



## ARQUITETURAS DESLOCADAS

### JACQUES RANCIÈRE(AUTOR)

Professor Emérito da Universidade de Paris VIII  
[ranciere@gmail.com](mailto:ranciere@gmail.com)

Recebido: 14/02/2022

Aprovado: 20/05/2022

### SÍLVIA SÁVIO CHATAIGNIER(TRADUTORA)

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em arquitetura. Av. Pedro Calmon, 550/sl. 433 — Prédio da Reitoria, Ilha do Fundão — Rio de Janeiro — RJ 21941-590  
<https://orcid.org/0000-0001-9128-0455>  
[silviamacielsavio@gmail.com](mailto:silviamacielsavio@gmail.com)

### GUSTAVO CHATAIGNIER(TRADUTOR)

Universidad Católica del Maule. Departamento de Filosofía. Facultad de Ciencias Religiosas y Filosóficas. Campus San Miguel, Avda. San Miguel 3605, Talca, Chile, 3460000  
<https://orcid.org/0000-0002-1846-0369>  
[gchataignier@ucm.cl](mailto:gchataignier@ucm.cl)

## RESUMO

Em 2019, Jacques Rancière apresentou “*Architectures Déplacées*”, na *Société Française des Architectes*, em Paris. Nosso trabalho consiste na tradução da referida palestra e no artigo introdutório publicado em revista, os quais abordaram temas de suas conferências recentes sobre arquitetura. Dentre os deslocamentos ético, poético e estético propostos, Rancière elucidava questões intrínsecas da arquitetura na relação com a paisagem. Nesse contexto, o movimento se refere ao processo de desestabilização da finalidade da arquitetura e a busca pela perfeição, visando a construção de mundos livres. Segundo Rancière, quando a arquitetura sai do seu reduto, provoca mudanças mais efetivas. O autor também observa que a pintura é fonte de uma “arquitetura para ver”, relevante para o paisagismo. Por fim, Rancière sugere que a arquitetura, resgatada de sua funcionalidade autoritária, torna-se apoio de um movimento da imaginação que parte de arquiteturas modernas – para ver ou imaginárias – baseadas na fuga do olhar e na capacidade de imaginação, propondo uma terceira via de construção e movimento. Não mais a elevação ao céu inacessível e tampouco o deslocamento horizontal infinito, mas o enfrentamento da imperfeição, em que a crítica da vontade arquitetônica se alia à crítica da ordem do mundo.

Palavras-chave: Estética. Arquitetura. Paisagismo. Pintura. Movimento.

## ABSTRACT

In 2019, Jacques Rancière presented “*Architectures Déplacées*”, at the *Société Française des Architectes*, Paris. Our work consists of the translation of this lecture and the introductory paper, themes of his recent conferences on architecture. Among the proposed ethical, poetic and aesthetic dislocations, Rancière elucidates intrinsic issues of architecture in relation to landscape. In this context, the movement also refers to the destabilization of the finality of architecture, the search for perfection, aiming at the construction of free worlds. According to Rancière, when architecture leaves its stronghold, it causes more effective changes. Just as he observes that painting is the source of an “architecture to see”, relevant to landscaping, the architecture rescued from its authoritarian functionality becomes the support of a movement of the imagination. Starting from modern architectures – to see or imaginary – from the same escape of the look and imagination, it points to a third way of construction and movement. No longer the elevation to the inaccessible sky, nor the infinite horizontal displacement, but the confrontation of imperfection, in which the criticism of the architectural will is allied to the criticism of the world order.

Keywords: Aesthetic. Architecture. Landscaping. Painting. Movement.



## APRESENTAÇÃO – RANCIÈRE E A ARQUITETURA, ALGUMAS LINHAS

Professor emérito da Universidade de Paris VIII, Jacques Rancière escreveu com Louis Althusser *Lire Le Capital* (1965) e, posteriormente, em crítica ao então mestre, *La Leçon d'Althusser* (1974). O tema de sua tese intitulada *La Nuit des prolétaires*<sup>1</sup> (1981) é a questão dos excluídos e a conquista do tempo como um lugar de emancipação, por meio da palavra. Com isso, há uma clara oposição ao pensamento crítico e à noção marxista de ideologia, entendida como distância cognitiva imposta por relações de poder – e não uma ilusão. Sua obra é marcada pelos estudos estéticos, compreendidos como a formação social dos modos de percepção, sempre de natureza múltipla e engendrando novos modos de ser.

Em “*Políticas da escrita*” surge pela primeira vez o termo “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 1995, p. 7), aplicado, para além da filosofia da arte, como a instância criadora da comunidade. Seu sentido é bidimensional: tanto participação naquilo que é comum quanto, inversa e concomitantemente, a separação, a exclusividade. Como no campo de visão, ver um objeto implica em deixar de ver tantos outros objetos; ou, ainda, a imersão em uma realidade acarreta na eliminação de outras experiências possíveis. Mesmo não visto, o objeto pode vir a sê-lo. Ora, um grupo participa (desigualmente) de algo – uma comunhão, formando uma comunidade, sempre passível de recomposição. Talvez sua obra mais conhecida, “*A partilha do sensível*” elabora “três regimes de identificação da arte”: o ético, o poético e o estético. Trata-se de uma virada histórica, que compreende os regimes do aparecer e da identificação da arte como epistemes. De modo geral, a autonomização do objeto artístico implica que seu pensamento se articule “(...) a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações”, campo problemático que supera a chamada crítica de arte (RANCIÈRE, 2012, p. 32).

A tradição ocidental, consoante à interpretação de Rancière, apresentaria três grandes regimes de identificação da arte: o ético (platonismo), o poético (representativo ou aristotélico) e, finalmente, o estético. No primeiro deles, a imagem é pensada conforme sua origem e destinação, ou seja, em função de causa e efeito. Nesse sentido, incidem sobre a educação e a ocupação laboral da cidade. A percepção de objetos sensíveis se presta diretamente à organização (e manutenção) do *páthos*. O segundo regime é caracterizado pelo paradigma mimético, enquanto domínio próprio da fabricação de imitações, distinto da legitimação pelo uso e da justificativa de discursos. A tragédia imita a ação e seus fins; a obra ilustra uma ideia. Há um princípio de visibilidade, e não propriamente paradigma da arte. As artes, isso posto, são separadas por maneiras de fazer, autonomizando-as e ensejando o discurso das Belas Artes.

O regime estético, por fim, explica uma nova maneira de ser do sensível. Os objetos chegam à experiência com uma “potência heterogênea” e produto para além da intenção e de decisionismos. A arte deixa de ter regras e temas próprios, concentrando-se na experiência da forma, cuja novidade implica em um dissenso. A poética aristotélica privilegia o muthos (a fábula), em detrimento da *ópsis* (espetáculo), uma vez que o princípio de verossimilhança é imperativo. Assiste-se à união de *logos* e *páthos*, do saber e do não saber. Os códigos da tradição são embaralhados. Os romances de Flaubert, na segunda metade do século XIX, são uns dos marcos da ascensão do “qualquer um”, da visibilidade dos anônimos e suas vivências – o “*n’importe qui*”, segundo a expressão de Rancière. A radical igualdade de temas e inteligências são atestados, no domínio literário, pelos fluxos de consciência, posteriormente empregados também por Virginia Woolf. Tais constatações levaram Rancière a afirmar

<sup>1</sup> A Noite dos Proletários - Arquivos do Sonho dos Trabalhadores foi publicado em português no Brasil, em 1988.

que a “ideia” de cinema precede seu advento técnico, uma vez que fluxos temporais e planos sequências já eram virtualmente possíveis na literatura de então.

Em fevereiro de 2020, o livro *Le temps du paysage: aux origines de la révolution esthétique* foi publicado pela editora *La fabrique* (*O tempo da paisagem: às origens da revolução estética*, ainda não traduzido no Brasil). Vale destacar nossa leitura desse ensaio sobre o regime estético das artes, em que o autor discute a entrada da arte da jardinagem na categoria de Belas Artes. Seu enfoque está no papel político do jardim, sobretudo, de seu arranjo paisagístico, como elemento potencialmente subversivo em relação às artes representativas. No livro, o autor empenha-se em redefinir as artes “liberais”, categoria que eleva a arte dos jardins ao posto de “Belas Artes”, no século XVII. Uma das contribuições para o debate estético desse texto consiste na interrogação sobre o marco histórico do regime estético transposto para o final do século XVIII. Arquiteturas deslocadas, conferência proferida na *Société Française des Architectes*, em Paris (outubro de 2019), ora vertida ao português, baseia-se sobretudo nas considerações tecidas pela referida obra.

Rancière recorre em várias oportunidades a Thomas Whately, autor que publicou sobre jardinagem moderna, em 1770. Para o pensador francês, como a pintura imita a natureza, a natureza dos jardins é uma verdadeira encenação, um jogo de terra e água, ar e luz. Uma cena vista, sentida e interpretada, “como se” fosse natural, no jargão kantiano – ainda que não o seja. De forma simbólica, ou seja, criadora, nos aproximamos da natureza. A natureza, diferente de um modelo a ser imitado pelos artistas, torna-se um artista em si. “A natureza é uma artista que não é uma artista, ela não quer possuir nada, não quer impor qualquer imagem de si mesma; ela quer deixar as coisas se organizarem livremente” (RANCIÈRE, 2020a, p. 30).

Ademais, Rancière aborda a questão dos excluídos referente às desapropriações para a criação de parques. O despotismo organizador da propriedade inglesa de en-

ção mostra que “o belo espaço livre dos jardins melhorados é complementado pela barreira física e simbólica que exclui a população trabalhadora” (RANCIÈRE, 2020, p. 101). Paralelamente, o monarquismo se manifesta sobre os jardins franceses, “(...) compostos como uma obra de vontade”; reconhece-se aí “um orgulho nacional que governa a paisagem” (RANCIÈRE, 2020a).

Do subtítulo do livro, às origens da revolução estética, depreendemos que, durante a Revolução Francesa, a paisagem foi estabelecida como um objeto epistemológico específico, modificando modos de percepção e objetos de pensamento. Porque, segundo Rancière, não tocamos na natureza sem tocar na sociedade, já que ambas são presentificadas (se tornam objetos para os sentidos) segundo as mesmas expectativas históricas. Em oposição à fenomenologia, a natureza surge histórica, enquadrada. Objeto de experiência comum, como na paisagem, torna-se, portanto, revolucionária.

Trazemos somente algumas das questões centrais do livro, que se estende muito além de nossas breves observações. Entendemos que sua publicação marca uma fase de dedicação do filósofo a novas temáticas e debates – como a música, por exemplo<sup>2</sup>, e a arquitetura. A relevância do trabalho recente de Rancière para o campo da arquitetura vem sendo notada em suas participações em eventos de instituições de arquitetura. Destacamos, além da presente tradução, a palestra *Architecture Exchange*, proferida na Escola Cooper Union, em Nova Iorque (novembro de 2019). Nossa proposta nesta apresentação é indicar sucintamente o contexto em que a primeira palestra, em Paris, ocorre e como foi retomada na palestra seguinte, em Nova Iorque, bem como sua inserção no dispositivo rancieriano. Sobre tudo, porque os interlocutores em ambas as instituições são autores e críticos especializados em arquitetura, que complementam o debate dos dois lados do Atlântico.

Na Cooper Union, em novembro de 2019, Peggy Deamer, Anthony Vidler, Joan Ockman e Michael Young reagiram à provocação relativa à abordagem da ar-

<sup>2</sup> Cf. o volume: Rancière and music (org. Cachopo e Nickleson). Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020, com texto do próprio Rancière.

quitetura enquanto partilha do sensível. Sob o título “*Architecture Exchange – How does architecture distribute the sensible?*” (*Intercâmbio de Arquitetura – Como a arquitetura distribui o sensível?*), o encontro foi encerrado com os comentários de Rancière sobre as demais palestras. O filósofo começou sua fala com o argumento de que as leituras dos palestrantes se baseavam em interpretações distintas de “como” e do modo pelo qual a arquitetura distribui e cria o sensível. Para estabelecer sua compreensão sobre o tema, remonta à divisão das artes mecânicas e liberais. Estas últimas se distinguem das primeiras, não pela excelência das habilidades que exigiam, mas pela qualidade daqueles que as praticavam: homens livres (em oposição a servos), que não ganhavam a vida realizando trabalhos braçais e praticavam essas artes como fruição dessa liberdade – sendo assim, compreendidos por racionais (em oposição a uma pretensa exclusividade do sensível).

A perfeição da arte como um modo de fazer então parece ser o exato contrário de sua perfeição como um modo de ser. [...] Nesse quadro de referência, o primeiro problema para a arquitetura não é: que efeitos a prática arquitetônica realiza na ordem social? É: como essa prática mesma se situa na distribuição material e simbólica das atividades e modos de ser? (RANCIÈRE, 2019b)

Segundo Rancière, a arquitetura incorpora a primeira forma de perfeição no mais alto grau, pois é o ajuste perfeito de todos os meios para um fim e todas as partes para um todo. Opera como modelo para as outras artes, bem como para todas as formas de ação humana “*que aspiram a uma perfeita articulação meio-a-fim e parte a toda*” (RANCIÈRE, 2019b). No entanto, a prática arquitetônica não pode ser seu próprio fim: um edifício serve a fins específicos e variados, é determinado por uma potência externa. Isso posto, Rancière constata a situação paradoxal da arquitetura no regime representativo da arte. Apesar de fornecer a fórmula para todas as outras artes – o ajuste de partes para todos, ensejando um *sensorium* comum

–, a arquitetura foi deixada de lado na classificação das artes plásticas. Tais considerações apontariam para o desabrochar de um novo regime das artes.

Para situar a arquitetura neste regime das artes, o autor nos lembra que Kant defende a finalidade estética com um propósito em si mesmo, avessa à instrumentalização, pois serve para nos fazer sentir e pensar (o que não poderia, justamente, terminar). Schiller enfatizou o significado do livre jogo entre entendimento e imaginação como uma experiência de liberdade e igualdade, não mais hierárquica. A indistinção de meios e fins, inerente ao jogo, carrega a promessa de um mundo em que essas distinções serão abolidas, para além da esfera da arte, em toda experiência humana<sup>3</sup>. Contudo, o novo horizonte do livre jogo tornou a posição da arquitetura ainda mais paradoxal e Rancière resume isto a uma única pergunta: “como é possível construir uma aparência livre?” (RANCIÈRE, 2019b).

Na busca por uma genealogia da arquitetura para além da técnica, a estética hegeliana é igualmente mobilizada. Hegel considera a imperfeição da arquitetura como a imperfeição da própria arte. O absoluto se desfaz “*como uma forma de experiência que deve ser superada*”:

A história hegeliana da arquitetura começa com um edifício que não pode ser construído, a Torre de Babel. E encontra sua realização suprema com a catedral gótica cujas torres se direcionam a um Deus inacessível. A perfeição geométrica do templo vitruviano é apenas um parêntese entre essas duas imperfeições nas quais a arquitetura cumpre sua tarefa como arte simbólica, por não alcançar seus fins. (RANCIÈRE, 2019b)

Rancière utiliza das colocações de Hegel para questionar falsas evidências sobre modernidade e pós-modernidade. Primeiro, a harmonia entre modernidade estética, revolução tecnológica e revolução social; em seguida, a de uma ruptura entre uma arquitetura modernista funcionalista e um pós-modernismo seduzido

<sup>3</sup> Este é o cerne tanto da redistribuição do sensível que Schiller define como uma “educação estética da humanidade”, como da definição do comunismo nos Manuscritos de 1844, de Marx. Tratava-se do estado em que a atividade genérica dos seres humanos não seria mais realizada como um meio para reproduzir a força de trabalho. “A única diferença - não uma pequena - é que Marx chama essa atividade genérica de trabalho enquanto Schiller a chamava de jogo” (RANCIÈRE, 2019b).

por vazios. O autor recusa-se a aceitar o “projeto de uma arquitetura moderna que atende às necessidades da sociedade moderna” como um objetivo único, uma linha reta de progresso tecnológico entre os arquitetos modernos:

A linha de progresso é uma linha quebrada onde a “melhoria” da arquitetura, como prática a serviço das necessidades sociais, também significa o progresso da “imperfeição”, que a permite construir um tecido de igualdade sensível. [...] há uma pergunta muito mais radical que os arquitetos raramente formulavam como tal: como pode a arquitetura tornar-se imperfeita, como pode desfazer sua própria maestria para criar um novo mundo sensível, onde os seres humanos jogam livremente com aparências livres? (RANCIÈRE, 2019b)

Confrontando as divisões espaciais estabelecidas pela arquitetura, Rancière pergunta como esta pode quebrar as paredes e ligar espaços e pessoas. Em Nova Iorque, após sintetizar os discursos dos arquitetos, anteriormente proferidos e centralizados na noção de distribuição, Rancière retoma a sua fala do mês anterior na França, em que coloca o *movimento* como parte fundamental da arquitetura.

[a arquitetura] Dá às pessoas uma residência para permanecerem. Como isso pode fazê-las se mover e [a residência] se mover com elas para adotar o movimento da vida que nunca permanece em lugar nenhum? Para que a Arquitetura se conecte e se mobilize, ao invés de separar e abrigar, ela deve adquirir duas propriedades específicas: continuidade [...] e mobilidade: não apenas duas propriedades que lhe faltam, mas duas propriedades que contradizem sua própria perfeição. (RANCIÈRE, 2019b)

O autor acredita que a arquitetura não poderia alcançar estes objetivos por meio de seu próprio desenvolvimento autorreferenciado, mas apenas por meio de um processo de *desidentificação*. Teria sido este proces-

so que a fez encontrar paradoxal e conflituosamente com as demais artes: “as artes daqueles que não constroem nada sólido ou útil: as artes das superfícies planas, as do movimento efêmero e, em última instância, a arte que não é arte”. Portanto, é destes deslocamentos que trata a palestra que traduzimos como *Arquiteturas Deslocadas*.

Como última colocação para oferecer aos leitores nossa versão da palestra de Rancière, queremos agradecer a imensa generosidade do autor em nos conceder os originais de ambos os pronunciamentos.

Agradecemos também ao financiamento da bolsa de doutoramento, pois *este artigo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001*.

Ademais, nos resta o anseio por trocas em torno das fecundas abordagens do autor. Que futuras publicações sobre ‘arquiteturas’, além da nossa tentativa esboçada nesta apresentação, reúnam as colocações de Rancière. Por ora, ainda esparsas, serão encontradas no artigo traduzido a seguir.

## ARQUITETURAS DESLOCADAS<sup>4</sup>

Não sou arquiteto, nem filósofo ou historiador da arquitetura. Falarei aqui em nome de uma habilidade bastante particular: não um saber dos procedimentos das artes, mas uma capacidade de apreender o movimento pelo qual uma arte é posta fora de si, desvinculada dos saberes e das obras que a especificam, para se tornar outra coisa: a exemplificação de um regime de pensamento ou de um tipo de olhar, mas também um foco de metáforas e metamorfoses; em suma, uma certa imagem do mundo, ou melhor, uma certa maneira de fazer o mundo. Eu me interessei então pela arquitetura como pude fazer com outras artes, me concentrando nos deslocamentos pelos quais saem de sua especificidade para se tornarem, por vezes, agentes e símbolos da configuração de um mundo comum.

<sup>4</sup> Nota dos tradutores (N.T.): Architectures Deplacées é o título da palestra proferida pelo filósofo Jacques Rancière na Société Française des Architectes, em Paris, no dia 17 de outubro de 2019

Partirei de duas imagens: uma imagem da Nova Babilônia projetada por Constant Nieuwenhuys<sup>5</sup>, conhecido como Constant, e uma paisagem de Claude Lorrain<sup>6</sup>. Estas duas imagens, aparentemente bem diferentes, todavia, têm em comum três formas de deslocamento. É, antes de tudo, um deslocamento topográfico. Constant propõe – depois de Le Corbusier e alguns outros – deslocar o lugar da habitação dos homens, para arrancá-los do chão, para fazê-los viver mais alto no espaço. Trata-se, então, de um deslocamento vertical. Claude Lorrain opera um deslocamento horizontal que reúne dois espaços distantes. Ele reúne o cenário de um porto mercante com a encomenda de um palácio principesco, assim como mistura, em outros lugares, pessoas comuns de seu tempo com heróis mitológicos. Este é seu privilégio de pintor. Entretanto, este é outro ponto que aproxima sua paisagem imaginária do projeto de Constant: é traçado por um artista que desenha projetos de cidades para se habitar, e não cenários imaginários, mas que não é menos pintor do que arquiteto. Este é o segundo deslocamento que podemos nomear de estético: vai da arquitetura à pintura, ou melhor, de uma arquitetura de arquitetos a uma arquitetura de pintores, o que supõe uma subversão do sistema das artes.

Este segundo deslocamento acompanha um terceiro que será chamado de “político” no sentido amplo. Claude Lorrain pinta uma paisagem imaginária. Constant desenha o projeto de uma dessas cidades chamadas de utópicas. O deslocamento de um lugar para outro e de uma arte para outra está, portanto, ligado a um deslocamento em relação à ordem do mundo que coloca pessoas e coisas em seu lugar. Isso está claro para Constant, que associou fortemente seus projetos arquitetônicos com sua fé marxista e revolucionária. É menos óbvio para Claude Lorrain. Mas não é preciso ser revolucionário para ser adotado por aqueles que o são. E o que une as obras de nossos dois artistas é o lugar deles no corpus situacionista. Constant é um dos fundadores da *Internacional Situacionista*, e os desenhos da *Nova Babilônia* apareceram nas primeiras

edições da revista I.S. como exemplos de urbanismo “unitário”. Ele foi excluído dois anos depois – como todos os arquitetos e artistas, todos aqueles que preenchem superfícies ou constroem edifícios no espaço. Esta foi, para Guy Debord, a condição para garantir o triunfo de uma arte única, uma arte do tempo, a ação histórica. Mas é precisamente por isso que Claude Lorrain vem a se estabelecer no panteão situacionista. Esta vista de um porto imaginário margeado pela Villa Medici aparece no filme de *A sociedade do espetáculo* onde é seguida por outra pintura de Lorrain, a cena da restituição de Criseida na *Iliada*. Essas duas imagens ilustram a frase programática que conclui o parágrafo 187 do livro [Sociedade do Espectáculo]: “*Trata-se de possuir efetivamente a comunidade do diálogo e o jogo com o tempo que foram representados pela obra poético-artística*”.

Podemos nos surpreender com o privilégio concedido a um pintor do passado monárquico, após a licença dada ao inventor das cidades comunistas do futuro. No entanto, este tem sua lógica. O pintor-arquiteto queria realizar a ideia comunitária decolando os humanos do solo. Mas esse deslocamento continuava fiel a uma tradição utópica que implica uma certa concepção de arquitetura: aquela que programa a comunidade feliz como efeito da configuração de um determinado espaço e do planejamento de um certo tipo de habitat. A este comunismo utópico Debord opõe a abordagem crítica inspirada por Feuerbach e o jovem Marx: que ensina a reconhecer o poder de uma humanidade porvir nos sonhos dos homens do passado. Feuerbach viu no Deus cristão uma representação alienada da essência humana da qual o homem deveria se reapropriar. Debord vê nas cenas imaginárias de Claude a representação de uma comunidade humana a ser realizada. Nestas pinturas, não figura nenhum projeto arquitetônico para uma comunidade por vir, onde os homens desfrutarão de seu tempo livre e se divertirão juntos para montar e desmontar elementos modulares. Só vemos pessoas andando, se reunindo e discutindo, apresentando assim, na forma de uma

<sup>5</sup> N.T.: Constant Nieuwenhuys (1920–2005)

<sup>6</sup> N.T.: Claude Lorrain (1600 – 1682)

imagem, o bem que os revolucionários devem subjetivamente se apropriar para torná-lo o princípio de sua ação: “a comunidade do diálogo e do jogo com o tempo”.

Uma arquitetura utópica deslocada da terra para o céu, uma arquitetura imaginária deslocada do espaço para o tempo, essas são as duas grandes proposições que resumem nossas duas imagens. Elas pretendem responder a dois defeitos considerados congênitos à arte do arquiteto: por um lado, parece muito “pé no chão”, demasiado constrangido pela necessidade de oferecer uma solução para uma necessidade prática e oferecê-la na forma de uma construção sólida que ocupa e fecha o espaço. Por outro lado, é muito ideal, muito dependente da ideia de um designer que impõe sua vontade ao material. Ambos os defeitos se unem no mesmo vício fundamental da arquitetura, idêntico a sua virtude: a arquitetura aparece como a arte de fins bem calculados e realizados com exatidão. Pode-se dizer, é claro, que esta é uma visão simplista que ignora as complexidades e contradições do pensamento arquitetônico. É, todavia, ela que faz disso um modelo para todo pensamento que quer garantir seus efeitos, aqueles de construtores de sistemas filosóficos, os redatores de constituições ou os fundadores das comunidades modelo. Mas também é isto que a coloca à margem da arte, a qual vive de propósitos ocultos, negados ou contrariados. Já na época das Belas Artes, o prestígio que o arquiteto mantinha de sua ciência geométrica foi comprometido pelos fins demasiado práticos de sua obra. Em *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, uma obra de referência do ideal clássico, Batteux não hesita em acoplar a ciência matemática dos arquitetos com a arte empírica dos retóricos. Ele coloca ambas de lado para se concentrar nas únicas artes que merecem o nome das artes plásticas, posto que lidam apenas com a beleza e a buscam imitando a natureza, não usando seus produtos ou leis. Podemos pensar que a revolução estética questionou essa oposição, ao mesmo tempo que as normas da mimese. Porém, pelo contrário, só radicalizou o problema: por um lado, a beleza é de-

clarada por Kant sem conceito, o que distancia ainda mais de seu domínio uma arte dedicada à execução de um fim, seja a finalidade externa de uma utilidade a fornecer ou a finalidade interna de uma ideia a realizar. Contudo, por outro lado, a beleza não encontra seu fim em si mesma. Constitui, segundo Schiller, um modo de ser do sensível que carrega dentro de si a promessa de um novo mundo. Este novo mundo a ser construído parece evocar a arte dos construtores. Mas não é o mesmo construir edifícios e construir um mundo. É o oposto disso, de certo modo. A construção dos prédios inclui e separa. O novo mundo a ser construído deve quebrar as divisórias e conectar os humanos separados. A revolução estética, portanto, separa a arquitetura de si mesma. A arte de construir uma nova vida exige que a arte da construção seja corrigida pelo seu duplo excesso: seu excesso de materialidade prosaica e sua fixação na ideia a ser realizada. Trata-se de curar a arquitetura de sua perfeição, de torná-la uma arte imperfeita que escapa tanto da terra firme quanto dos fins determinados para se transformar em um processo sem fim. A elevação vertical e a redistribuição horizontal são os dois modos preferidos deste deslocamento. Estes determinam duas maneiras pelas quais a arquitetura deslocada constrói a comunidade: no modo de se reunir no mesmo momento ascendente ou no elo horizontal igualitário.

Foi Hegel quem melhor formulou o princípio da imperfeição e a primeira forma de correção que propôs: o privilégio da forma ascendente, estendido em direção a um fim que não pode e não deve alcançar. A arquitetura é uma arte desde que seja uma arte “autônoma”, não submetida à necessidade<sup>7</sup>. Mas essa autonomia não tem nada a ver com autotelismo. É a de uma arte simbólica: a arquitetura não a encontra senão onde deixa de ser a realização funcional de um fim que daria a si mesma. É o templo, obra coletiva de elevação, e não a casa, que é, para Hegel, a obra arquitetônica por excelência. Contudo, é significativo que o primeiro modelo seja a Torre de Babel: o templo

---

<sup>7</sup> N.T.: do francês: besoin.

exerce seu poder de encontro e elevação, desde que não contenha a divindade, que não seja um edifício funcional destinado a seu serviço, mas sim à manifestação de sua inacessibilidade. As massas empilhadas de pedra nos templos egípcios são, diz ele, as páginas de um livro pelo qual os homens “*se dizem o que é o divino*” (HEGEL apud LEFEBVRE e VON SCHENCK, 1996, t. 2, p. 273). E se a arquitetura, em seu momento clássico, consegue impor seus fins funcionais e simetria formal à realidade externa, encontra sua realização final no momento romântico em que está novamente inacabada. Sua suprema conquista é a catedral gótica, aquela casa de Deus onde Deus não habita, mas se eleva livremente por si mesma. A catedral é feita para duas coisas, nenhuma das quais é alcançada. É feita para uma multidão nela se reunir, mas nunca pode ser totalmente preenchida por essa multidão e pelas diversas atividades que realiza. É feita para se elevar livremente, mas não como um edifício cujas cargas foram bem calculadas: como uma floresta cujas fileiras de árvores inclinam seus galhos em direção umas às outras e parecem se encontrar apenas por acaso, como se os pilares não a suportassem, assim como os galhos de uma árvore não parecem suportados pelo tronco.

A catedral gótica, assim, oferece o modelo de uma arquitetura deslocada, estendida para cima tanto quanto se alivia de sua perfeição técnica, escapa da vontade do arquiteto de se tornar a casa de todos e a obra de todos. A arquitetura ultrapassa seus limites, tornando-se a aproximação de uma ideia situada além de qualquer plano. O templo do espírito não é jamais senão uma floresta de pedras semelhante às florestas de árvores que apenas o acaso reúne galhos e folhas em uma pintura.

É através disso que o deslocamento vertical, em direção a um cume idealmente alcançado, apenas “por acaso”, se comunica com o deslocamento horizontal, simbolizado pela pintura paisagística, e que a arquitetura ideal do lugar comunitário une as sombras coloridas da pintura e suas construções fictícias. Faz isso apenas através de um espaço de pensamento construído por novas artes ou mais precisamente por novos encontros entre as artes. Gostaria de identificar duas figuras – não exclusivas – desses encontros que deslocaram a

arquitetura construindo um novo sentido de espaço. Elas dizem respeito à arte dos jardins e à do palco.

Em outro texto seminal da tradição estética moderna, a *Crítica da Faculdade de Julgamento*, Kant introduziu a arte dos jardins na classificação das belas artes. Todavia o faz de uma maneira, à primeira vista, paradoxal. Ora, ele a coloca na categoria de artes figurativas. Mas, esta, segundo ele, é dividida em duas: há as artes da verdade sensível, as artes plásticas que traduzem ideias em formas que ocupam uma extensão material no espaço. São a arquitetura e a escultura. E há uma arte de aparência sensível, a pintura, onde a figura não tem realidade espacial, mas é pintada apenas no olho de acordo com sua aparência sobre uma superfície. A arte do jardim parece pertencer ao primeiro grupo. Seus produtos possuem uma extensão material no espaço como os da arquitetura. Ora, Kant se decide contra essa evidência aparente: a arte dos jardins é uma divisão da pintura, uma arte da aparência sensível. Pois produz apenas a aparência daquilo que a arquitetura produz a realidade: uma construção espacial obedecendo a um fim determinado.

Não obstante, esse defeito é uma vantagem. Ele lhe dá a qualidade da arte liberal, visando apenas ao exercício da imaginação na contemplação das formas, enquanto as formas de arquitetura, produtos de vontade arbitrária e ordenados a um fim determinado, carregam a arte de construir para o terreno das artes mecânicas.

Essa solidariedade das artes liberais da pintura e jardinagem em face da arte autoritária e utilitária da arquitetura não é ideia de Kant. Ela conclui um século de teorização e prática da arte dos jardins das quais a Inglaterra era particularmente o palco. Este teatro tem sido frequentemente reduzido a uma simples oposição entre o jardim geométrico francês e o jardim inglês livre, baseado no privilégio da linha serpentina. É essa ideia de liberdade inglesa que é ilustrada pelos jardins de Lancelot Brown, com suas vastas perspectivas, os vales suaves de seus gramados, seus caminhos sinuosos e suas características águas com contornos suavizados. Porém, a crítica à visão arquitetônica não se limita à da linha reta e da simetria. No final do século

XVIII, os jardins de Brown foram sujeitos a críticas radicais: seus jardins sinuosos produziram uma paisagem tão uniforme quanto os ângulos retos dos jardins franceses. Como eles, são o produto de uma vontade arquitetônica impondo sua ordem à natureza: era necessário cavar esses lagos artificiais, nivelar o chão e, em seguida, trazer de volta toneladas de terra para criar esses vales suaves e destruir o emaranhado natural de árvores para isolar esses aglomerados, esses buquês de árvores grandes, dispostos de um lugar para outro, cuja majestade solitária reflete a vaidade dos proprietários. A esses jardins falsamente “naturais” produzidos por uma vontade arquitetônica, proprietários esclarecidos que também são amantes da arte se opõem às cenas que a própria natureza constrói livremente. Esta palavra é onipresente na literatura da época para designar o tipo de unidade que a natureza produz como artista, mas como artista de um tipo particular: um artista que não quer fazer arte. A principal característica dessas cenas é a complexidade, um modo de unidade ao contrário do modelo arquitetônico, pois não consiste em uma submissão das peças à ideia do todo, mas em uma conexão, uma “simpatia” geral dos elementos. É ele que é produzido pelo crescimento livre e mistura livre de árvores que se cruzam e se misturam com edifícios, pela formação aleatória de mini-lagos espontaneamente criados em pedreiras abandonadas ou por arbustos que crescem livremente nos caminhos e forçam carrinhos a traçar sulcos imprevistos tornando-se elementos da paisagem. É esse tipo de unidade natural que esses reformadores mandam imitar na arte dos jardins. Todavia eles se propõem a reconhecer sua forma em uma superfície específica: as pinturas de pintores paisagistas que foram capazes de reconhecer e traduzir esse modo indesejado de unidade, formado pela própria liberdade de mistura.

Em 1795, o baronete e amante da arte Uvedale Price publicou uma obra cujo título resume o programa: “*Essai sur le pittoresque comparé au sublime et au beau and sur l’utile d’étude la peinture en vue de l’amélioration du paysage réel*”. (Ensaio sobre o pitoresco comparado ao sublime e ao belo e sobre a ferramenta de estudo da pintura em vista do melhoramento da paisagem real). O adjetivo “pitoresco” recebe seu significado completo. As pinturas de Price devem ser vistas como “um conjunto de experimentos nas diferentes maneiras pelas quais árvores, edifícios, água, etc. podem ser arranjadas, agrupadas e acompanhadas da maneira mais bela e marcante” (PRICE, 1795, t. 1, p. 5). Mas a pintura não oferece simplesmente um modelo de composição para imitar. Oferece uma maneira de ver e pensar. Price contrasta o olhar liberal dos pintores com o despotismo dos arquitetos de jardim à moda de Brown e com a arrogância dos proprietários cujos vastos gramados cercados por cinturões de árvores visam a afirmar seu poder sobre o espaço e manter o vulgo à distância. Pintores e amantes da pintura, por outro lado, sabem que é a diversidade de objetos, figuras e elos que os unem que faz o interesse de uma pintura. “*Lá onde um despota vê toda pessoa como um intruso e aspira a destruir casas de palha e trilhas para governar sozinho, o amante da pintura considera habitações, habitantes e testemunhos de suas relações como ornamentos da paisagem.*” (PRICE, 1795, t. I, p. 278-279). Este “liberalismo” da pintura encontra seu modelo em Claude Lorrain. Os “ornamentos da paisagem” que povoam as cenas mitológicas de Claude têm, todavia, pouco a ver, porém, com a vida rústica. Contudo, o importante é a maneira como se fundem com a vegetação, ao ponto de galhos de árvores se misturarem às colunas de templos ou palácios. Podemos achar modesto o *intrincamento*<sup>8</sup> oferecido pelas copas das árvores que aparecem timidamente entre as colunas ou acima dos palácios pin-

---

<sup>8</sup> N.T.: em inglês, intricacy, no original. Rancière evoca a definição de intricacy, segundo Hogarth (The analysis of beauty, 1753): “a variação da linha que mantém o olho em movimento – e em seguida o espírito - impedindo-o de nunca se fixar em ponto algum” (RANCIÈRE, 2020 a, p.34). É uma forma particular de intricacy que tende a se emancipar para se afirmar como o critério absoluto da beleza: esta linha serpentina, que parece condensar as virtudes do todo – intrincado - encontrado na natureza. No entanto, não se trata da linha em si, mas de um arranjo que cria uma unidade. É um referente formal para o sentimento do belo, abordado na estética inglesa.

tados por Claude. Os contemporâneos de Price, por outro lado, acharam a ideia extravagante: as habitações projetadas neste modelo, provavelmente, segundo eles, eram úmidas e desconfortáveis. São arquiteturas para se ver, e não para habitar. Na verdade, foi apenas na época de Frank Lloyd Wright e Mies van der Rohe que o vidro permitiu unir o ver e o habitar, o exterior e o interior sem prejudicar o conforto doméstico.

Esses críticos de bom senso não estão errados mesmo que não vejam a questão a fundo: o que a arte dos jardins encontra na pintura é de fato uma “*arquitetura para ver*”, resgatada de sua funcionalidade autoritária, e se torna apoio de um movimento da imaginação. As fábricas, frequentemente imitadas de Lorrain, que povoam os jardins, podem ter diversas funções práticas ou simbólicas, mas primeiro têm um caráter expressivo determinado não por seu uso, e sim por uma unidade visual e dramática, a da cena à qual pertencem. É o que afirma o grande teórico da arte dos jardins Thomas Whately: “*Edifícios em sua qualidade de objeto têm três destinações principais: distinguem, cortam ou ornamentam as cenas das quais fazem parte*” (WHATELY, 1771, p. 154). É o caráter da cena – majestoso, elegiaco ou rústico – que deve prevalecer em sua disposição [lay out]. Eis porque não é necessário colocá-los na visão frontal em sua totalidade, mas fazê-los descobrir oblíqua e parcialmente escondidos pelas árvores. Assim quer esse *intrincamento* do qual a arte dos jardins toma emprestada a ideia da pintura do passado, mas que transmitirá para a arquitetura do futuro, mesmo que esta última a intérprete como continuidade modernista ou como descontinuidade pós-moderna.

Esse é o segundo modo de correção da “perfeição” arquitetônica: não mais a elevação para um céu inacessível, mas o deslocamento horizontal que opõe suas infinitas conexões à montagem das partes e ao fechamento dos edifícios. Em ambos os casos, é a mesma fuga – do olhar e da imaginação – para um fim nunca alcançado que introduz a imperfeição, necessária para a arte, mas também para o processo pelo qual uma nova humanidade é chamada a construir-se. Pois é aqui que a crítica da vontade arquitetônica vem se misturar com a crítica da ordem do mundo. Certa-

mente não há perspectiva revolucionária nos preceitos de Whately ou nas afirmações polêmicas de Uvedale Price; no máximo a ideia de uma certa forma de liberdade e igualdade na disposição de plantas e edifícios. Mas o jogo do olhar e da imaginação para o qual chamam entra na constituição desse novo regime de arte que chamei de regime estético. Ora, este está ligado a uma promessa de nova humanidade em uma declaração aparentemente paradoxal, no entanto, ainda assim fundamental para se entender o casamento moderno entre arte e revolução: a superioridade da livre atividade do jogo sobre qualquer vontade de vir a ser realizado. Alguns meses após o ensaio de Uvedale Price, *As Cartas sobre a Educação Estética do Homem* de Schiller apareceram na Alemanha. Ele ostenta outra forma de arquitetura derrotada: essas pedras antigas que mantiveram a marca sensível de uma liberdade perdida pelos povos que as haviam reunido. Porém, acima de tudo, liga a possibilidade da arte e a de uma nova forma de vida à primazia do jogo, a atividade livre que não guia a busca por fim algum e tampouco a autoridade de qualquer vontade. A construção do futuro pressupõe que a arte dos construtores está sujeita ao que é o princípio do jogo: a abolição da separação entre os meios de uma atividade e seu fim, ou, em última instância, a abolição da divisão do trabalho. Esta abolição é o coração da revolução estética. Será também o coração de uma ideia de comunismo: a que anunciam os *Manuscritos de 1844* de Marx, ao reivindicar para o próprio trabalho a virtude atribuída por Schiller ao jogo: a de uma atividade que é seu próprio fim ao invés de ser colocada a serviço da necessidade utilitária.

Compreende-se então por que as construções utópicas de Constant e as paisagens imaginárias de Claude encontraram um lugar no panteão situacionista cuja pedra fundamental teórica é a noção de jogo. Edifícios projetados no espaço e edifícios derretidos na paisagem ilustram as duas grandes formas de deslocamento que a ideia arquitetônica conhece no regime estético da arte: duas formas de brincar com o espaço e o tempo que separam a arte da construção de si mesma. Por um lado, a construção tende para um céu que é o de seu inacabamento. Por outro lado, mistura-se a uma paisagem sensível onde se torna uma superfície de de-

sidentificação e troca das artes. Assim é configurado um espaço de deslizos onde arquitetura, pintura, teatro e paisagismo são libertados de lugares fixos e critérios determinados impostos pela lógica representativa e podem trocar suas propriedades. É especialmente isso que a segunda arte do espaço que evoquei, a da encenação teatral, faz em inovadores como Adolphe Appia e Edward Cordon Craig. Essa arte joga de forma inversa com a relação entre arquitetura e pintura, mas com o mesmo efeito: a configuração de um espaço contínuo, sem fechamento ou hierarquia. Arquitetar o palco, para Appia, é remover a ação dramática, e especialmente o drama musical, da contradição que faz os corpos vivos evoluírem em um cenário pintado. Dir-se-á que essa arquitetura de palco é mínima: consiste no uso de volumes quase abstratos que servem de suporte para a ação, como essas plataformas onde se propõe a fazer circular os personagens do Anel wagneriano. Mas essa própria minimização dá à construção espacial o poder de reconfigurar os elementos do drama. Ela transforma formas espaciais em participantes da ação dramática que se metamorfoseia. Torna-se uma arte do corpo que transforma o pensamento em movimento e dá espaço aos ritmos do tempo. E essa metamorfose, por sua vez, forja uma nova ideia de arquitetura que a liga ao movimento dos corpos.

Este papel ativo dado às formas espaciais é radicalizado por Craig, que lhes pede para jogar, para tomarem elas próprias um caráter expressivo para substituir as mediocres pantomimas de corpos de atores treinados na velha escola da expressão das paixões. Ele imagina um drama silencioso chamado “Os Passos” onde a ação é trazida de volta para as atmosferas de uma escadaria em quatro momentos do dia. É verdade que o desempenho dramático das escadas é limitado a quatro desenhos com um breve comentário. Da mesma forma, os desenhos de Appia para o Anel permanecerão em folhas de papel, bem como seus “*espaços rítmicos*” às vezes limitados à abstração pura de “*ensaios de geografia rítmica*”, às vezes assimilados a paisagens estilizadas (A Cachoeira, A Ilha dos Sons ou A Sombra do Cipreste). Poder-se-iam ironizar essas arquiteturas concebidas como anti-pinturas, todavia destinadas ao estado de esboços pictóricos. Mas o que conta é menos a polê-

mica que opõe uma arte a outra do que o movimento que as faz deslizar de uma à outra e, assim, cria um espaço de imaginação e pensamento. Essas frágeis folhas de desenhos para encenação, nunca executadas, participam da configuração de uma nova arquitetura do mundo comum, que tende a mesclar os personagens do espaço teatral com os da catedral onde as pessoas se reúnem. “*Catedral do futuro*”, diz Appia, evocando uma sala futura na qual o palco e o público não serão mais separados. Não haverá catedral. Mas o sonho da não separação e da mobilidade assombrarão a arquitetura, de agora em diante. E as escadas de Appia – antes de inspirar um século de cenografia – farão parte de um verdadeiro projeto arquitetônico. Elas servirão Helle-rau em 1913, para uma lendária apresentação de Orfeu e Eurídice pelos ritmistas da escola Dalcroze, em um teatro que une o palco e a sala, e se localiza no centro de uma cidade jardim construída para as famílias trabalhadoras de uma fábrica de móveis. Esses deslizos entre as artes que traduzem os ritmos do tempo em formas espaciais participam de um empreendimento de transformação do mundo cujo foco imaginário é o fim da divisão do trabalho. Os desenhos permaneceram nas folhas e as realizações parciais contribuem para a criação do espaço de pensamento, percepção e imaginação em que construções arquitetônicas particulares possam fazer sentido como formas de construção de um novo mundo. As construções de edifícios reais no espaço tridimensional pressupõem a construção de um senso de realidade criado pelas formas desenhadas no espaço bidimensional. É esse espaço imperfeito que permite que o pensamento imaginativo se desdobre além de seus próprios limites, mas também os de edifícios fechados em sua realização tridimensional, projetando formas não apenas no espaço, mas no tempo.

É essa ideia de uma projeção no tempo que sustenta os grandes projetos construtivistas e os separa dos planos de cidades utópicas, que pretendiam, de uma vez por todas, dar a uma comunidade humana a permanência que lhe convinha. Trata-se de construir no tempo e mesmo construir um tempo. É nessa perspectiva que ganham sentido os projetos arquitetônicos que floresceram após a revolução soviética e que reduzimos, muito frequentemente, a uma adesão ingênua a

um ideal industrialista. É significativo que estes sejam seguidamente os projetos de pintores e designers gráficos mais do que de arquitetos profissionais. Tais são os *prouns*<sup>9</sup> de El Lissitzky. Esses “projetos para a afirmação do novo” eram para ele um “revezamento no caminho da pintura à arquitetura” (LISSITZKY apud KHAN-MAGOMEDOV, 1987, p. 559). Essa noção não indica um ponto intermediário entre um esboço pictórico e uma realização arquitetônica, mas um tempo de transição onde a imaginação de um novo mundo se traduz em formas específicas, que não são pinturas a serem vistas, nem edifícios a habitar. Essas formas são destinadas a forjar uma nova percepção do espaço e um novo sentido do que construir e habitar um mundo querem dizer. Também os *prouns* se apresentavam como axionometrias de um tipo particular. Recusam o ilusionismo da representação pictórica da terceira dimensão. Contudo, suas articulações de planos em um espaço sem ponto de fuga não são tanto os modelos de determinadas construções. Elas recusam ao mesmo tempo o espaço em duas dimensões – onde não se constrói nada de real – e o espaço em três dimensões – onde se constroem edifícios fechados em si mesmos e encerrados no antigo sentido do real. Essa dupla transgressão se efetua em nome desta quarta dimensão na qual todos os artistas especulavam na época, a dimensão do tempo. O tempo aparece como a verdadeira dimensão do infinito, dentro da qual qualquer construção não é senão uma etapa, um veículo para ir mais longe. É necessário construir para uma humanidade em movimento: de modo algum, permanências, mas ambientes. Esses ambientes são feitos para pessoas que se deslocam, mas eles mesmos devem ser capazes de se mover, serem modificados e reorganizados por esses homens em movimento.

Esse elo entre construção e deslocamento está no centro de um dos projetos mais significativos da época: a cidade do futuro, às vezes chamada de cidade voadora, de Georgii Krutikov. Em seu memorial justificativo, Krutikov não se refere aos planos de cidades ideais do

passado, mas não mais às necessidades dos trabalhadores socialistas. Refere-se, por um lado, às aspirações humanas de se elevar acima da terra, para conquistar novos horizontes, por outro lado, ao desenvolvimento de meios de transporte – automóvel, trem, barco ou avião. A evolução desses meios de transporte converge, segundo ele, para uma mesma forma matricial: a de uma cabine mais ou menos grande, onde, graças ao progresso técnico, a parte mecânica tende a se reduzir em favor dos espaços de vida. É a partir dessa ideia, de uma forma tendencialmente comum ao transporte e à habitação, que ele concebe sua cidade do futuro. Este, apesar do nome da cidade voadora, permanece ligado à terra, onde ocorrem as atividades industriais. Mas suas unidades habitacionais são como veículos temporariamente parados, à serviço de homens em movimento. E um elemento essencial de cada um deles é a cabine voadora que permite os deslocamentos dos habitantes, ela mesma concebida como uma estadia modular de forma cambiante, segundo as necessidades de seus ocupantes. Entretanto, o movimento também intervém de outra forma: o material e o modo da construção geral do conjunto devem obedecer ao princípio do “planejamento urbano flexível”. Este requer “ajustes contínuos da organização espacial da cidade no tempo” (KHAN-MAGOMEDOV, 2015, p. 90)

O projeto de Krutikov permanecerá sendo uma carta morta aos responsáveis pelo planejamento urbano soviético, assim como os arranha-céus horizontais de El Lissitzky ou a cidade sobre molas de Lavinsky. Porém, a dimensão lúdica do “planejamento urbano flexível” inspirará as utopias arquitetônicas do futuro.

É o caso da Nova Babilônia de Constant. Não se distingue apenas por sua elevação no ar, mas pela mobilidade de uma arquitetura que é, antes de tudo, um ambiente – e um ambiente que os habitantes são chamados a modificar continuamente. As unidades de habitação são conjuntos de elementos móveis (paredes, pisos, escadas, dutos, pontes...) fáceis de montar,

---

<sup>9</sup>N. T.: o significado exato de "Proun" nunca chegou a ser completamente revelado, tendo sido sugerido ser a contração de "proekt unovisa" (desenhado por UNOVIS) ou "proekt utverzhdenny novogo" (desenho para a confirmação do novo).

desmontar e transportar para criar ambiências sempre variadas. As virtudes do *intrincamento*<sup>10</sup> e da conectividade que os teóricos do jardim buscaram nas pinturas de Lorrain tornam-se, com a construção modular, os princípios da construção de um habitat móvel conveniente à atividade de uma humanidade lúdica. Essas habitações prontas a ser desmontadas, transportadas e remontadas, sem cessar lembram o que Uvedale Price via na pintura: *“um conjunto de experimentos de diferentes maneiras pelas quais árvores, edifícios, água, etc. podem ser dispostos, agrupados e acompanhados”*. O próprio Constant afirma que “Nova Babilônia” não é um projeto de planejamento urbano, mas sim *“uma maneira de pensar, imaginar e olhar para as coisas e a vida”*<sup>11</sup> (CONSTANT apud WARK, 2010, p. 120). Dessa forma, é, fundamentalmente, uma ideia de “jogo”: jogar com o espaço que se transforma voluntariamente em um labirinto, mas também com o tempo. É com o tempo que progridem essas construções deslocadas incessantemente, mas não no tempo unilinear da visão progressista: em um tempo em que é necessário também voltar ao passado, seus resíduos ou suas ruínas, para despertar as promessas do futuro. A construção modular também é um meio de criar *“cantos perdidos, terrenos baldios ou becos sem saída”*<sup>12</sup> (CONSTANT apud LAMBERT, 1997, p. 113) semelhantes aos que poetas surrealistas descobriram nas ruas, nas passagens ou nos jardins públicos de Paris. Eles viram aí o inconsciente da cidade moderna. Benjamin leu [nesses interstícios] a promessa de felicidade selada no cenário urbano do século da indústria. Entretanto, também podemos encontrar o eco dessas pedras antigas, onde Schiller reconheceu os vestígios de uma humanidade livre a despertar. A identidade entre o ato de construção e o ato de se mover, que condiciona o acordo entre a construção de edifícios e a construção do futuro, depende, em si, desse jogo que reúne, mesmo à distância, as formas experimentais livremente desenhadas por uma pena e as paredes deterioradas onde são selados os sonhos do passado. Foi neste espaço de jogo que a deriva situacionista circulava entre sonhos futuristas da arquitetura móvel

e a exploração dos recantos de Paris do século XIX. E talvez seja o sentimento de clausura deste espaço-tempo arqueo-futurista que faz das paisagens imaginárias de Claude a última representação de uma mobilidade arquitetônica identificada com uma mistura de tempos, gêneros e condições.

Contudo, essa ligação entre construção, jogo e movimento é realmente desatada? Seguramente, a formação de um mundo igualitário produzido pela própria marcha da história não é mais o horizonte temporal no qual se desenham os projetos arquitetônicos. Muito facilmente formamos a imagem de que a arquitetura pós-moderna zombou das crenças e formas de modernismo arquitetônico. O que está em jogo nas arquiteturas ditas pós-modernas é a questão: como pensar sobre a relação entre construção e movimento desde que o movimento é órfão desse tempo que carregava em si uma promessa de liberdade e igualdade? Esta é a pergunta subjacente ao comentário irônico de Rem Koolhaas sobre o programa da *Très Grande Bibliothèque* (Biblioteca Muito Grande – Concurso BNF<sup>13</sup>): *“Um projeto comunista em uma era pós-ideológica?”* (KOOLHAAS et MAU, 1997, p. 613). Mais do que o escárnio em relação a esse imbróglio dos tempos, devemos lembrar das respostas que ele lhe dá e que renovam, na era digital, os antigos jogos de verticalidade e horizontalidade, da catedral e da paisagem. Ele acha irrelevante a ideia de um projeto arquitetônico distribuindo em um espaço coerente as cinco bibliotecas necessárias. Ele propõe, então, concebê-los como vazios cavados no cheio da memória armazenada. Entretanto, ele dá ao edifício o caráter de uma arquitetura simbólica no sentido de Hegel: uma arte que reúne e eleva uma comunidade, desde que suas pedras não contenham divindade, mas a signifiquem apenas como as páginas de um livro. A catedral hegeliana erguida em direção a um fim inacessível encontra seu eco nestes poços de elevadores sobre paredes nas quais “painéis eletrônicos anunciam as várias bibliotecas. Com fragmentos de textos, títulos, nomes, músicas descendo

<sup>10</sup> N.T.: em inglês: intricacy, no original.

<sup>11</sup> Conferência proferida por Constant no Institute of Contemporary Arts, Londres, 1963, citada por WARK, 2010, p. 120.

<sup>12</sup> N.T.: em português também usamos a expressão francesa do texto original, referente a becos sem saída: “culs-de-sac”.

<sup>13</sup> Très Grande Bibliothèque é o título do projeto de Rem Koolhaas e sua equipe para o Concurso de Arquitetura que antecedeu a construção da Biblioteca Nacional da França.

em um movimento contínuo, todo o edifício parece ser sustentado por sinais em uma contagem regressiva perpétua para decolar” (KOOLHAAS e MAU, 1997, p. 613.). A esta catedral que se eleva no meio dos vazios se opõe, contudo, outro projeto do mesmo arquiteto: a biblioteca de Jussieu, que explora os recursos da horizontalidade até suprimir a própria diferença da vertical e da horizontal, imaginando uma caminhada contínua desde o chão ao telhado. A biblioteca se torna, então, do exterior, uma pintura paisagística onde os andares se misturam uns aos outros como edifícios na natureza, enquanto é percorrida no interior como uma paisagem urbana, na qual as prateleiras dos livros assumem o aspecto dessas vitrines estranhas das passagens, que fascinaram os surrealistas.

Esses jogos com as horizontais e as verticais que prolongam, dentro de um tempo desorientado, a aliança da construção e do movimento se reencontram em projetos menos emblemáticos, como os que foram concebidos para o pavilhão americano da Bienal de Arquitetura de Veneza, em 2016. Eles propuseram modelos conceituais de renovação de três áreas de uma cidade significativa: Detroit, uma cidade assombrada pelos fantasmas de um passado industrial. No entanto, não se tratava da maneira antiga de remediar questões sociais, consequências do fechamento de fábricas de automóveis, substituindo ligações territoriais. Tratava-se de inventar, por meio da arquitetura, uma forma de “mobilidade” substituta. Um dos temas mais insistentes foi a necessidade de aproximar a cidade do elemento móvel, o rio. Os projetos mais significativos concernem em uma zona localizada perto do rio, mas dominada por um edifício massivo, o dos Correios Antigos, descrito como a barreira a atravessar ou superar

para dinamizar essa região. Um dos projetos confiou essa tarefa a um estacionamento duplamente paradoxal. Sua estrutura helicoidal visava menos o estacionamento de veículos do que uma circulação incessante, unindo a cidade com o rio. No entanto, essa circulação em si foi pensada como uma amostra de um processo que transformaria as áreas de estacionamento em espaços sociais e culturais. Este processo queria reverter aquele (processo anterior) que havia transformado um teatro de Detroit em estacionamento. Porém, também inverteu a visão dos inovadores do tempo de Krutikov: não são mais os meios de transporte que fornecem o modelo para uma arquitetura do futuro. É a arquitetura que faz com que a circulação de carros sirva à invenção de uma nova mobilidade, após o colapso da dinâmica esperada do progresso industrial e da luta social.

Em uma época em que museus e centros de arte ocupam fábricas e armazéns desativados, para fazer deles o teatro de instalações críticas ou performances de protesto, parece que a arquitetura assumiu a identidade da construção e do movimento, que animou os projetos revolucionários de ontem. Esta mobilização, de certo modo, tornou-se o ideal interno que lhe permite evitar as tarefas de adaptação da habitação e do tecido urbano às mudanças na economia prescreveu a ordem atual do mundo. Ainda que os arquitetos construam museus dedicados à deambulação entre ambiências diversas, em vez de unidades de habitação transformadoras. Ainda que, também, seus projetos não realizados se tornem, nesses mesmos museus, pinturas paisagísticas de um novo gênero ou dispositivos de um novo teatro dialético. Na era digital, novamente, a arquitetura precisa desses deslocamentos estéticos que resgatam sua perfeição técnica.

## BIBLIOGRAFIA

HEGEL, *Cours d'esthétique*, (trad.francesa) J.P. Lefebvre et V. Von Schenck, Paris, Aubier, 1996, t.2.

KHAN-MAGOMEDOV, Selim. Georgii Krutikov. *The Flying City and Beyond*, tr. Christina Lodder, Tenov Books, 2015.

KHAN-MAGOMEDOV, Selim. *Pioneers of Soviet Architecture: the search for new solutions in the 1920s and 1930*, (trad.) Alexander Lieven, Londres, 1987.

KOOLHAAS, Rem et MAU, Bruce. *Small, Medium, Large, Extra-large*, Köln/Paris, 1997.

LAMBERT, J.C. Constant (ORG.), *New Babylon*. Art et utopie. Textes situationnistes. Paris, ed. J.C.Lambert, 1997.

PRICE, Uvedale. *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real for the Purpose of Improving Real Landscapes*, Londres, 1795, t.1.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. (trad.bras.) São Paulo: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. (trad.bras.) São Paulo: Editora 34 e Eixo Experimental org., 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Architectures Déplacées*. In: *ARCHITECTURES DEPLACÉES*, apresentado em 17 de outubro 2019a, Paris. *Société des Architectes*. Disponível em: <https://sfarchi.org/jacques-ranciere/> visita: março 2020.

RANCIÈRE, Jacques. *Architecture Exchange*. In: *ARCHITECTURE EXCHANGE – How Architecture Distribute the sensible?* apresentado em 16 de novembro de 2019b, Nova Iorque. Cooper Union School meetings. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7NcWthWJflw> visita: outubro2021.

RANCIÈRE, Jacques. *Les temps du paysage – Aux origines de la révolution esthétique*. Paris : ed. *La Fabrique*, 2020a.

RANCIÈRE, Jacques. *Architectures Déplacées in L'architecture en representations*. *Le Visiteur – Revue Critique d'Architecture*, n.25. Paris: Société Française des Architectes (SFA), 2020b.

WARK, McKenzie « *New Babylon ou le Monde des Communs. L'actualité intemporelle du projet d'architecture utopiste de Constant* », *Multitudes*, N°41, 2010.

WHATELY, Thomas. *L'Art de former les jardins*, trad. Latapie, Paris, 1771.