

BRASÍLIA À DERIVA: ENTRE OS FRAGMENTOS DA CIDADE ESPETÁCULO

ALINE STEFANIA ZIM*
ROSSANA DELPINO SAPENA**

alinezim@gmail.com
rossana_depino@yahoo.es
rossana.sapena@ceub.edu.br

 10.64082/phs.2024.01.4.4

RESUMO

O texto aproxima-se das propostas dos Situcionistas, especialmente da ideia de dissolver as fronteiras entre arte e vida, formulada desde as vanguardas artísticas. A cidade é entendida como o principal campo dessas experiências, motivo pelo qual Brasília é escolhida como espaço de interpelação a partir de sua concepção modernista e de seus vazios urbanos. Esses interstícios, vistos como o negativo dos monumentos, remetem à noção de cidade líquida, onde a deriva possibilita a criação de situações e atmosferas sensíveis. As ações lúdico-constructivas geram acontecimentos intermitentes, marcados pela impermanência e pela fugacidade. Tais eventos ocorrem sobretudo em espaços esquecidos ou abandonados, associados às entropias urbanas. Habitar Brasília pelo avesso implica ativar esses vazios por meio de práticas estéticas e derivas. Assim, diluem-se as fronteiras entre arte e vida, arquitetura e paisagem, em um espaço líquido de múltiplas cartografias.

Palavras-chave: Cidade saudável, Verdejamento urbano, Resiliência urbana, Planejamento urbano, Morfologia urbana.

ABSTRACT

The underside of Brasília as a place to play

*The text draws on the proposals of the Situationists, especially the idea of dissolving the boundaries between art and life, formulated since the artistic avant-gardes. The city is understood as the main field of these experiences, which is why Brasília is chosen as a space to be questioned from its modernist conception and its urban voids. These interstices, seen as the negative of monuments and buildings, evoke the notion of a liquid city, where *dérive* enables the creation of situations and sensitive atmospheres. Ludic-constructive actions generate intermittent events marked by impermanence and transience. Such events occur mainly in forgotten or abandoned spaces, associated with urban entropies. To inhabit Brasília from its reverse side means activating these voids through aesthetic practices and *dérives*. In this way, the boundaries between art and life, architecture and landscape are dissolved within a liquid space of multiple cartographies.*

Keywords: Healthy city, Urban greening, Urban resilience, Urban planning, Urban morphology.

* Arquiteta e Urbanista (UFSC). Doutora em Arquitetura e Urbanismo (PPG - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília), Mestra em Educação, Arte e Comunicação (PPG da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília). Docente da Universidade de Brasília – FAU/UnB

** Arquiteta e Urbanista (Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional de Asunción), Mestra em Arquitetura na área de Crítica e Projetos, Doutorado em Arquitetura pela Universidade Politécnica de Catalunya. Atualmente é professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do CEUB-Centro Universitário de Brasília-e no Programa de Mestrado em Arquitetura em Cidades e Habitação.

NO PRÓLOGO DO LIVRO DA SOCIEDADE DO

espetáculo, da versão espanhola do ano 1999, José Luis Pardo expõe os princípios fundamentais do grupo situacionista compilado neste livro por meio dos pensamentos de Guy Debord. No prolegômeno do livro analisa a proposta do grupo a partir da dissolução da fronteira entre arte e vida, da clausura interpretativa da obra de arte na sua ânsia de não se converter em mercancia, e da deliberada clandestinidade das ideias do grupo de modo a manter o espírito revolucionário do seu legado intelectual. Quando se refere à interpretação, o discurso se situa na mesma direção das vanguardas artísticas do século XX, as quais entendiam que uma possível interpretação das obras de arte

seria um sintoma de fracasso. Neste contexto surge uma curiosa frase que extrapola a esfera da arte, chegando à arquitetura e a cidade, como segue:

Así, Umberto Eco relataba hace años las peripecias de esta frustración arquitectónica llamada Brasilia: Los urbanistas que la erigieron querían dar un sentido muy preciso a sus formas, y esperaban que las historia – y, ante todo, sus usuarios – se adaptarian a sus designios. Muy al contrario, sus formas se convirtieron en grandes monumentos insignificantes que la historia se encargó de llenar efectivamente de sentido, un sentido que resultó ser contrario al previsto por sus diseñadores (pero cuya significación final está aún por decidir) (Debord, 1990, p. 19).

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

De maneira frontal, os princípios dos situacionistas vêm refutar o funcionalismo abstrato instaurado pela Carta de Atenas, os esquemas rígidos de relações espaciais que decantam em zonas inertes, assim como na adoção de geometrias euclidianas que configuram monumentos sem alma, onde a presença do homem como corpo sensível se desvanece. O grupo de artistas, intelectuais e ativistas da Internacional Situacionista lutava contra a alienação e a passividade da sociedade, uma luta contra o espetáculo.

Na cidade de Brasília, a interpretação ganhou, com o passar do tempo, certo tom de moralismo, de uma arte sagrada e de um discurso político de poder. Há o juízo de valor do que é certo e errado, do bom e do ruim, do belo e do feio. Há o permitido e o não permitido. O desenho como desígnio tornou-se o discurso determinante. Há os que compartilham desse discurso e há os que o aceitam como uma verdade. O curioso é que os seus desenhadores, na idealização da Nova Capital, afirmaram o homem histórico pela arquitetura moderna – ou tardo-moderna? – orgânica à modernidade tardia brasileira. A superposição das escalas de Brasília denuncia a contradição de ser uma cidade como as outras, sendo “outra”, porque é histórica e datada no seu tempo, dotada de sentido em si, e ao mesmo tempo é uma projeção das antigas cidades brasileiras.

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

O tempo de Brasília, ou de uma cidade qualquer, é o tempo real, o tempo da vida. Estática, Brasília torna-se imune à crítica, como se a sua preservação incondicional tomasse o lugar da sua condição artística – de grande obra, talvez – de ser o espírito do seu tempo. Nesse sentido, a história trouxe diversos momentos de ruptura e descontinuidades estilísticas, o que permitiu a continuidade histórica. Essa é, talvez, a condição da própria obra, a de desautomatizar as tradições do seu tempo, renovando o próprio conceito de arte e de sociedade.

Inverter os pólos não resolve o problema da complexidade que é uma cidade brasileira, que se faz diariamente de forças contraditórias, entre a

realidade e o discurso. A obra de arte pode ser ao mesmo tempo hermética e revolucionária, desde que seja aberta, permitindo a sua livre interpretação. Na arquitetura, os discursos de poder tentam silenciar muitas das contradições inerentes à dicotomia “cidade idealizada e cidade vivida”.

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

CARTOGRAFIAS, ENTROPIAS, E OUTRAS DERIVAS

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

Serão nos vazios urbanos e nos interstícios esquecidos pelo crescimento desenfreado das cidades onde estas investigações urbanas decorrem, em muitas ocasiões como provocações em que os artistas nos convidam a olhar, ou em outras, como ações lúdico-construtivas coletivas. O andar como experiência estética e as práticas situacionistas através da deriva, abrem duas aproximações a dois campos de estudos fundamentais: por um lado a dimensão fenomenológica, e pelo outro, a interpretação do território, ambos realizados pela leitura psicogeográfica do território.

A errância primitiva dos nômades é uma chave de expressão nas derivas das vanguardas do século XX, tanto como rito quanto como narrativa. Como uma forma de rejeição ao sistema de consumo, as práticas se encaixavam na lógica da antiarte, em direção a uma teoria antagonista que contestou o próprio sistema. Exploraram um discurso e uma prática artística sem obra e sem artista, da autoria coletiva e revolucionária, e da negação da representação e da assinatura individual.

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

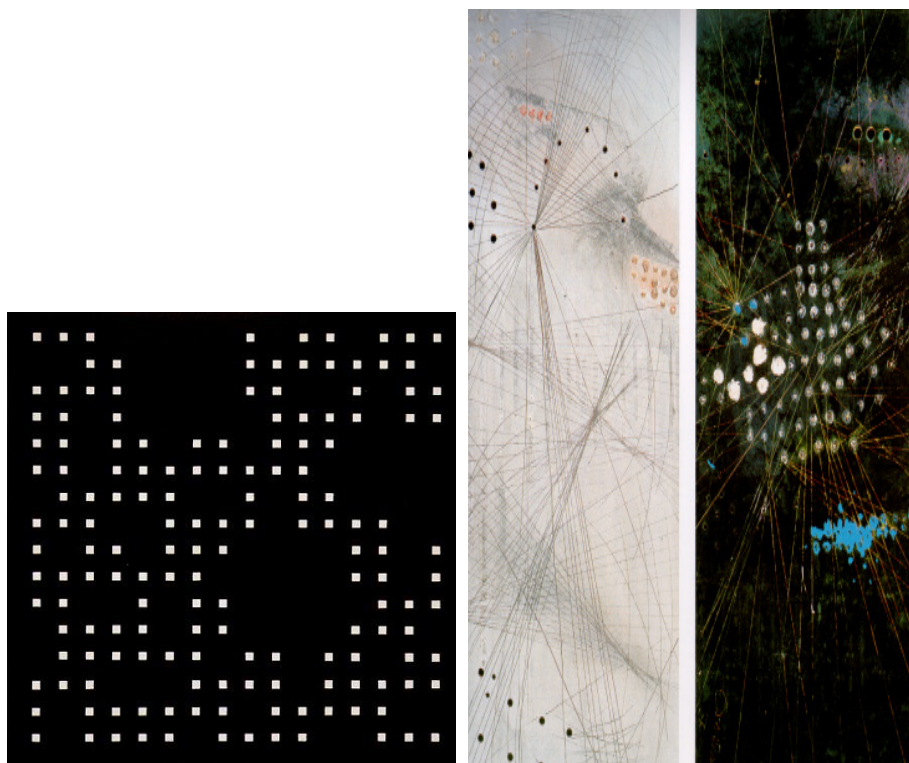
Estas duas fronteiras indeterminadas – o *Sahel* e o *Terrain Vague* – são os lugares do acontecimento que, pelas suas condições periféricas, possuem essa possibilidade de permutar os esquemas centralizados da cidade formal. Da mesma forma, a transformação proposta no território não pretende gerar dogmas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

A Internacional Situacionista, em 1957, apoia-se na errância e na deambulação como experimentação estética urbana. Traz como ponto de partida a situação provisória vivida, ou seja, a partir de uma poética nova, elaborada mais pelo comportamento dos artistas e menos pela obra em si, na intenção de subverter o sistema capitalista do pós-guerra (Careri, 2013, p. 83).

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

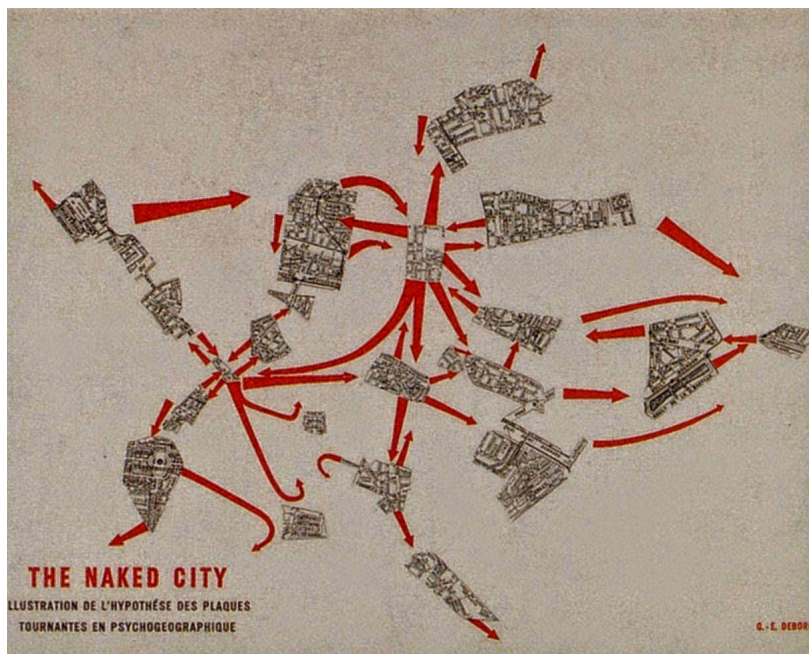
situações imersas na realidade cotidiana, organicamente à cidade vivida, dita “real”.

Os situacionistas subverteram a estética tradicional: os seus percursos e deambulações eram como leituras profanas de espaços sagrados. A deriva investigava os efeitos psíquicos do indivíduo no contexto urbano. Nesse sentido, as práticas da errância e da deriva exploram modos alternativos de se habitar a cidade, sendo o labirinto o constructo lúdico que tem a intenção de desorientar aos que a percorre. A deriva tem como fim se deixar levar e, nesta condição de perda de sentido, dominar as variáveis psicogeográficas. A psicogeografia usa evidências da ecologia e do espaço social, dados como corte de tecido urbano, o papel do microclima, a diversidade dos bairros administrativos, e a ação dos centros de atração, são parâmetros considerados nesta análise conforme pode ser observado nas ilustrações 1, 2 e 3.



Ills. 1, e 2: Direita *Composição com quadrados* Constant, 1952. Esquerda: *Paisagem Cósmica*, Constant, 1956.

Fonte: ANDREOTTI Libero, COSTA Xavier. *Situacionistas, arte, política, urbanismo*. Museu d' Art contemporani de Barcelona, Barcelona, ACTAR, 1996.



Il. 3: Estruturas do Espaço” Constant, 1958.

Fonte: *Guia Psicogeográfica de Paris*, Guy Debord, 1957.

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

O artista nova-iorquino Robert Smithson na obra *Monument of Passaic* fotografou ruínas numa paisagem industrial da periferia da sua cidade natal. Os monumentos escolhidos pelos artistas são estruturas banais, sem interesse, abandonadas, que o artista as coloca na categoria de Monumentos. Não se trata de monumentos significativos e sim de espaços de um passado sem glória. São justamente aqueles espaços gerados pelo crescimento das metrópoles americanas, gerando assim uma energia entrópica. Os físicos

denominam entropia a energia que fica dissipada quando um estado se transforma em outro. A escolha da paisagem do Smithson podia ser de qualquer periferia urbana, já que esta representa a todas elas em qualquer lugar do planeta, erupções nas paisagens que emergem da entropia (Il. 4).



Il. 4: Mosaico de imagens do *Monument of Passaic*. Robert Smithson, 1967.

Fonte: <https://www.artforum.com/features/robert-smithson-the-monuments-of-passaic-1967-2-201482/>



Desde a perspectiva fenomenológica estas práticas incorporam o corpo como ente sensível inserido no ambiente urbano, e desta forma as cartografias e mapas resultam de uma imersão do corpo na cidade. Para explicar esta relação Steven Holl utiliza o termo “experiência emaranhada” não somente como lugar dos acontecimentos, coisas e atividades, senão como o desdobramento de espaço, materiais e detalhes no ambiente, ou seja, os objetos diluídos no campo. Uma total interseção entre espaços, tempo, luz, materiais, detalhes, esmaecendo seus limites até transfigurar-se numa única atmosfera. Neste sentido, as práticas situacionistas apontam a lograr estas ambiências -como eles mesmos a denominam – ou atmosferas e zonas fenomenológicas, onde os sentidos e o lugar são parte da mesma vivência.

Se os urbanistas trabalham sobre cartografias, muitas vezes estas representações se apresentam insuficientes, já que não contemplam certas indeterminações, principalmente as questões perceptivas-fenomenológicas. As fronteiras em um mapa se estabelecem de acordo com o ponto de vista do observador, partindo este de um plano de corte. O pilotis numa implantação geral é desenhado como espaço cheio – em relação ao vazio –, mas numa deriva. O pilotis é um espaço vazio, penetrável, onde se produzem variáveis,

complexidade e sobreposições, um espaço líquido. Os situacionistas comparavam as cidades com oceanos onde as casas eram como arquipélagos flutuando num líquido amniótico. Essa liquidez indeterminada é possivelmente a única alternativa de ingressar nestas zonas fenomenológicas, ou ambiências, e partindo delas, produzir mudanças substanciais que envolvem o homem, seus sentidos e sensações no espaço urbano, e porque não na arquitetura.

O AVESSO DE BRASÍLIA COMO LUGAR DE JOGO

La ciudad nómada vive actualmente dentro de la ciudad sedentaria, y se alimenta de sus desechos y a cambio ofrece su propia presencia como una nueva naturaleza que solo puede recorrer-se habitándola (Careri, 2013, p. 24).

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

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

Segundo Deleuze (2011), o rizoma é estranho a qualquer ideia de eixo genético, estrutura profunda, como árvores, pivôs hierárquicos ou estruturas binárias organizadas por sucessões. É um conceito da Botânica que não

apresenta hierarquia nas suas estruturas; é um espreadimento, como as raízes da grama. Amplamente estudado como sistema conceitual, está em oposição às estruturas arbóreas, como a árvore do conhecimento cartesiano. Os princípios do rizoma são a conexão, a heterogeneidade, a multiplicidade, a ruptura assignificante e a cartografia. Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro. A ruptura localizada é assignificante, pois as suas estruturas múltiplas não tem as hierarquias das estruturas arborescentes. Diferente da árvore, não decalca modelos; é um mapa experimental ancorado na realidade ou construtor dela mesma. Nesse sentido, o rizoma é um mapa aberto a montagens, quebras, rupturas e multiplicidades, e não um decalque de sistemas pré-existentes onde se volta ao mesmo lugar. Desse modo, a estrutura rizomática tem a potência de ser estável sendo transitória e heterogênea, de ser invisível por não ser modelar, de ser hiperconectada por ser complexa, e de ser altamente resiliente às rupturas locais, por ser adaptável.

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

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

O fluxo contínuo e imprevisível das estruturas rizomáticas também pode traduzir a “nova deriva” brasiliense. O movimento do ir e vir dos habitantes pelos espaços públicos das quadras do Plano Piloto refletem,

heterotopicamente, a utopia da equidade social desenhada por Lucio Costa. A continuidade entre os térreos nos pilotis dos blocos residenciais representa a potência que o percurso tem de romper os limiares entre o espaço público e o privado. Tal potência encontra resistência no discurso instituído e moralista da segregação que se reflete na organização social da maioria das cidades brasileiras. Nesse sentido, a utopia da convivência entre classes nas superquadras de Brasília é destoante e subversiva. Sendo utópica, nada subverte; mas quando praticada, revela uma vida pulsante e imprevisível. A ocupação dos interstícios ao longo dos blocos residenciais supera a dicotomia do cheio e vazio. Os vazios, por serem penetrados e penetráveis, como as instalações de Oiticica, quebram a lógica binária entre acesso público e acesso privado. A Esplanada, lugar visto por muitos urbanistas como um não-lugar, incorpora essa potência do devir e do jogo.

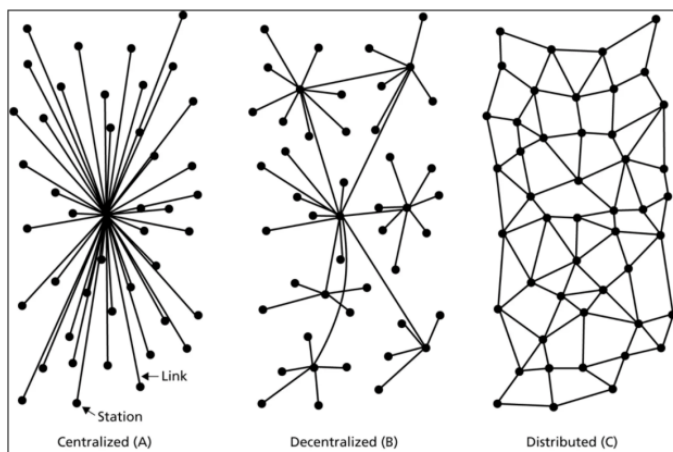
Em outras cidades, reclama-se pela falta de espaços vazios; em Brasília, reclama-se do excesso. Há o excesso de vazios, dizem alguns, que afastam pessoas e significados, como uma consequência indesejável da implantação das quatro escalas do Plano Piloto – Monumental, Residencial, Bucólica, Gregária. Tal racionalização teria destituído a práxis artística da vida real. É o caso dos vazios urbanos no Eixo Rodoviário e no Eixo Monumental. A citação de Umberto Eco talvez se refira aos espaços generosos da Esplanada dos Ministérios e os seus grandes monumentos “insignificantes”. O que Eco pressupõe como “insignificante”, talvez os situacionistas veriam como grande potência às deambulações. Deambular, percorrer, fluir, flunar, atravessar, caminhar, ocupar: são ações de reterritorialização e, para tanto, há, em Brasília, espaço! Os territórios, instituídos ou não, são fundamentais à deriva.

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

a velocidade convive com a distração, num concerto complexo, ao mesmo tempo imprevisível e harmônico.

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

Na situação inversa, os espaços que compõem as “costas” da Esplanada dos Ministérios são imensas fissuras urbanas, intensamente ocupadas durante o expediente e abandonadas fora do horário comercial. Vias como a S1 foram criadas a partir das cotas estendidas do Eixo Monumental, perspectiva esta que é protagonista. Pedestres curiosos por vezes se aventuram nos interstícios enclausurados pelas ruas e escadarias de serviço. Encontram ali as fronteiras entre a paisagem instagramável e os percursos meramente funcionais. Tais fissuras são como desníveis de acesso improvisado, como marcas esquecidas no território. A descontinuidade, física e simbólica, prejudica o fluxo dos pedestres – dos funcionários aos turistas desavisados.



Il. 5: Diagramas de Paul Baran.

Fonte: Disponível em: <https://www.peacebiennale.info/blog/paul-baran-centralized-decentralized-and-distributed-networks-1964/>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Situacionistas contestaram a cidade idealizada do Movimento Moderno, já que o mesmo oblitera o elo entre o homem e o espaço. Essa relação fenomenológica que envolve uma investigação sistemática da consciência e dos objetos, os situacionistas a denominaram de ambiência. Se partimos da ideia que a ambiência contempla toda forma humana que está em contínua transformação, é necessário partir desta base incerta e complexa para pensar uma contestação a estaticidade do Modernismo.

Enquanto os modernos acreditaram, num determinado momento, que a arquitetura e o urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo (Berenstein, 2003, p. 19).

Os espaços vazios de Brasília têm a potência da subversão dos territórios instituídos. Longe das dicotomias, o discurso de subversão está intimamente ligado ao discurso de poder instituído e se faz a partir dele. Por isso, a Esplanada dos Ministérios e o Eixo Rodoviário são passíveis da deambulação: incorporam as contradições necessárias à práxis artística e ao mesmo tempo à vida pulsante, ao cotidiano de ir e vir, às ambiguidades simbólicas, aos caminhos de encontro e de desencontro.

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

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

A interpretação de que Brasília é um fracasso também é passível ao fracasso, pois toda interpretação é uma parte de um todo inapreensível. De nada

adianta analisar Brasília sob vozes excludentes, como a de ser a antítese da cidade tradicional, ou a materialização do pensamento colonialista transfigurado de modernidade. Ambas interpretações são todas falíveis. Não podemos também pensar a partir da radicalidade de Debord, que entende que um signo adquire um significado somente quando o destinatário aceita esta pretensão; se não existe um acordo entre locutores não existe significado.

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

REFERÊNCIAS

ANDREOTTI Libero, COSTA Xavier. *Situacionistas, arte, política, urbanismo*. Barcelona: ACTAR, 1996. (Museu d' Art contemporani de Barcelona).

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

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

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

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 2011.

GONZALES, Julio. *La creación abierta y sus enemigos: textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: La Piqueta, 1977.