discurso de subversão está intimamente ligado ao discurso de poder instituído e se faz a partir dele. A Esplanada dos Ministérios e o Eixo Rodoviário são passíveis de deambulação: incorporam as contradições da práxis artística e, ao mesmo tempo, da vida pulsante ao cotidiano de ir e vir, das ambiguidades simbólicas aos caminhos de encontro e de desencontro. Das manifestações às invasões – cerceadas ou não –, a arquitetura instituída define em parte o uso do espaço público.

Diferente dos monumentos abandonados de Smithsonian, Brasília resiste como espaço atravessado. Trata-se de um jogo entre percursos e mapas pelos vazios urbanos. São, eles, os “vazios” – autopistas, entrequadras e esplanadas – onde deambulam, dialeticamente, a encenação simbólica e a deriva dos turistas desavisados. Brasília construída pode ser, portanto, o conjunto de arquipélagos, de fragmentos e interstícios, através dos quais os moradores navegam e habitam, na sua permanência transitória.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERENSTEIN JACQUES, Paola. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2003.

_____. *Improvisações urbanas. Arqutextos*. São Paulo, ano 22, n. 260.00, Vi-

truvius, jan. 2022 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/22.260/8376>>.

CARERI, Francesco. *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. Barcelona, Gustavo Gili, 2013.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mill Platôs*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011.

GONZALES, Julio. *LA CREACIÓN ABIERTA Y SUS ENEMIGOS. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid, la Piqueta, 1977.

HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2014.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROWE, Collin; KOETHER, Fred. *Collage City*. MIT press, 1979.