

A RUA, A PRAÇA, O LABIRINTO

THE STREET, THE SQUARE, THE LABYRINTH

Giovana Diniz Giosa Lippi

Mestranda no Programa de Pós Graduação de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil
giovana.giosa@gmail.com

Igor Guatelli

Professor Doutor, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil
igor.guatelli@mackenzie.br

RESUMO

E se, ao pensar em infraestruturas urbanas, deixássemos de restringir seu entendimento mais direto às obras de grande porte - viadutos, aeroportos e ferrovias – e pensássemos em outros entrelaçamentos necessários à qualidade de vida urbana? Seriam também, espaços infra estruturais, aqueles que provocam coletividades e possibilitam a invenção cotidiana? A partir de cruzamentos entre o projeto do Sesc Pompeia, da arquiteta Lina Bo Bardi, e da instalação artística *Leviathan* realizada por Anish Kapoor no *Grand Palais* de Paris, pretende-se discutir como esses projetos possibilitam novas, e inesperadas, formas de explorar e interagir com o espaço, agindo assim, como elementos infra estruturais. Constantemente em atualização, Sesc Pompeia e *Grand Palais*, cada um em seu contexto histórico, são espaços com a capacidade de absorver exterioridades e reinventar-se, como uma espécie de palimpsesto urbano. São arquiteturas que agem como suportes para contaminação externas, são receptáculos, espaços gestacionais, à espera do porvir. Espaços flexíveis, que se esquivam de lógicas engessadas e dominantes, tornam-se então, capazes de responder a seu tempo e assimilar às exterioridades sem assumir uma identidade única. Obras dotadas de uma espessura simbólica, mas que estão em constante atualização, contaminadas pelo presente, mantendo rastros do passado.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura. Arte. Coletividade. Labirinto.

ABSTRACT

What if, when thinking about urban infrastructure, we stopped restricting its more direct understanding to large-scale works - viaducts, airports and railways - and thought of other interweavings necessary for the quality of urban life? Would they also be infrastructural spaces, those that provoke collectivities and make everyday invention possible? Based on intersections between the Sesc Pompeia project, by architect Lina Bo Bardi, and the Leviathan art installation by Anish Kapoor at the Grand Palais in Paris, the aim is to discuss how these projects enable new, and unexpected, ways of exploring and interacting with space, thus acting as infrastructural elements. Constantly being updated, Sesc Pompeia and Grand Palais, each in its own historical context, are spaces with the ability to absorb externalities and reinvent themselves, as a kind of urban palimpsest. They are architectures that act as supports for external contamination, they are receptacles, gestational spaces, waiting for the future. Flexible spaces, which dodge rigid and dominant logics, then become capable of responding to their time and assimilating externalities without assuming a single identity. Works endowed with a symbolic thickness, but which are constantly updated, contaminated by the present, keeping traces of the past.

KEYWORDS: Architecture. Art. Collectivity. Labyrinth.

Introdução

O artigo pretende explorar possíveis imbricamentos nos espaços. Entender a rua, a praça e o labirinto não apenas pela sua estrutura dominante, mas como um território esvaziado, aberto à possibilidade de tornar-se um outro, pode ser um caminho possível para a disrupção de lógicas segregacionistas do território. Emaranhamentos que surgem a partir de articulações não axiomáticas provocam brechas para o aparecimento de fendas, fissuras na unidade, que trazem a perspectiva de uma heterogeneização do espaço. *“Disjuntiva, a fenda atormenta o uno, o absoluto, ao dividi-lo, ao mesmo tempo que garante a relação entre as partes, nem autônomas, nem fundidas, disjuntas”* (GUATELLI, 2020).

Ao levarmos esse conceito para a arquitetura, esse trabalho de desarticulação daquilo que se encontra aparentemente solidificado possibilitaria uma multiplicação de sentidos, e consequentemente, o surgimento de outras formas de apropriação dos espaços. As obras a serem analisadas compartilham da noção de vincular elementos heterogêneos, trabalhar com a contaminação de campos, provocando uma certa caotização. O labirinto aparece aqui em referência a esse espaço do caos, da desordem. Dentro do labirinto estamos perdidos, não há uma perspectiva de *telos*, o que existe é o instante, torna-se necessário concentrar os esforços no percurso. Somos intimados à participação. No labirinto, um emaranhado de caminhos possíveis se sobrepõem, rompendo a linha mestra. Os caminhos não vão de um ponto a outro, mas se atravessam, por vezes, de maneira imprevista. Do imprevisível emana a possibilidade de encontros fortuitos, encontros ocasionais, acidentais.

Procurou-se explorar esse processo de emaranhamento de sentidos a partir da internalização de ruas e praças nas cidades, que, ao estarem articuladas a outras lógicas, passam por deformações semânticas, e consequentemente, recebem novos e inesperados usos. Nesse contexto, ruas e praças tornam-se labirintos, verdadeiras miscelâneas, receptáculos para o heterogêneo.

Ao pensar a arquitetura como suportes para contaminações externas nos deparamos com a possibilidade do espaço se tornar flexível. Espaços que se esquivam de lógicas engessadas e dominantes, tornam-se então, capazes de responder a seu tempo e assimilar às exterioridades sem assumir uma identidade única.

1. Considerações históricas

Segundo Benevolo,

A cidade – local de estabelecimento aparelhado, diferenciado e ao mesmo tempo privilegiado, sede da autoridade - nasce da aldeia, mas não é apenas uma aldeia que cresceu. Ela se forma quando as indústrias e os serviços já não são mais executados pelas pessoas que cultivam a terra, mas por outras que não têm esta obrigação, e que são mantidas pelas primeiras com o excedente do produto total. (BENEVOLO, 2012, p.23)

O arquiteto e historiador refere-se ao período da história onde os avanços tecnológicos, a Revolução Industrial e posteriormente a mecanização das fabricas, acarretam profundas modificações na urbe, que abrigará a sociedade moderna. Concomitantemente, as ruas das

idades também se transformavam ao longo dos séculos. Faz-se necessário uma pequena digressão histórica para contextualizar o processo de interiorização das ruas e praças nas cidades modernas.

Partimos do pressuposto que a rua é o espaço da cidade pertencente ao domínio público, a rua representa o “fora”, é o lugar comum a todos. A rua é também o espaço vago da cidade impregnado por rastros. Por funcionarem como vias de circulação, são constantemente marcadas pelos que por ali transitam. Nas cidades antigas, as rodas das bigas e carruagens que passavam pelas superfícies das ruas, deixavam sulcos. Daí a origem da palavra “rua”, que deriva do latim “ruga”. Pensar a respeito da rugosidade nas cidades pode ser um caminho para perceber sua complexidade. Deleuze e Guattari discorrem sobre o espaço liso e o espaço estriado, como duas ciências opostas que se complementam, trabalham como “tensão-limite”.

O espaço liso e o espaço estriado, — o espaço nômade e o espaço sedentário, — o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho de Estado, — não são da mesma natureza. Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaço. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. Num caso, organiza-se até mesmo o deserto; no outro, o deserto se propaga e cresce; e os dois ao mesmo tempo. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.147-148)

Podemos entender as rugas como estrias que marcam o território. São resultantes da permanência, codificações que se desenvolvem em função dos agenciamentos que acontecem no território. Espaços hiper-controlados, ou seja, muito codificados, tornam-se hiper-estriados, o que pode acabar engessando formas de acontecimento espontâneas. Deleuze e Guattari tomam de exemplo as tramas do tecido comum em malha e das do feltro. Enquanto a primeira se dá por uma composição cartesiana e ordenada, a segunda é um emaranhado de diferentes tipos de fibras e fios, obtido pela prensagem. A malha representaria o espaço estriado, e o feltro o espaço liso. Tem-se ainda, o *patchwork*, um imbricamento possível dessas duas tipologias. Seria como a colcha de retalhos, que sobrepõe pedaço por pedaço, sem um motivo ou tipologia central, propõe acréscimos de tecido sucessíveis e infinitos. Pesar a cidade como um *patchwork* é enxergá-la como um espaço liso e estriado ao mesmo tempo. Espaço das passagens, dos encontros ocasionais, efêmeros e fortuitos, mas também o lugar da morada, da permanência. Um espaço marcado pela história, mas livre o suficiente para receber o estrangeiro, o que vem de fora. Para Deleuze e Guattari, “*mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso*” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p.189).

Mas as rugas também são as marcas do tempo. A cidade, como uma espécie de palimpsesto urbano, acumula temporalidades, que se sobrepõem de forma não linear. Há rastros do passado no presente assim como conjecturas de futuro. Como nas fotografias de

Michael Wesely¹, que captura o tempo não estático, as cidades estão impregnadas de temporalidades e acontecimentos. Rastros transfiguram o espaço, que, por sua vez, passa por processos de desterritorialização e reterritorialização permanentes.

E é nesse contexto das sobreposições que o ambiente urbano acontece. A cidade, como um emaranhado de infraestruturas – hospitais, universidades, transporte, vigilância – goza também de um importante caráter social. Se se trabalha muito, por outro lado pode-se desfrutar numerosos dias festivos. Nas palavras de Jacques Le Goff “*a cidade concentra também os prazeres, os da festa, os dos diálogos na rua, nas tabernas, nas escolas, nas igrejas e mesmo nos cemitérios*” (LE GOFF, 1998, p.25). Ela acontece como uma concentração de criatividade.

Seguiremos então com uma breve evolução histórica das ruas e praças nas cidades. As ruas na antiguidade eram descontínuas, semelhantes a um corredor (BENEVOLO, 1995). Estreitas e labirínticas cumpriam o papel de articulação entre o espaço público e privado, servindo de acesso às residências. Espaços abertos, como as praças, ainda eram escassos nas cidades. Ruas de comércio especializado não existiam, portanto não havia separação entre casa e trabalho. Os comerciantes montavam suas bancas em frente às suas casas, onde os artesãos expunham mercadorias. Posteriormente, essas bancas ganharam caráter permanente e passam a ser incorporadas nas fachadas.

De um modo geral, os registros das civilizações mesopotâmicas demonstram elementos que começam a caracterizar a rua como espaço de articulação na cidade, espaço de acessos e trocas sociais, mas foi na civilização grega que o desenvolvimento da polis e da política das cidades toma novas proporções. Segundo Paul Zucker, as antigas civilizações não tiveram condições políticas, sociais e psicológicas para criar a necessidade de um lugar de encontro (ZUCKER, 1959, p.26). A praça pública como espaço cívico surge no século V a.C., na civilização grega. Sob o nome de *Ágora*, a primeira praça pública grega representou o principal lugar de encontro na cidade, local onde cidadãos livres exerciam a cidadania. Essa noção de lugar cívico estaria intimamente relacionada à liberdade de expressão, portanto foi no desenvolvimento do modo de vida Grego, com sua concepção de *Pólis*, que a praça começa a se desenvolver.

Na *Ágora* grega e no Fórum Romano, a praça representou sobretudo o espaço das manifestações políticas. Já nas cidades medievais e renascentistas, nas palavras de Le Goff “*a praça pública muda de estatuto*” (LE GOFF, 1998, p.10), e o mercado, por sua vez, resgata a tradição do fórum, assim, o comércio se torna peça estruturante das praças e suas adjacências. Segundo Ferrara, na “*Idade Média, praça era entendida não só como o marco zero da cidade, mas sobretudo como seu micromodelo, centro de operações e decisões; vivê-la era participar da vida urbana*” (FERRARA, 1993, p.201). A partir dos comportamentos sociais da cultura medieval e renascentista, o filósofo e historiador russo Mikhail Bakhtin enfatiza a importância da praça pública como espaço popular da cidade. “*A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterioridade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais*” (BAKHTIN, 1987, p.132). Enquanto a rua se torna cada vez mais local de circulação, a praça se dá, portanto, como o espaço vazio da congregação nas cidades.

¹ Referimo-nos às fotografias que o artista fez deixando o obturador aberto por vários meses. Nessas fotografias, os edifícios em construção e as pessoas em movimento formam rastros e borrões, enquanto as estruturas estáveis aparecem mais nítidas. Ver fotografias da *Potzdamer Platz*, Michael Wesely.

Com o crescimento dos centros urbanos no século XIX as cidades passam por processos intensos de modernização. Amplamente discutidas, as reformas de Haussmann a partir de 1850 em Paris são de grande importância para discutir a paisagem urbana que se conformava naquela época. As instalações de fábricas e novos equipamentos industriais determinaram uma reorganização urbana levada ao extremo pelos interesses do capital. Junto com o crescimento urbano surgem os discursos sanitaristas com o intuito de conter doenças e sanear as cidades. Em Paris, o então prefeito Georges-Eugène Haussmann rasgava a cidade com generosas linhas retas que permitiam o tráfego fluir pelo centro da cidade e facilitava o controle e policiamento em meio ao caos urbano. Nesse período, os *boulevards* e grandes avenidas foram feitos em massa. Em “Paris, capital da modernidade”, David Harvey pressupõe que grande parte dos feitos de Haussmann já existiam de forma embrionária nas décadas de 1830 e 1840, a partir de propostas socialistas utópicas dos saint-simonianos e fourierianos². Segundo Harvey, “Haussmann adotou ideias dos planos que os seguidores dos socialistas utópicos Charles Fourier e Saint-Simon haviam debatido na década de 1840 para remodelar Paris, mas com uma grande diferença: ele transformou a escala em que o processo urbano foi imaginado.” (HARVEY, 2015, p.118)

Dos pensamentos utópicos para a cidade de Paris, anteriores a Haussmann, surgiram uma série de artigos sobre a necessidade de reorganizar o espaço interno da cidade, espaços esses que se tornariam o principal cenário das *flaneries*. As galerias cobertas ou *passages couverts* de Paris começaram a surgir no final do século XVIII e início do século XIX em consequência do desenvolvimento da indústria têxtil, que impulsionou o comércio. A primeira galeria coberta em Paris foi a *Passage des Panoramas*, que foi inaugurada em 1799. A partir daí várias outras passagens cobertas começaram a ser construídas na cidade, principalmente nas décadas de 1800 e 1830. Grande parte delas tinham origem no pensamento dos saint-simonianos.

Pensador utópico do século XIX, Saint-Simon acreditava que através da infraestrutura de circulação - de pessoas e mercadorias - seria possível melhorar a distribuição de riquezas, e assim, transformar a sociedade. Com a expansão das ferrovias em Paris, a cidade tem um aumento significativo de população. Os deslocamentos na cidade, inclusive entre as estações, são insuficientes. Os saint-simonianos começam a propor então, de forma cirúrgica e pontual, pequenas passagens que facilitariam esses acessos, abreviariam caminhos. É nesse sentido que Harvey insinua que as propostas de Haussmann continham um rastro do pensamento saint-simoniano. Acontece que Haussmann leva ao extremo esse ideal, rasgando a cidade de Paris por completo com seus grandes boulevards. Nesse momento se dá a realização plena da cidade burguesa, acarretando na gentrificação e elitização de Paris.

² Saint-Simon e Charles Fourier foram precursores do socialismo utópico desenvolvido no século XIX que tinha como principal objetivo a criação de uma sociedade ideal, mais justa e igualitária. Essas ideias surgiram com o aumento dos problemas sociais acarretados pela Revolução Industrial.

Figura 1 – *Passage Du Caire*, Paris, 1926.



Figura 2 - *Passage des Panoramas*, Paris.



Figura 1- Fonte: <https://teoriadoespacourbano.wordpress.com/2013/03/12/i-fourier-ou-as-passagens/>

Figura 2 – Fonte: <https://parisjetaime.com/eng/culture/passage-des-panoramas-p1582>

Charles Fourier viu nas “ruas-galerias” a possibilidade de integração entre as várias partes de Paris e, portanto, das diferentes classes sociais. O fato de as passagens poderem abrigar, em um mesmo espaço, todo tipo de estabelecimento comercial ou artístico, fez com que lhe parecessem sistemas autossuficientes, assim como os falanstérios defendidos por ele. As galerias passam então a ressignificar o espaço íntimo da cidade.

As galerias, uma nova descoberta do luxo industrial — diz um guia ilustrado de Paris de 1852 — são caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore. De ambos os lados dessas vias se estendem os mais elegantes estabelecimentos comerciais, de modo que uma de tais passagens é como uma cidade, um mundo em miniatura. Nesse mundo o flâneur está em casa. (BENJAMIN, 2006, p.36)

Flâneur, o termo cunhado por Charles Baudelaire, tornou-se modelo do caminhante moderno. Com o crescimento das cidades modernas, a contemplação voltou-se aos fenômenos urbanos, assim, a figura do *flâneur* não existe sem o plano da cidade moderna. Essa figura irá influenciar os situacionistas um século depois, com a *Teoria da Deriva* de Guy Debord que abordarmos mais à frente. Na visão baudelaireana, o *flâneur* é um observador curioso, um caminhante vago. Baudelaire apresenta um retrato do *flâneur* como o artista-poeta da metrópole moderna:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 1996, p.21)

Segundo Benjamin, “a *flanerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a sua plenitude sem as galerias.” (BENJAMIN, 2006, p.35) A figura do *flâneur* se desenvolve ao mesmo tempo que as grandes cidades se modernizam, o *flâneur* deixa-se fascinar pela modernização e ambigualmente, reage a ela. “Contra a velocidade imposta pela modernidade positivista, o *flâneur* traz a questão da lentidão e também da ociosidade” (JACQUES, 2012, p.49).

Com as passagens cobertas, percebemos as ruas se internalizando nas cidades. No entanto a figura das praças também passa por uma espécie de internalização durante as reformas feitas por Haussmann, a exemplo dos grandes espaços que serviram para abrigar as Exposições Universais. O Palacio da Industria de Paris, que posteriormente deu lugar ao Grand Palais foi fruto de uma das grandes demolições de antigas áreas urbanas que deram lugar a novas avenidas, praças e edifícios públicos. Construído para exibir as realizações industriais na França na Exposição Universal de 1855 de forma temporária foi substituído posteriormente pelo Grand Palais, para a Exposição Universal de 1900. O *Grand Palais* abrigou em sua grande praça interna várias exposições ao longo dos anos, atraindo *flâneurs* e amantes da cultura para a área ao redor do palácio.

Figura 3 - *Palais de l'Industrie*, Paris.



Figura 3 – Fonte: Ilustração de Mary Evans Picture Library. <https://fineartamerica.com/featured/-palais-de-lindustrie-grand-palais-mary-evans-picture-library.html>

Figura 4 – *Grand Palais*, Paris, 1900.



Figura 4 – Fonte: Ilustração de Mary Evans Picture Library. <https://fineartamerica.com/featured/the-grand-palais-at-the-paris-1900-mary-evans-picture-library.html>

2. Experiencias labirínticas

Diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras. (DELEUZE, 1991, p.13)

Dentro e à margem de um macro território, as passagens cobertas de Paris criam territorialidades intersticiais, sugerem novas rotas possíveis de se percorrer a cidade. Ao conectarem pontos para além de uma racionalidade lógica, configuram-se como circuitos alternativos e possibilitam desvios de rota. Esses desvios convidam o usuário a experimentar a cidade de outras maneiras, assim, pulverizados pela cidade, se encontram outros percursos possíveis. O destino passa a ser menos relevante que o percurso, que permitem descobertas imprevistas, descobertas que acontecem ao perder-se pela caminhada.

À essa dinâmica de percorrer o espaço poderíamos associar a estrutura não axial dos labirintos. O labirinto promove um desajuste do estado inerte do indivíduo, provoca incomodo

pela perda de sentido e junto a isso o anseio e o prazer em desvelá-lo. O labirinto exige, portanto, o envolvimento do usuário com o lugar. A experiência labiríntica relaciona-se ao ato de ver e, sobretudo, pensar. O labirinto questiona a visão como elemento dominante, opõe-se ao espaço cartesiano, e se desenrola como espaço “dobrado”.

No labirinto, os caminhos se multiplicam, a linearidade torna-se instável ao se desenrolar em infinitas dobras, infinitas possibilidades. Dessas dobras ampliam-se também a quantidade de espaço a ser percorrido, num mesmo espaço. Deleuze explora o conceito de dobra (em francês *pli*) a partir da interpretação de Leibniz do barroco. Os conceitos vinculados a cultura barroca estão atrelados, muitas vezes, a questão do movimento como princípio fundamental do mundo e dos homens. O barroco trabalha com o disforme através das dobras, que torna a obra mais complexa e menos compreensível. As dobras confundem a visão nítida e ordenada. Deleuze aborda a dobra em seu sentido ambíguo de ser interior e exterior simultaneamente. *“O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, e dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora”* (DELEUZE, 1998, p.104). No campo da arquitetura, Peter Eisenman, por exemplo, usa o conceito de dobra de Deleuze como proposta para uma configuração de espaço que se desvinculasse do par “sujeito/quatro-paredes” (NESBITT, 2006). Esse espaço dobrado que Eisenman se refere é configurado, por exemplo, na tira de Moebius, onde, em uma continuidade ininterrupta, o dentro e o fora coexistem. A dobra articularia uma outra situação de figura-fundo, dentro-fora, que alteraria o espaço tradicional da visão e traria o usuário para uma experiência afetiva.

O *flâneur* vivenciado nas passagens da cidade viria a ser revisitado e reformulado por um grupo de artistas ativistas, a Internacional Situacionista (IS), que tensionavam a questão da participação, e lutavam contra a cultura do espetáculo que emergia, principalmente em Paris. O grupo, que derivou de influências dadaístas e surrealistas, julgava que a solução para fugir da espetacularização era a participação ativa dos indivíduos.

Com ideias que pretendiam transformar a cidade em um ambiente criativo, em que o indivíduo fosse responsável por “criar situações”, a IS idealizava a busca por um ambiente cotidiano mais sensível, que envolvesse os usuários em uma experiência afetiva lúdica. *“Trata-se de atingir, para além do utilitário imediato, um meio ambiente funcional apaixonante”* (IS in. JACQUES, 2003). Os situacionistas desejavam que o ambiente urbano se tornasse palco para um jogo de participação. O labirinto, por sua vez, era uma referência ideológica forte para o pensamento situacionista, que instigava a uma experiência baseada no vagar, em trajetos e caminhos de um espaço rizomático³.

Guy Debord, em seu texto-manifesto de 1958, a Teoria da Deriva, propunha caminhadas que se deixariam levar pelo relevo psicogeográfico⁴ da cidade.

³ Deleuze e Guattari utilizam-se do rizoma para abordar formas de organização não lineares, não hierárquicas e abertas a múltiplas possibilidades. Estruturas rizomática contrastam com a estrutura arborescente, em favor de uma abordagem fluida e flexível. O rizoma caracteriza-se pela multiplicidade de conexões e caminhos possíveis. *“Qualquer ponto do rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto ou uma ordem”* (DELEUZE, GUATTARI, 1995. p.15)

⁴ A psicogeografia é a exploração de ambientes urbanos voltada para a leitura do espaço a partir do método da deriva. Enfatiza-se as relações interpessoais com lugares e rotas arbitrárias caracterizado pelo vagar sem rumo interagindo e reconhecendo os elementos que estão disposto ao redor do indivíduo.

“Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde.” (DEBORD in. JACQUES, 2003, p.87)

A deriva se opõe às noções clássicas de passeio e viagem à medida que extrapola limites geográficos oficiais, dados por um mapa, por exemplo, as divisões entre bairros e zoneamento da cidade. Debord propõe um jogar-se no espaço para criar e, sobretudo, reconhecer “situações”. A cidade seria desconfigurada e reconfigurada a partir do caminhar e do jogo que se estabelece entre o corpo, os sentidos e o espaço. Através do comportamento “lúdico-construtivo”, a deriva impulsiona a busca de uma experiência sensível. Segundo a IS, “a construção de situações será a realização contínua de um grande jogo deliberadamente escolhido”.

O jogo, no contexto situacionista, é desprovido de caráter competitivo a favor do simples brincar pelo prazer. Declaradamente influenciados por Huizinga, os situacionistas propõem o resgate do *homo ludens*. Para Huizinga, o jogo “introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada” (HUIZINGA, 1971). Jogar-se, nesse sentido, é ter um momento de loucura, um salto no vazio. Entende-se o jogo como um ornamento, de função vital, que “satisfaz todo o tipo de ideal comunitários”.

No que diz respeito às características formais do jogo, todos os observadores dão grande ênfase ao fato de ser ele *desinteressado*. Visto que não pertence à vida “comum”, ele se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário, interrompe este mecanismo. Ele se insinua como atividade temporária, que tem uma finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização. É pelo menos assim que, em primeira instância, o ele se nos apresenta: como um *intervalo* em nossa vida cotidiana. (HUIZINGA, 1971)

A proximidade de ideias dos situacionistas com os tropicalistas é clara. Helio Oiticica chega a falar em “instaurações situacionais”. A deriva de Debord está em diálogo com o *Delirium Ambulatorium* de Oiticica. Por *Delirium Ambulatorium*⁵, Oiticica designava uma prática do andar como prática estética.

O delírio ambulatório é um delírio concreto. Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um Penetrável com areia e pedrinhas estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar, do detalhe síntese do andar. [...] Todos os pedaços do Rio de Janeiro têm para mim um significado concreto e vivo, um significado que era essa coisa que eu chamo de “delírio concreto”. (JACQUES, 2022, p.10)

Segundo Paola Jacques, “Situacionistas e tropicalistas tinham em comum a questão da participação contra o espetáculo, sobretudo Debord e Oiticica: o primeiro propunha a transformação dos espectadores em vivenciadores, e o segundo em participantes” (JACQUES, 2022, p.20). Ambos buscavam criar condições para o exercício da liberdade. Assim como as

⁵ Em 1978, Helio Oiticica utiliza a expressão pela primeira vez, no evento *Mitos Vadios*, organizado pelo artista Ivald Granato.

experiências labirínticas, as errâncias urbanas propostas por eles seguem a lógica do desvio, um desvio ativo e desperto, que intensifica o processo de interação sensível⁶ entre espaço e usuário.

3. A rua, a praça e o labirinto no Sesc Pompeia

A antiga fábrica de tambores dos Irmãos Mauser, construída em 1935, seria o cenário da nova instalação do Sesc. Em 1973, o Sesc adquiriu o complexo, e como prática corrente da organização, começaram a usar o espaço de forma improvisada, promovendo atividades culturais e esportivas naquele espaço (FERRAZ, 2008). Foi nesse contexto que a arquiteta Lina Bo Bardi se deparou com o local, e reconheceu a “situação” que ali existia. As cenas que Bo Bardi relata sobre suas visitas ao espaço das antigas fabricas revelam um espaço já livremente escolhido para o lazer. Sua preocupação foi manter aquele espírito e potencializá-lo, multiplicando as possibilidades de jogo e vida coletiva já existente:

Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduiches na entrada da rua Clelia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda essa alegria. Voltei muitas vezes, aos sábados e domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares. (BO BARDI in. FERRAZ 1993, p.220)

A rua interna do complexo, claramente já havia se transformado de lugar de passagem a espaço de convívio. O projeto nasce então, do movimento de deriva entre os galpões fabris, que Bo Bardi reconhece, intensifica e extrapola para as áreas internas dos edifícios. Percebe-se uma intenção nas obras de Lina Bo Bardi em cuidar dos espaços intermediários, de tal forma que os espaços de conexão sofrem uma espécie de dilatação e deixam de ser apenas locais que conectam um lugar ao outro para se tornarem lugar de ocasiões (OLIVEIRA, 2006, p.163). Assim acontece por exemplo no vão livre do Masp. Devemos nos recordar que o térreo esvaziado do Masp também é o tensionamento dos pisos inferior e superior, espaço que os conecta. Nesse espaço de articulação surge o grande belvedere, que Bo Bardi oferece à cidade, como um vazio impregnado de possibilidades.

A mesma estratégia está presente no Sesc. Ali, a rua interna que distribui e faz as conexões do programa ao longo do complexo passa a constituir um lugar por si só. Como prolongamento da rua interna, um generoso deck de madeira é proposto sobre a área não edificável, que interliga com o acesso lateral do complexo e dá acesso a torre esportiva. Sem uma finalidade explícita, o deck transforma-se em praia urbana e é palco para os mais diversos usos. Crianças brincam com baldes de água e mangueiras, outros esticam suas toalhas para pegar um pouco de sol. O mesmo gesto acontece com as passarelas que conectam as duas torres do edifício. Sobre a área não edificável, a arquiteta projeta passarelas aéreas e, novamente, entrega esse espaço de articulação às pessoas. As passarelas adjacentes às quadras e ao ginásio se

⁶ A ideia de coprodução relaciona-se com o que Jacques Rancière denomina de partilha do sensível. Rancière define a “partilha do sensível” como o “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”. Segundo Rancière, a atitude do indivíduo no espaço permite a ele reorientar seus sentidos no intento de inserir a si mesmo em uma reconfiguração do sensível, que é sua própria criação.

tornam extensão do edifício. Muito além da conexão entre as torres, esse espaço torna-se um mirante para a cidade e um agradável espaço onde se pode conviver entre uma partida e outra dos jogos. Até mesmo a gárgula, elemento de transição das águas pluviais se transforma em evento: uma grande cachoeira para os dias quentes. A obra de Bo Bardi, muito além da formalidade estética, está preocupada com as pessoas. É uma arquitetura que se entrega ao público.

Figura 5 – Passarelas Sesc Pompeia



Figura 5 – Fonte: Markus Lanz, <https://www.flickr.com/photos/videobrasil/24593580068/>

Figura 6 – Deck Sesc Pompeia



Figura 6 – Fonte: Igor Guatelli

Essas “ruas”, cheias de vida, caracterizam o Sesc, assim como generosas praças, espaços de congregação e deleite fazem-se presentes. A mais significativa delas: um grande espaço de convívio que é abrigado sob os telhados da antiga fábrica. A estratégia parece simples, Bo Bardi explica, “*nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira*” (BO BARDI in. FERRAZ 1993, p.220). No espaço esvaziado do antigo galpão, a presença da água e do fogo enfatizam seu desejo de devolver para aquele espaço o sentido de comunidade. São intervenções que moldam o espaço com a intenção de subverter um ambiente originalmente voltado para o labor por meio de elementos lúdicos. Numa escala reduzida, a praça se apresenta também na lanchonete do bloco esportivo: com um grande balcão circular ao centro e bancos periféricos. Festividade e informalidade são temas caros para a arquiteta, suas aquarelas para o Sesc já traduziam esse espírito.

Talvez a presença mais forte da experiência labiríntica, como expressão formal, se apresente no Sesc nos ateliês. Aberto e fechado, grande e pequeno ao mesmo tempo: os ateliês convertem-se em espaços dobrados. Uma série de paredes baixas serpenteiam o espaço aberto, como um grande labirinto de experiências. Diversas atividades acontecem, cada um em seu núcleo, pulverizadas nesses espaços que reduzem a escala do galpão e a aproxima do corpo. Segundo Oliveira,

a arquitetura de Aldo Van Eyck inspirará o lay-out dos ateliês do Sesc, onde todo o espaço adquire uma circulação absolutamente fluida. Células conjugadas com paredes a meia altura delimitam, sem dividir, as diferentes atividades ali realizadas: “muros-labirinto” anota Lina em um dos croquis, numa referência direta à noção de “clareza labiríntica” dos edifícios de Van Eyck. (OLIVEIRA, 2006, p.221)

A referência nesse caso é clara. Também labirínticos são os pequenos núcleos de leitura da biblioteca e os mobiliários de madeira desenhados pela arquiteta para o Sesc. O mobiliário solto funciona como pequenos módulos encaixáveis, que podem ser dispostos de acordo com a ocasião, assim, podem conformar espaços que se abrem ou se fecham.

Figura 7 – Biblioteca Sesc Pompeia.



Figura 8 – Ateliers Sesc Pompeia.



Figura 9 – Mobiliário Sesc Pompeia.



Figura 7 – Fonte: Igor Guatelli

Figura 8 – Fonte: Nelson Kon

Figura 9 – Fonte: Acervo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Sem crédito.

No entanto, o labirinto não se dá somente no aspecto formal. O conceito está espalhado em pequenos “gestos” que envolvem a experiência do usuário no espaço. O Sesc é invadido por uma série de licenças poéticas. A começar pela rua principal, ladeada por canaletas de escoamento de água, encontra-se o apelo ao tátil com os inúmeros seixos rolados que a revestem. No espaço multiuso, o grande espelho d’água, faz homenagem ao principal rio do Nordeste, o Rio São Francisco. Ao lado do riacho, uma lareira coletiva, elemento ancestral de reunião dos povos. Flores de mandacaru fazem as vezes de guarda corpo no edifício esportivo. Assim, ao longo do complexo, espalham-se tanto memórias da antiga fábrica como elementos que se comunicam diretamente com público e simbolizam a vida cotidiana e doméstica naquele lugar.

Como num labirinto não aprisionado, Bo Bardi instiga o usuário a percorrer o espaço e descortinar essas pequenas surpresas. Um caminhar afetivo e lúdico que faz o usuário se apropriar daquele local, como uma grande casa coletiva. Faz de cada lugar, um monte de lugares. E assim Lina Bo Bardi constrói seu protótipo de cidade ideal, que ela denomina “cidadela”. Como diria Van Eyck, “*uma casa é uma cidade minúscula, uma cidade é uma enorme casa*” (VAN EYCK, 1962, tradução nossa).

4. A rua, a praça e o labirinto no *Leviathan*

O *Leviathan* foi uma instalação criada por Anish Kapoor em 2011 para a exposição “*Monumenta*” no *Grand Palais*, em Paris. Exposições como o “*Monumenta*” são exemplos de programas voltados para ocupação de grandes espaços onde se propõe um imbricamento entre a arquitetura do edifício existente e os projetos artísticos, fazendo com que os artistas respondam à grande escala destes espaços. Como falado anteriormente o espaço construído para a Exposição Universal de 1900, o *Grand Palais* foi espaço de *flanerie* da burguesia parisiense, uma espécie de praça interiorizada.

Fig. 10 – *Leviathan*, *Grand Palais*, Paris.



Fig. 11 – *Leviathan*, 2011.



Fig.12 – interior do *Leviathan*, Paris.



Figura 10 - Fonte: <https://anish Kapoor.com/684/leviathan>

Figura 11 - Fonte: Igor Guatelli

Figura 12 - Fonte: Plowy Didier, <https://www.cnap.fr/leviathan>

A instalação, que preenche grande parte da nave do *Grand Palais*, consiste em uma imensa membrana vinílica inflada composta por quatro elipses conectadas. A resposta de Kapoor à planta em cruz da nave do *Grand Palais* foi criar uma estrutura que segue a mesma proposta formal do edifício, porém numa versão arredondada. É então, o próprio edifício que dita a proposta volumétrica da obra. Kapoor propõe que a forma externa do *Grand Palais* se interiorize, de tal forma que ao olhar os dois juntos, o entendimento do edifício existente a priori se evidencialize.

O *Leviathan*, ao ocupar internamente o *Grand Palais*, suprime o espaço inicialmente livre do edifício, ao mesmo tempo que sugere uma nova leitura espacial ao criar outras espacialidades possíveis. A instalação de Kapoor subtrai espaço para criar espacialidade, ele subtrai e adiciona ao mesmo tempo. É como o Kapoor preenchesse todo o espaço do *Grand Palais* para [re]esculpir o vazio de uma outra maneira. Surge aqui, o espaço dobrado, o *Grand Palais* sai do estado de praça livre e adquire passagens, resultantes das fendas da membrana vinílica que se transformam em pequenas “ruas”. Agora, o indivíduo precisa atravessar por entre as fendas para desvelar o espaço, não revelado em sua totalidade a priori.

A instalação comprime o espaço existente, e ao comprimi-lo, surgem pontos de intensidade, pequenos campos imantados onde os usuários se concentram. Esse espaço entre a obra e o edifício é um espaço subvertido pela “obra dentro da obra” que dá origem a uma espacialidade intermediária. Ao espremer o vazio, criam-se interstícios. O interstício seria a passagem a um outro a partir da dilaceração e dilatação do uno. Rasgar, romper e dividir o uno em sua aparente integridade inviolável como condição para a aparição de outras logicas e territórios ainda insondáveis.

É dessa maneira que o *Grand Palais*, com o *Leviathan*, tem sua lógica de praça subvertida. Enquanto a praça original se transforma em espaço labiríntico, uma outra praça manifesta-se dentro da instalação. Ao adentrar a grande membrana vinílica, encontra-se um espaço sinestésico, um convite à experiência coletiva. Em uma analogia com o corpo humano, Kapoor denomina a instalação de “*Breathing Object*”, ou “objeto que respira” em tradução livre. Ao adentrar no *Leviathan*, Kapoor nos convida a explorar um território desconhecido, sombrio. Ali uma outra forma de vivência é experimentada, é como se estivéssemos em uma gestação coletiva. “A escultura é uma imersão total numa dimensão física e mental inexplorada. Uma vez que você está dentro, no balão gigante de 4 braços, a forma involuída lembra um espaço externo

orgânico e um eu interior ao mesmo tempo” (KAPOOR, 2011), diz Kapoor sobre a obra. Imersos em uma bolha de cor vermelha intensa, o espaço parece ter sido gestado pelo *Grand Palais*.

Dentro do *Leviathan*, a superfície roxa vinílica se transforma em um vermelho vivo, pela quantidade de luz que recebe. A espacialidade interna da instalação só ocorre na luz do dia, é como se a obra morresse e renascesse a cada amanhecer, junto com o edifício. De fato, um “objeto vivo”, que respira e se transforma através dos rastros do território que se insere. Assim, a estrutura treliçada do edifício projeta sombras para dentro da instalação que se movem ao longo do dia pela exposição solar. Imersos em uma outra espacialidade, porém ainda com vestígios do *Grand Palais*, emerge uma relação paradoxal entre interior e exterior à obra. Ao entrar na bolha estamos dentro e fora do *Grand Palais* simultaneamente.

Na mitologia grega, *Leviathan*, o monstro marinho de mil tentáculos, representa as imprevisibilidades do oceano. Thomas Hobbes metaforiza o monstro ao relacioná-lo com o estado soberano, onipresente. Paradoxalmente, o *Leviathan* oprime o *Grand Palais* e suprime a ordem ao mesmo tempo, cria atritos, instaura algum caos. Ao entrar no grande monstro de Kapoor, estamos imersos em uma outra dimensão, uma dimensão desconhecida e, portanto, labiríntica. Dentro ou fora do *Leviathan*, estamos imersos no labirinto.

5. Outras considerações

Ao longo do artigo, deparamo-nos com espaços que não conduzem o usuário, pelo contrário, são espaços esvaziados de sentidos, para serem preenchidos de vida. Obras que mais provocam do que dirigem, abertas o suficiente para que os usuários se apropriem do espaço. Temos aqui um lugar onde a criação é coletiva. É preciso construir junto com a obra, adicionar sentidos. No labirinto e na vida, não estamos inertes. Há um chamamento para a participação, é preciso se posicionar.

No Sesc e no *Leviathan*, Bo Bardi e Kapoor trabalham como programadores de situações esvaziadas, e nos convidam a um envolvimento sensível. “Colocarmo-nos ‘co’, junto de algo, é, por exemplo, a possibilidade de um exercício de afastamento de nossas próprias subjetividades” (GUATELLI, 2018). Da união de heterogêneos surge a verdadeira coletivização, territórios da mistura, que se contrapõem à ideia de imunização. A realidade de um espaço se dá não somente pelo que o constitui, mas também pela forma como ele acontece, é uma formação híbrida, em constante co-produção. Essas articulações disjuntivas possibilitam o aparecimento de ações emancipadoras, distantes do esperado ou pensado para aqueles lugares, potencializando a capacidade “transitiva” do espaço.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. HUCITEC, São Paulo/ Brasília, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BENEVOLO, Leonardo. **A cidade na história da Europa**. Lisboa: Presença, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capital do século XIX**. Exposé de 1939. In: Passagens. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERENSTEIN, Paola. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

BHABHA, Homi K.; KRISTEVA, Julia; UFAN, Lee; WARNER, Marina. **Anish Kapoor. Arqueologia: Biología**. Ciudad de México: Editorial RM, MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas, SP. Papyrus, 1ª Edição, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Editora Brasiliense S.A. 1ª Edição, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 1. São Paulo – SP, Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol.5. Ed. 34, São Paulo, 1997.

EISENMAN, 1992, apud NESBITT, Kate (org). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)**. Tradução: Vera Pereira. Coleção Face Norte. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

FERRARA, Lucrecia. **As máscaras da cidade**. In: Olhar Periférico. São Paulo: Edusp/Fapesp. 1993. p.201-225

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi, 1993.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Numa velha fábrica de tambores. Sesc Pompeia comemora 25 anos**. Minha Cidade, São Paulo, ano 08, n. 093.01, Vitruvius, abr. 2008.

GUATELLI, Igor. **O sentido que falta e o prelúdio a um pensamento do devir. Entre Barthes, Derrida e Koolhaas**. *Vitruvius, Arqutextos*, São Paulo, ano 21, n. 242.06, jul. 2020.

GUATELLI, Igor. **Co, essa máquina imperfeita**. V!RUS, São Carlos, n. 17, 2018.

HARVEY, David. **O direito à cidade**. 2003. In: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-direito-a-cidade/> acesso em: ago. 2023.

HARVEY, David. **Paris, capital da modernidade**. Tradução Magda Lopes. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2015.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. SP: Perspectiva, 1971.

JACQUES, Paola B. **Delírios ambulatórios e derivas urbanas**. Revista Risco, vol. 20, 8-36, 2022.

JACQUES, Paola Berenstein. (org.). **Apologia da Deriva**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. São Paulo: Unesp, 1998.

VAN EYCK, Aldo. **Beyond Visibility**. For Us. Witwatersrand, 1962