

#

Igor Gonçalves Queiroz

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



Universidade Federal da Bahia
Faculdade de Arquitetura da UFBA
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Mestrado em Arquitetura e Urbanismo

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

#

Igor Gonçalves Queiroz

Salvador . Bahia

2018



#

Igor Gonçalves Queiroz

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia – PPG-AU/FAUFBA – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração: Urbanismo. Linha de pesquisa: Processos Urbanos Contemporâneos.

Orientadora

Prof^a. Dr^a. Paola Berenstein Jacques

Salvador . Bahia

2018

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)
Biblioteca da Faculdade de Arquitetura (BIB/FA)**

Q3

Queiroz, Igor Gonçalves.

Brinquedo e brincadeira [recurso eletrônico] : fabulações entre criança, cidade e urbanismo / Igor Gonçalves Queiroz. – Salvador, 2018.
254, [49] p. : il.

Dissertação – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. 2018.

Orientadora: Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques.

1. Crianças da cidade. 2. Planejamento urbano. 3. Crianças - Fotografias. 4. Espaço (Arquitetura). I. Jacques, Paola Berenstein. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura. III. Título.

CDU: 711.4:159.922.73



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
(PPG-AU)**

ATA Nº 1

ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARQUITETURA E URBANISMO DO MESTRANDO

IGOR GONÇALVES QUEIROZ

Aos décimo sétimo dia do mês de dezembro de dois mil e dezoito, reuniu-se por convocação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, a comissão composta pelos professores doutores Paola Berenstein Jacques, Thais Troncon Rosa e Margareth da Silva Pereira sob a presidência da primeira, na qualidade de orientadora da dissertação, para proceder ao exame do trabalho apresentado pelo mestrando Igor Gonçalves Queiroz intitulado Brinquedo e Brincadeira: Fabulações entre criança, cidade e urbanismo.

O ato teve início às 09:00 horas, tendo sido concedido ao mestrando cinquenta (50) minutos para exposição resumida dos conteúdos do seu trabalho. De acordo com as normas que regulam a matéria, cada examinador fez suas observações e levantou questões, que foram respondidas pelo candidato.

Concluído o exame, os professores atribuíram as seguintes indicações:

Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques APROVADO COM DISTINÇÃO

Profa. Dra. Thais Troncon Rosa APROVADO COM DISTINÇÃO

Profa. Dra. Margareth da Silva Pereira APROVADO COM DISTINÇÃO

Com o que se julgou o mestrando APROVADO COM DISTINÇÃO e indicação para publicação, sendo recomendado ao Colegiado de Curso deste Programa de Pós-Graduação que seja concedido a IGOR GONÇALVES QUEIROZ o grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Dr. Margareth da Silva Pereira, UFRJ

Examinador Externo à Instituição

Dr. THAIS TRONCON ROSA, UFBA

Examinador Interno



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
(PPG-AU)**

Dr. PAOLA BERENSTEIN JACQUES, UFBA

Presidente

IGOR GONÇALVES QUEIROZ

Mestrando

brinquedo e brincadeira #

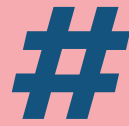
fabulações entre criança, cidade e urbanismo

Para (Isa)Bela Maranhão, in memoriam.

No seu sorriso infinito, a envolver minha finitude.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



agradecimentos

Walter Benjamin – autor que será bastante citado nesta dissertação – escreve nas primeiras páginas da sua *Crônica Berlinense* (1932), texto que viria a se tornar o famoso *Infância em Berlim por Volta de 1900* (1933), as seguintes palavras: “Se escrevo em alemão melhor que a maior parte dos escritores da minha geração, devo-o principalmente à observação, durante uns vinte anos, de uma única regrinha. Ei-la: nunca usar a palavra ‘eu’ a não ser nas cartas”.

Este talvez devesse ser o único espaço nesta dissertação onde não precisaria recorrer aos já renomados filósofos, historiadores, arquitetos e urbanistas... mas as palavras do jovem Benjamin me servem para retribuir cuidados e atenção constantes. Por vezes, pequenos gestos que me fazem perceber o quanto esta pesquisa, apesar de levar apenas meu nome, configura-se, seguramente, como uma produção coletiva daqueles que fizeram-se presentes (mesmo que na ausência), nestes anos dedicados a caminhar com as crianças, nas diversas cidades e nos diversos tempos.

Agradeço primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. À CAPES pela bolsa financeira.

Aos colegas e professores da Faculdade de Arquitetura da UFBA – a mais linda de todo o mundo. Ao *Laboratório Urbano* e a todos os membros com quem tive contato nesses sete anos fazendo parte deste grupo de pesquisa tão potente.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

Agradeço, sobretudo, à pesquisa *Cronologia do Pensamento Urbanístico*, minha porta de entrada para o *Laboratório Urbano*. Na *Cronologia*, minha *pesquisa-xodó*, preciso destacar o nome de algumas pessoas que me fizeram pensar e elaborar perguntas capazes de me fazer caminhar durante esses anos. À Paola Jacques, orientadora querida, pela relação de cumplicidade e por sempre me mostrar os pequenos desvios pelos caminhos da autonomia. À Margareth Pereira, por aceitar fazer parte da banca deste trabalho e por enevoar nosso olhar com as suas maravilhosas e inconstantes *nebulosas*. À Thaís Portela, por me receber nesta pesquisa e por muitas vezes me (des)orientar. Às duas exemplares pesquisadoras que assumiram a *Cronologia* por um tempo, em meio aos desafios colocados: Thaís Rosa, também por aceitar compor a banca deste trabalho e por ser incansável mãe e amiga, sempre preocupada, atenciosa, às vezes até se decepcionando (como toda mãe) e; a Junia Mortimer, que entre elogios e questionamentos certos, me orientou algumas vezes e se faz muito presente nesta dissertação. Por fim, além de todos os pesquisadores que passaram pela *Cronologia* – dentre professores, doutorandos, mestrandos, bolsistas de Iniciação Científica e outros curiosos –, agradeço em especial a Amine Barbuda, Milene Migliano, Thiago Magri, Danilo Araújo e Léo Vieira, por juntos traçarmos nossas primeiras *nebulosas* do pensamento urbanístico.

Agradeço a Thaís Rosa e Gabriela Gaia (do *Ateliê 5*) e Junia Mortimer (dos *Imaginários fotográficos e outras visibilidades*) pela oportunidade de experiência e aprendizado nos tirocínios docentes. Também a Babina, Wagner, Dilton, Cibele e Anna, por me fazerem pensar e repensar práticas, principalmente quando acabavam as aulas do *Ateliê*. Aos muitos estudantes que se esforçaram para entender o “limbo acadêmico” chamado *tirocínio docente*, onde vamos aos poucos aprendendo a se posicionar, se expor e sobretudo aprendendo a aprender.

Ao grupo de pesquisa *Cartografias da Infância*, da Escola de Letras da UFBA, em especial à querida professora Mônica Menezes, que aceitou, sem aparente desconfiança inicial, este designer-arquiteto-urbanista nas suas aulas de Literatura Infantil e, em seguida, no grupo de pesquisa. Agradeço a todos os membros do *Cartografias*, que sempre me proporcionaram respirar outros ares, que não os meus costumeiros. Nossas discussões em grupo – presentes e virtuais – foram fundamentais para esta dissertação e serão para as pesquisas futuras.

Agora, já desorientado, um pouco perdido e com os olhos enevoados (juro que são as *nebulosas!*), segue uma lista enorme de quem está sempre perto, desde muito e para além do tempo acadêmico:

Agradeço, em especial, aos meus pais – uma Maria e um José – e a minha irmã Géssica, que desde muito cedo, pulando e brincando de cidade em cidade nesta Bahia, me ensinaram na ciência do cuidado com o outro.

Às minhas “esposas” Ísis, Bel e Stefanie que, na ausência dos meus pais, me fizeram perceber fazendo parte de uma outra família, compartilhando o mesmo espaço, cuidando do meu companheirinho Walter e da nossa casa-floresta-encantada.

À Rafa Izeli, Babina Brena, Dilton, Ramon e Jana Lisiak pelas doses de puxão de orelha num taurino teimoso, mas sobretudo pelas doses alcólicas, sorrisos, excessos de cuidado e ouvidos atentos.

Agradeço à Ana Lu, Karina e Jana Marinho: o meu eterno estágio em amores mútuos e chicotadas. Aos grandes amigos de sempre: Thá Verçosa, Nai, Bela Maranhão (*in memoriam*), Patrícia Almeida, Cinira D’Alva, Matheus Lins, Suca, Blerta, Mary, Picci, Lai, Vitória, Jana Maria, Mari Brito, Tai Azevedo, Cela, Pri Jordan e Lari: pelos cafés, livros (compras, escambos e empréstimos), poesias e presença constante. À Will e Dinah: minhas ternas e eternas raparigas. À todas e

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

todos que tenho tropeçado recentemente e aos velhos amigos que minha memória permitiu esquecer.

Aos orixás e Erês e no *rebuliço* cotidiano desta cidade fabulosa!

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



“Perde-te na biblioteca. Exercita-te no escutar. Aprende a ler e a escrever de novo. Conta-te a ti mesmo a tua própria história. E queima-a logo que a tenhas escrito. Não sejas nunca de tal forma que não possas ser também de outra maneira. Recorda-te do teu futuro e caminha até a tua infância. E não perguntes quem és àquele que sabe a resposta, nem mesmo a essa parte de ti mesmo que sabe a resposta, porque a resposta poderia matar a intensidade da pergunta e o que se agita nessa intensidade. Sê tu mesmo a pergunta.”

Jorge Larrosa, 1998

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

QUEIROZ, Igor Gonçalves. **Brinquedo e brincadeira:** fabulações entre criança, cidade e urbanismo. 254 p. il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

resumo

A pesquisa propõe pôr em choque duas narrativas urbanas realizadas a partir da relação entre a criança, a cidade e o urbanismo: as fotografias de crianças que brincam nas ruas de Londres, do fotógrafo Nigel Henderson, utilizadas pelos arquitetos Alison e Peter Smithson na grille para o projeto *Urban Reidentification*, durante o CIAM IX (1953) e; o livro *Le Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine*, do arquiteto Le Corbusier, publicado em 1968. Narrativas participantes do mesmo momento da recente história do urbanismo moderno, mas cada uma pertencente a um lugar, a um campo de conhecimento e a recortes temporais distintos. As narrativas representam, sobretudo, dois importantes acontecimentos dentro do campo do Urbanismo Moderno: o fim dos CIAM com a emergência do *Team X* e a construção da *Unité d'Habitation* de Marselha. São elencadas duas imagens de pensamento (o brinquedo e a brincadeira) que, utilizadas não como categorias de análise, mas de modo a permitir brincar e embaralhar similaridades e diferenças existentes entre elas, busca-se assumir uma construção historiográfica crítica ao urbanismo moderno e permite formular algumas questões: Como são contadas essas histórias? Quais ferramentas são utilizadas? Quem as conta? Por que e como as crianças aparecem? É possível penetrar na História – como a criança nas suas brincadeiras e fabulações do mundo – e descobrir brechas que levem a viagens fantásticas e surpreendentes?

Palavras-chave: *Criança; Urbanismo; Fabulação; História do urbanismo.*

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

QUEIROZ, Igor Gonçalves. **Toy and play: fables among child, city and urbanism.** 254 p. il. Dissertation (Master in Architecture and Urbanism) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

abstract

*The research proposes to oppose two urban narratives from the relationship among children, the city and urbanism: photographs of children playing on the streets of London by photographer Nigel Henderson, used by the architects Alison and Peter Smithson in grille for the Urban Reidentification Project during CIAM IX (1953) and Le Corbusier's book *Le Maternelles vous parlous: pour une pedagogie plus humaine*, published in 1968. Narratives, participants at the same time in the recent history of modern urbanism, but each one belonging to a place a field of knowledge and to different time cuts. These narratives represent above all two important events within the field of Modern Urbanism: the end of CIAM with the emergence of Team X and the construction of the *Unité d'Habitation* from Marseille. Two images of thought (toy and play) are listed and used not as categories of analysis but in order to allow play and to shuffle similarities and differences between them, seeking to assume a critical historiographical construction about modern urbanism and it allows asking some questions: How are these stories told? What tools are used for it? Who tells them? Why and how do children appear? Is it possible to penetrate History - like the child in its play and worldly fables - and discover gaps that lead to fantastic and surprising journeys?*

Key words: Children; Urbanism; Fables; History of urbanism.



Sumário

23

Armários

Walter benjamin (1928)

Apresentação

29

Introdução

*Fabular a cidade,
o urbanismo e a história*

43

Linha do tempo

257

69

As fotografias - o fotógrafo - a brincadeira

#1

#2

139

A creche - o arquiteto - o brinquedo

Considerações finais

233

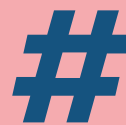
*Era uma vez,
em um mundo tão distante...*

249

Referências

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



armários¹

O primeiro armário que se abriu por minha vontade foi a cômoda. Bastava-me puxar o puxador, e a porta, impelida pela mola, se soltava do fecho. Lá dentro ficava guardada minha roupa. Mas entre todas as minhas camisas, calças, coletes, que deviam estar ali e dos quais não tive mais notícia, havia algo que não se perdeu e que fazia minha ida a esse armário parecer sempre uma aventura atraente. Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava minhas meias que ali jaziam amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de uma bolsa. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não apenas pelo calor da lã. Era “tradição” enrolada naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundidade. Quando encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha a desembulhar a “tradição” de sua bolsa de lã. Eu a trazia cada vez mais próxima de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraída de sua bolsa, a “tradição” deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a “tradição” e a bolsa, eram uma única coisa. Uma única coisa – e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido. Considerando minha insaciabilidade em exorcizar essa maravilha, fico muito propenso a suspeitar que meu artifício era

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

uma equivalência irmanada aos contos de fada, que, do mesmo modo, me convidavam para o mundo dos espíritos ou da magia para afinal me devolver pronta e infalivelmente à realidade crua, que me acolhia com tanto consolo quanto um par de meias. Depois disso se passaram anos. Minha confiança na magia já fora abalada, e eu precisaria de estímulos mais fortes para resgatá-la. Comecei a buscá-los no Estranho, no Espantoso, no Enfeitiçado, e também dessa vez foi diante de um armário que me propus saboreá-los. O brinquedo, porém, era mais ousado. Eu já não era inocente, e foi uma proibição que o desencadeou. A saber, eram-me proibidas as obras literárias das quais esperava obter uma compensação abundante pelo mundo das fábulas que perdera. De fato, os títulos – A Fermata, A Primogenitura, Heimatochare – permaneciam obscuros para mim. No entanto, responsável por todos aqueles títulos que eu não compreendia era o nome “Hoffman – Espectros” e a severa instrução de jamais abri-los. Por fim, pude chegar até eles. Às vezes, acontecia-me voltar da escola ainda pela manhã, antes que minha mãe tivesse chegado da cidade e meu pai, dos negócios. Em tais dias, sem a mínima perda de tempo, acorria à biblioteca. Era um móvel singular; pela fachada não se podia imaginar que abrigasse livros. Suas portas traziam almofadas de vidro no interior dos caixilhos de carvalho. Efetivamente, eram pequenas rodela de vidro, separadas umas das outras por lingotes de chumbo. Os vidros, porém, eram tingidos de vermelho e verde e amarelo e totalmente opacos. Por isso, ali, naquela porta, o conjunto era um despropósito e, como se quisesse se vingar de um destino que tanto abusara dele, brilhava com reflexos enfadonhos que não atraíam ninguém. Contudo, se naquela época me houvesse afetado o ar perverso que se farejava em torno daquele móvel, teria sido apenas um estímulo a mais para o ataque surpresa que planejava para aquela hora surda, clara e perigosa, antes do almoço. Abria com ímpeto a porta,

apalpava o volume que tinha de ser buscado não na primeira fila, mas no escuro atrás dela, e, sem sair do lugar, como que sobrevoando as páginas em frente do armário aberto, começava a tirar proveito do tempo até o retorno de meus pais. Do que lia, nada entendia. Porém, os terrores de cada voz fantasma, de cada meia-noite, de cada maldição, cresciam e se completavam com os terrores de meus próprios ouvidos que aguardavam a qualquer momento o barulho da chave de casa e o golpe surdo com que a bengala de meu pai caía no bengaleiro do lado de fora. O fato de ser este armário o único entre todos a permanecer aberto era um sinal da posição privilegiada que os bens espirituais tinham naquela casa. Pois aos outros não havia acesso que não fosse através da cesta de chaves que, naqueles tempos, acompanhava por todas as partes as donas-de-casa que a cada passo a requisitavam. O chocalhar do molho de chaves por elas revolvido antecedia qualquer atividade doméstica; era o Caos se manifestando antes que nos saudasse a imagem da santa Ordem atrás das portas dos armários escancaradas, como no fundo do santuário de um altar. Também de mim aquilo exigia respeito e mesmo sacrifício. Depois de cada celebração de Natal e de aniversário era preciso decidir qual dos presentes seria doado ao “novo armário”, do qual minha mãe me guardava as chaves. Tudo o que era guardado a chave permanecia novo por mais tempo. Mas meu propósito não era conservar o novo e sim renovar o velho. Renovar o velho de modo que eu, neófito, me tornasse seu dono - eis a função das coleções amontoadas em minhas gavetas, cada pedra que eu achava, cada flor colhida, cada borboleta capturada, já era para mim começo de uma coleção, e tudo o que, em geral, eu possuía, formava para mim uma única coleção. Uma “arrumação” teria aniquilado uma obra cheia de castanhas espinhentas - as estrelas da manhã -, de folhas de estanho - um tesouro de prata -, de cubinhos de construção - ataúdes -, de cactos - totens -, e de

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

moedas de cobre – escudos. Era assim que cresciam e se mascaravam os haveres da infância, em gavetas, arcas e caixas. E o que outrora passara da velha casa de campo para o conto de fadas – aquele último quarto proibido à criança de Maria –¹, na casa da cidade grande ficou reduzido a um armário. Porém, o mais sombrio de todos os móveis nos lares daqueles dias era o aparador. Sim, o que era uma sala de jantar e seu mistério opressivo, só podia avaliar quem conseguisse explicar a si mesmo a desproporcionalidade entre a porta e o aparador largo e maciço e que alcançava o teto. Parecia ter direitos ancestrais sobre seu lugar no espaço assim como no tempo, no qual se erguia como testemunha de uma afinidade que, em épocas remotas, pode ter unido os imóveis aos móveis. A faxineira, que espanava tudo ao redor, não competia com ele. Só podia tirar e amontoar na sala vizinha as cubas de prata e as terrinas, os vasos de Delft e as majólicas, as urnas de bronze e as taças de cristal, que ficavam em seus nichos e sob seus baldaquinos de conchas, em seus terraços e estrados, entre seus portais e painéis. A altura elevada em que reinavam, tornava-os estranhos a qualquer uso prático. Por isso, e com toda a razão, o aparador se assemelhava aos montes, em cujos topos ficam os templos. Também podia ostentar tesouros tal como ídolos apreciam a sua volta. Para isso, o dia em que havia festa, era o mais conveniente. Já ao meio-dia seu volume maciço era aberto, e era-me permitido ver o tesouro de prata da casa em seus fossos forrados de veludo como se fosse musgo verde acinzentado. Mas do que lá jazia não se podia dispor apenas dez e sim vinte ou trinta vezes. E quando eu via essas longas, longas fileiras de colheres de café moca e suportes de faca, de facas de descascar frutas e garfos de ostras, lutavam entre si o gozo de mirar aquela abundância e o medo de que as visitas aguardadas se parecessem umas às outras como nossos talheres.

notas

¹ Cf. BENJAMIN, Walter [1928]. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 71-142. Obras escolhidas, v.2.

² Alusão ao conto recolhido pelos irmãos Grimm: “A filha da Virgem”. (N.T.)

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

brinquedo e brincadeira #

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



apresentação

“Quase todo gesto infantil significa uma ordem e um sinal em um meio para o qual só raramente homens geniais descortinam uma vista.”

Walter Benjamin, 1928

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

#

A criança, em seu uso transversal da cidade, através das suas práticas desviantes no espaço urbano, apresenta-se como uma questão relevante no urbanismo contemporâneo, sobretudo, enquanto potência de aprendizado para os arquitetos urbanistas. Esta temática, apesar do crescente número de trabalhos realizados nos últimos anos, ainda é pouco explorada no campo dos estudos urbanos ou, quando explorada, trata a criança a partir da moderna perspectiva higienista ou dos espaços lúdicos na cidade¹. No campo do urbanismo, a maioria das pesquisas e trabalhos desenvolvidos, voltam-se ainda para a questão projetual, principalmente na tentativa de inserir a criança em decisões de projetos ditos participativos².

Esta dissertação, intitulada “**Brinquedo e Brincadeira: fabulações entre criança, cidade e urbanismo**”, pretende abordar e considerar a presença da criança na cidade – e no urbanismo – como uma questão de profundo significado político e coletivo. A criança é tomada como meio de aprendizado e, sobretudo, como um corpo-político que, por estar na cidade, desviar das normas, subverte os espaços projetados, fabula suas próprias histórias, cria seus próprios espaços e seu próprio mundo. Ela é fio condutor³, com seus gestos e práticas de cidade tomadas enquanto possibilidade de crítica ao urbanismo funcionalista e, sobretudo, como potência criativa na produção de uma outra cidade, de uma reflexão sobre outros modos de pensar, fazer urbanismo e de narrá-lo.

Neste sentido, foram escolhidos dois objetos de estudo, duas narrativas urbanas constituídas a partir da relação existente entre a criança e a cidade: o primeiro, as fotografias de crianças que brincam nas ruas de *Bethnal Green*, então uma das áreas mais empobrecidas do *East End* de Londres, realizadas entre 1949 e 1953, pelo fotógrafo Nigel Henderson e apropriadas pelos arquitetos Alison e Peter Smithson na *grille* para o projeto *Urban Re-identification*, durante o CIAM IX, de 1953; o segundo, o livro *Le Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine*, escrito pelo arquiteto Le Corbusier entre 1950 e 1955 e publicado pela Fundação Le Corbusier em 1968.

Ambos os objetos participam do mesmo momento da recente história do urbanismo moderno, mas cada um é pertencente a um lugar, a um campo de conhecimento, a recortes temporais próximos, mas distintos, e que se cruzam. Mais do que simples “objetos de estudo”, estamos diante de uma *nebulosa*⁴ composta por pelo menos dois importantes acontecimentos dentro do campo do urbanismo moderno: o fim dos CIAM (os famosos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna, do francês *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne*) com a emergência do grupo *Team X* e a construção da *Unité d’Habitation* de Marselha, respectivamente.

Esses dois objetos de estudo são explorados, respectivamente, nos dois capítulos principais que compõem esta dissertação. No primeiro: “**as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira**”, abordaremos, basicamente, as relações entre o grupo *Team X* e o fotógrafo Nigel Henderson, a partir das fotografias das crianças do *East End* londrino. No segundo: “**a creche . o arquiteto . o brinquedo**”, nosso foco será o *toit-terrasse* da *Unité d’Habitation* de Marselha, a partir da narrativa do próprio Le Corbusier, mas atravessada por diversas contribuições,

sobretudo do campo educacional e pedagógico, e, principalmente, pelo uso que as crianças faziam daquele espaço.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, uma série de imagens foram recolhidas, colecionadas, rearranjadas e ajudaram a compor pequenas montagens. Elencamos apenas quatro delas – as duas imagens que abrem cada um dos capítulos –, para que, sobrepostas e postas em relação, criassem uma terceira imagem, a partir desse choque, fricção e para que funcionem como disparadores para pensar as questões que aqui serão exploradas. Outras imagens daquela coleção, aparecem descritas no texto e uma seleção delas encontra-se arranjada de maneira cronológica numa **linha do tempo**, apresentada como anexo desta dissertação. A opção pela disposição cronológica destas imagens não foi como desejo de organizá-las, somente, e sim da importância de localizar cada imagem – ou acontecimento histórico – no seu tempo e lugar, possibilitando perceber outras relações e choques entre fragmentos heterogêneos que, muitas vezes se dão de maneira sincrônica.

Ao pensar, metodologicamente, de que maneira pôr em choque essas narrativas, foram elencadas duas *imagens de pensamento*, (*denkbild* no sentido benjaminiano) – a **brincadeira** e o **brinquedo** –, utilizando-as não como categorias de análise, mas de modo a permitir brincar e embaralhar similaridades e diferenças existentes entre elas. Estas narrativas não são observadas isoladamente, mas de modo relacional, ao buscar entender tanto como as *imagens de pensamento* permitem pôr em suspensão os acontecimentos, como as próprias imagens são tensionadas pelas narrativas para pensar a própria construção da “história oficial” (GAGNEBIN, 2013) do urbanismo e as noções de moderno, de urbanismo, de criança ou de infância presentes em cada uma delas.

Em 1928, Walter Benjamin publicou *Infância em Berlim e Rua de Mão Única*, uma sequência de *imagens de pensamento* e, segundo Jeanne Marie Gagnebin:

[Ao utilizar as imagens de pensamento,] Benjamin escreve em fragmentos e renuncia ao curso ininterrompido da argumentação que persegue uma única questão, que segue uma única lógica ou visa um único objetivo, não mais seguindo um estilo argumentativo dedutivo e linear. [...] Essas imagens não são em nada figurações eternas, mas querem não só opor ao pensamento conceitual um ponto de suspensão, como também chocar pela sua forma enigmática e assim colocar em movimento um pensar. (GAGNEBIN, 2017 In: BRITO; JACQUES, 2017, p. 33)

“A imagem de pensamento é, muitas vezes, algo bem mais simples ou bem ‘menor’, até mesmo minúsculo, que nos toca por sua intensidade concreta, imediata e, ao mesmo tempo, sintomática”. (DIDI-HUBERMAN, 2017, In: JACQUES; PEREIRA, 2018, p. 225, grifo do autor) De maneira fragmentária e constelar, desdobradas, relacionadas e postas em debate, possibilitam questionar e praticar o urbanismo, a partir de uma construção historiográfica que permita emergir fragilidades da hegemonia do urbanismo ordenador e impositivo das cidades modernas e, além disso, narrativas e práticas de tempos aparentemente esquecidos, desconhecidos ou recalcados na história oficial.

Utilizá-las não se trata exatamente de uma busca por construir ou elaborar sínteses conclusivas e, talvez por isso, estas apresentem-se aqui como questionamentos ou sínteses provisórias. Trata-se, metodologicamente, de uma disposição simultânea de imagens distintas que, colocadas lado a lado, pertencentes a diferentes campos disciplinares, de tempos e de espaços heterogêneos, façam emergir questões relevantes à temática proposta. O processo de pesquisa apresenta-se de forma exploratória – como a das próprias crianças em suas aventuras brincantes – através de um pensar processualmente, sempre buscando as relações entre as distintas imagens e formas de tratar o urbanismo e a cidade. Estas relações e debates, dadas de forma fragmentária e constelar, propõe uma teoria da história que suspeita de uma visão linear, contínua, evolucionista, evitando-se um discurso pacificador dos processos históricos. Segundo Margareth Pereira:

Essa amplitude e diversidade dos estudos históricos na área da arquitetura e do urbanismo nas últimas décadas é de tal ordem que poderíamos imaginar várias nuvens de pesquisadores, professores, instituições com orientações teóricas específicas, formando configurações gasosas e moventes. Pareceria que estamos diante de uma série de nebulosas, entendendo-se o termo nebulosas menos em seu sentido corrente de algo pouco claro (embora não deixe de sê-lo) do que no sentido arcaico de “*nebulae*” – nuvens ou conjunto de nuvens que se articulam ou entrechocam. (PEREIRA, 2013b, p. 13)

Ao trabalhar com a noção de *nebulosas de ideias* (PEREIRA, 2013b), interconexões em fluxo, esta pesquisa centra nos debates entre continuidades e alguns pontos de ruptura da forma de se pensar e trabalhar o meio urbano e os acontecimentos relacionados (por concordância ou discordância) e também de forma anacrônica⁵.

O tempo e o texto por onde erra o historiador embora se apresente - e há que buscar fazê-lo - como preciso, neutro, situado - são como uma terra estranha. [...] Forma-se e desfaz-se em suas próprias camadas de éter... É

transitória. São nuvens, conjunto de nuvens de sentidos que, no entanto, passam ou podem passar ao menor sopro ou são varridas pelas tempestades. São nebulosas que embora consolidadas e densas não escondem sua natureza etérea, desgarrada, solta, estrangeira, incapturável: longínquas, inalcançáveis. (PEREIRA, 2013b, p. 18).

Nesta pesquisa, o debate acerca do movimento moderno em arquitetura e urbanismo não se pauta simplesmente num recorte temporal, e sim no embate (convergências ou divergências; similaridades ou oposições) entre formas de pensar, práticas projetuais, fatos e eventos que conformam, sem delimitar, estas *nuvens*, chamando a atenção para a circulação sistêmica de dados entre determinados círculos urbanísticos. A formação de vastas redes de conhecimentos que atuam de maneira complexa, estabelece condições de possibilidades para a emergência de novos entendimentos sobre a circulação de ideias no campo do urbanismo, muito mais do que as próprias ideias em si.

Esta construção historiográfica vai buscar nas brechas, nos espaços-entre, mesmo que inseridos entre contextos maiores na história, que muitas vezes escapam ao próprio campo disciplinar do urbanismo, formas de pensar, fazer e narrar que ajudem a enxergar e compor outras possibilidades de escrita da história, onde diversos tempos se sobrepõem, fazendo emergir questões que, dentro da história oficial, passam despercebidas ou são, na maioria das vezes, invisibilizadas. Ou, nas palavras de Margareth Pereira, é preciso trazer à tona estas pequenas nuvens brancas e silenciosas, “[...] clareiras desse céu opaco que esconde tudo”. (PEREIRA, 2013b, p. 18). Assim, se por um lado, as *imagens de pensamento* propostas por Walter Benjamin indicam,

Sem nexos claros – à primeira vista pelo menos – como nos sonhos e como também numa rua de cidade grande se sucedem várias imagens de propaganda, anúncios de aluguel, pedidos de ajuda, vitrines, luminosos, placas de profissões, ofertas de compra e venda, casas desiguais. A bela totalidade do sistema pertence ao passado do pensar e, igualmente, ao passado arquitetônico. (GAGNEBIN, 2017 In: BRITTO; JACQUES, 2017, p. 34)

A metáfora das *nebulosas de ideias* nos permite pôr em relação, e perceber no espaço-entre destas imagens, pequenos nexos e colocá-los em suspensão. Ao trabalhar a relação entre a criança, a cidade e o urbanismo – em particular nas narrativas urbanas que enfocam esta relação –, pode-se pensar, sobretudo, a própria revisão e atualização do termo *infância* [do latim, *in*, ‘não’, e *fans*, *fantis*, do verbo *fari*, ‘falar’, ‘ter a faculdade da fala’. *infans*, *infantis*, ‘que não fala’]. A criança, como possível provocador de debates entre campos, discursos e práticas heterogêneas, ajuda a romper barreiras, sobretudo em formas

já consolidadas, que acreditamos, trará contribuições significativas ao debate desse tema no campo de conhecimento do urbanismo.

O uso das *imagens de pensamento* e das *nebulosas de ideias* consiste, portanto, não em categorizar informações, e sim em complexificar as temáticas principais: a criança, a cidade e o urbanismo, nos seus diversos desdobramentos e, sobretudo, permitindo cruzá-las, já que são elementos que se aproximam nas suas condições históricas, culturais e imaginativas. São estas conexões entre fragmentos de imagens, os elementos que interessam, sempre buscando a presença - ou ausência - da criança nesse processo. Uma tensão entre ordem e criação, entre brincar e urbanizar. Aqui, o urbanismo, enquanto forma projetual, pode ser entendido como **brinquedo**, imagem que pode se desfazer e se reinventar a partir do uso livre - a **brincadeira** - que a criança dá à cidade, enquanto objeto previamente fixado em suas formas e funções.

Partimos do pressuposto que a história da arquitetura e sobretudo a do urbanismo - por se tratar da cidade - é uma produção coletiva de conhecimento, que se dá nas relações entre práticas de diversos indivíduos, a partir das suas singularidades. São redes de relações complexas - verdadeiras *nebulosas* -, tecidas dentro e fora deste campo de conhecimento. Não pretendemos, com isso, simplesmente desmistificar alguns ícones consagrados da história oficial, como a figura do próprio Le Corbusier, ou sequer eleger novos ícones para substituí-lo, como poderia ser feito com alguns membros do grupo *Team X*. Fazer isto, seria criar uma nova oposição. Pensando nas fábulas moralizantes para as crianças, seria como continuar a narrar a história a partir dos seus mocinhos e vilões.

Pretendemos, desta forma, perceber a complexidade presente nas obras desses arquitetos, numa produção de conhecimento que se dá de maneira situada no seu tempo e lugar⁶. Entender de que modo se relacionam com outros atores, muitas vezes desconhecidos na história, advindos muitas vezes, de outras áreas de conhecimento.

Para perceber a complexidade existente entre uma heterogênesse de imagens - experiências que mesclam de modo espantoso bombardeios aéreos e parques de diversão, ruínas trágicas e jogos infantis -, utilizamos ainda a *montagem urbana* (JACQUES, 2015 In: JACQUES; BRITO; DRUMMOND, 2015) como procedimento metodológico e também como forma de pensar e narrar essas histórias.

O processo de *montagem*, *desmontagem* e *remontagem* compõe diferentes constelações. Trata-se de uma forma complexa, de “caráter híbrido”, de produzir conhecimento “contra toda a pureza epistêmica” uma compreensão sinóptica que cruza diferentes campos e disciplinas e que não pode ser engessada como uma simples metodologia operacional. O importante não seria qualquer tipo de resultado final fixo, mas sim o próprio processo aberto, uma renúncia do fixar. (JACQUES, 2018, p. 212 In: JACQUES; PEREIRA, 2018, grifo nosso)

Didi-Huberman (2015) propõe pensar este processo como um jogo, ou uma brincadeira. Para ele, esta é a atividade infantil que consiste em fazer – tanto com os seres quanto com as coisas – bons truques, produzindo complexas *montagens*. “Isso nos diverte loucamente: turbilhão de prazeres, espasmos de gargalhadas, situações *desmontadas*.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 139, grifo nosso)

Mas não é só isso: no brinquedo, todo o interesse está no intervalo entre o tempo da coisa *desmontada* e o tempo do conhecimento pela *montagem*. Inflexão turbilhonária: é o choque, a necessidade de colocar em prática ou de um olhar que passa pela abertura. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 140, grifo nosso)

Interessa-nos, portanto, através do processo de *montagem*, *desmontagem* e *remontagem* de uma coleção de pequenos fragmentos, traçar conexões que permitam produzir inclusive discursos mais abertos – oferecidos não como uma imprecisão ou ausência de rigor, mas de forma a permitir ao outro – o leitor – se inserir na história, para que também formule suas próprias perguntas e fabule outras e diferentes possibilidades.

Pequenas *montagens* destes fragmentos, imagens que despertam a imaginação, funcionam como disparadores para pensar e direcionar a construção textual desta dissertação. Por vezes, são imagens banais, como um pequeno fragmento fílmico, um trecho de poema ou mesmo a fotografia de um jumento que sobe de elevador até a cobertura do famoso edifício corbusiano. Por outras, são as produções dos próprios ícones já tão consagrados da história da arquitetura e do urbanismo, mas que se relacionam, produzindo novas imagens, a partir do intervalo entre elas.

Desta forma, a história vai se emendando, de modo não linear, numa temporalidade emaranhada. Poderíamos associar a forma de lidar com estes fragmentos, à maneira das crianças brincarem nos pequenos torrões, desenhados por Aldo van Eyck nos seus *playgrounds* em Amsterdam; ou nos elementos arquitetônicos bastante similares, que Le Corbusier dispôs na cobertura da *Unité d’Habitation* de Marselha. Simples blocos em concreto bruto, brinque-

dos que o arquiteto adulto oferece à criança e que são capazes de despertar de maneira fabulosa e a partir da ação, a sua imaginação.

Como nos contou Walter Benjamin (1928) no texto dos *Armários*, nossa busca aqui é também por “renovar o velho”, no sentido de não buscar somente objetos de estudo inovadores, mas sim o de fazer novas perguntas aos discursos históricos supostamente conhecidos e muitas vezes já envernizados pela história oficial.

Revigorar e atualizar estas imagens, considerando o tempo que muitas vezes as desgasta, possibilita releituras e reinterpretações de trajetórias de alguns sujeitos, como a do próprio Le Corbusier. Nesta tentativa de uma não naturalização da história, é preciso evidenciar – se necessário criar –, outros modos de pensar, fazer e de narrá-la. Como Walter Benjamin (1928) nos indica, uma “arrumação” dessa coleção de imagens, poderia simplesmente aniquilar possibilidades de fabular outras narrativas possíveis, para aquelas histórias que já foram contadas e recontadas oficialmente.

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61)

Há sempre algo mais para ver, há sempre uma nova brincadeira escondida no gesto da criança - e do pequeno Walter Benjamin - em rearranjar a sua coleção de castanheiras espinhentas, folhas de estanho, cubinhos de construção, cactos e moedas de cobre. Podemos olhar para a história como a criança que interroga o adulto com questionamentos sempre inovadores, nada inocentes e, por vezes, indecifráveis. Por isso, Didi-Huberman (2011) indica que através das *imagens de pensamento*, propostas por Benjamin, podemos trazer uma “infância do olhar” sobre as coisas.

A partir de uma aproximação com o pensamento benjaminiano, pretendemos o rompimento com o pensamento linear da história, que também está contido na ideia da vida do homem em fases bem definidas (criança-jovem-adulto-idoso), delimitados pelo seu nascimento e morte. Seus textos revelam uma possibilidade metodológica que tem relação com o informe, com o inacabado e, sobretudo, com o que no real se produz de imaginário. Podemos partir do pressuposto de que o urbanismo e a história não existem sem a capacidade

de fabular, mas, assim como o fez Walter Benjamin em *Infância em Berlim em 1900*⁷, não consiste em projetar um eu, mas em fazer emergir uma visão coletiva, sobretudo se pretendemos discutir cidade.

Didi-Huberman (2017) chama a atenção para o potencial subversivo das imagens como modo de imaginar futuros possíveis. Fabular nesta pesquisa seria também “confiar na imaginação.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 92) É acreditar que a própria faculdade de imaginar e brincar também está presente nas ciências mais duras, pois para tornar possível o saber, é preciso partir de um princípio básico: “Isto é inimaginável, logo devo imaginá-lo apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 30) Precisamos, portanto, disputar possibilidades de imaginação e fabulação nas ciências sociais, que tanto insistem numa aplicabilidade de seus princípios e conhecimentos.

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora, para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61)

A ambiguidade proposta no título desta pesquisa – **fabulações entre criança, cidade e urbanismo** – pretende tensionar justamente, a possibilidade de fabulação da própria criança, em seus jogos e brincadeiras; no uso que ela faz da cidade, de maneira relacional, criando outros mundos inseridos dentro do grande, a partir do espaço-brinquedo, oferecido a ela pelo adulto. Também, da possibilidade de fabulação, tanto da história quanto do urbanismo. Entendemos com isso, que o arquiteto também fabula as suas possibilidades ao projetar o futuro dos espaços e das cidades e, ao serem narrados, suas histórias serão contadas, interpretadas pelo sujeito narrador, num discurso apropriado ao seu contexto, uma fabulação dentre tantas possíveis; de tantos possíveis, quantos forem na brincadeira da criança.

Brincar com estes objetos de estudo, sempre inseridos dentro dos seus contextos, é ação e instauração de um outro possível, de outros futuros, inclusive de poder resgatar e atualizar os que ficaram recalçados no passado histórico. Aquilo que a imaginação é - no fim das contas, um gesto/ato político - contém a dimensão ética e poética do nosso modo de pensar, fazer e narrar história. Pensar por *montagens*, por *nebulosas*, através das *imagens de pensamento* e através das crianças é afirmar que o nosso modo de imaginar é condição do nosso estar e agir no mundo, da nossa atitude moral e política diante dele. #

notas

1. Aqui no Brasil, por exemplo, em 1941, durante o I Congresso Brasileiro de Urbanismo (certamente um congresso multidisciplinar), realizado no Rio de Janeiro, uma das teses apresentadas foi a da escritora Raquel Prado intitulado “O Urbanismo e a Criança”, onde conclui: “Os poderes públicos deverão distribuir grandes áreas livres, para esportes, jardins e diversão dos pobres – pois está provado por estatística que, onde há parques piscinas, praças, ‘play grounds’, não só a saúde e a higiene melhoram, como o moral se modifica e a delinquência infantil diminui de uma maneira notável. [...] A reflexão vem espontânea – se cuidarmos da criança ao nascer – como devolvê-la a uma habitação anti-higiênica, insalubre, fazendo um trabalho incoerente, sem finalidade eugênica. [...] Por amor à saúde da criança no Brasil, devemos trabalhar para que a sua morada nas Favelas, Mocambos e Cortiços desapareça, dando lugar à habitação sadia, alegre, pródiga e feliz, de concepção mais ou menos realizável do pequeno brasileiro urbanista, cujo sonho apresento nesta tese.” Cf. PRADO, Raquel. O Urbanismo e a Criança. In: CENTRO CARIOCA (org.). **Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Urbanismo**. Rio de Janeiro, 1941, p. 409-411.

2. A Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos da Criança, documento adotado em 20 de novembro de 1989, e, no ano seguinte, oficializado como lei internacional, contém um conjunto de “cláusulas de participação” que intencionam incorporar crianças e jovens no planejamento comunitário com foco em áreas de baixa renda, voltados para a formulação de políticas urbanas. O projeto *Growing Up in Cities* da UNESCO (vigente desde 1977) oferece um modelo, formulado por equipes de pesquisadores, através de entrevistas com pequenas amostras de jovens, pais e funcionários locais, todos usando as mesmas diretrizes e técnicas em uma ampla variedade de ambientes sociais (seja ele na Argentina, Austrália, México ou Polônia). O projeto foi uma replicação do estudo original do planejador urbano Kevin Lynch, cujo objetivo era documentar alguns

dos custos e benefícios humanos do desenvolvimento econômico, mostrando como o uso e percepção da criança afetam a sua vida e desenvolvimento pessoal. Cf. LYNCH, Kevin (Ed.). **Growing Up in Cities Hardcover**. Massachusetts: The Mit Press, 1977.

3. Podemos aproximar aqui a ideia de *gestos-fio* formulada por Ana Clara Torres Ribeiro como aqueles necessários à trama da urbanidade, capazes de explicitar a potência crítica, criativa, analítica e política no meio urbano: “No cotidiano e no lugar, *gestos-fio* costuram saberes à co-presença, estimulando a superação do prestígio ainda mantido pelas leituras mecanicistas e funcionalistas da vida urbana. Apresenta-se, neste momento, mais um pequeno episódio: num ônibus cheio e trepidante, uma aluna de escola pública levanta-se e cede o seu lugar, num gesto espontâneo e gracioso, a uma senhora idosa. O gesto é registrado e elogiado por duas outras senhoras, que até então não se conheciam. Sorrindo, citam Gonzaguinha: ‘... a vida é bonita, é bonita e é bonita!’. (...) [Destes] *gestos-fio* ‘impensados’ podem advir descobertas radicalmente novas e vínculos imprevisíveis, o que também é necessário à tessitura do social, especialmente num período caracterizado pelo esgarçamento de relações sociais.” (Cf. RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Sociabilidade, hoje**: leitura da experiência urbana. Caderno CRH, Salvador, v. 18, n. 45, p. 411-422, set./dez. 2005.

4. Estes debates constelares e limiaries entre margens de diferentes campos de conhecimento, estão vinculados aos estudos e modo de pensar/fazer/narrar da pesquisa *Cronologia do Pensamento Urbanístico*, que suspeita de uma visão linear, contínua, evolucionista dos processos históricos. O contato com o modo de pensar desta pesquisa coletiva, a qual ingressei como bolsista de Iniciação Científica em dezembro de 2012, reflete muito das escolhas deste estudo. Ver: <www.cronologiadourbanismo.ufba.br>.

5. “A aceitação de um ‘uso controlado’ do anacronismo, conforme nos indica Nicole Loreaux (1992) em seu *Elogio do anacronismo*, não pressupõe uma recusa do eucronismo, e também não se trata da proposta de

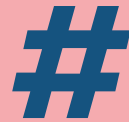
um anacronismo vulgar, mas sim de considerar a complexidade de tempos, através das sobrevivências, das emergências de outros tempos, das reminiscências, dos excessos, das sobras e dos restos de tempos distintos que sobrevivem, ou ganham uma sobrevida, em outros tempos, ou seja, que vivem além de seu próprio tempo, ou ainda, através daquilo que se mantém vivo na memória. A memória involuntária é sempre anacrônica, assim como são os sonhos. Memórias e sonhos são montagens de tempos (e espaços) distintos, uma mistura de tempos heterogêneos que podemos chamar de heterocronia.” (JACQUES et al., 2017 In: BRITTO; JACQUES, 2017, p. 296, grifos do autor)

6. É importante situar também as nossas próprias condições de possibilidades, que por vezes tornam-se limitações, ao realizar uma pesquisa como esta. Devido ao tempo de pesquisa e condição de inacessibilidade às fontes primárias dos documentos relacionados aos objetos de estudo, fizemos uso, muitas vezes, de fontes secundárias para a pesquisa. Muitas vezes, talvez pelas mesmas limitações dos autores, estas fontes se mostram equivocadas sobre alguns aspectos, mas precisamos evidenciar, ainda assim, a importância de trabalhos como estes para a contribuição dos estudos históricos no campo da arquitetura e do urbanismo, sobretudo no Brasil.

7. Além do já conhecido *Infância em Berlim*, Benjamin, entre os anos de 1927 e 1932, produziu narrativas radiofônicas em Berlim e Frankfurt, escritas e apresentadas pelo próprio autor, que debatiam grandes temas que atravessam a sua obra: arte, técnica, política, cultura, história, memória e experiência. Uma programação, cujos interlocutores são as crianças, no contexto do surgimento de uma nova tecnologia – o rádio. Cf. BENJAMIN, Walter. **Narrativas radiofônicas de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2015.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



introdução

*fabular a cidade,
o urbanismo
e a história*

*Cavalinho de balanço e boneca¹
[Steckenpferd und Puppe]*

*“Diante da cidadezinha está sentado um anãozinho,
Atrás do anãozinho tem uma montanhinha,
Da montanhinha corre um riozinho,
Sobre o riozinho flutua um telhadinho,
Debaixo do telhadinho fica um quartinho,
No quartinho está um meninozinho,
Atrás do meninozinho há um banquinho,
Em cima do banquinho está um armariozinho,
Dentro do armariozinho há uma caixinha,
Na caixinha encontra-se um ninhozinho,
Em frente do ninhozinho está sentado um gatinho,
E assim eu quero guardar esse lugarzinho.”*

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

#

A *infância* [do latim, *in*, ‘não’, e *fans*, *fantis*, do verbo *fari*, ‘falar’, ‘ter a faculdade da fala’. *infans*, *infantis*, ‘que não fala’] é uma invenção moderna. Aliado a ela, a produção mercadológica e industrial do brinquedo e a publicação dos primeiros livros de fábulas infantis². Somente depois dos séculos XVI e XVII reconheceu-se que a infância *existia*³. As atitudes em relação às crianças foram ressignificadas e redefinidas, acompanhadas de mudanças econômicas e avanços sociais, até que a infância, enquanto noção e elemento constitutivo da família e da sociedade, se consolidou.

Como consequência direta à demografia da época, na qual a possibilidade de morte, sobretudo da criança, era muito grande, a indiferença em relação a uma infância demasiada frágil chega a chocar a sensibilidade atual. A opinião comum devia, como mostra Philippe Ariès, “não reconhecer nas crianças nem movimento na alma, nem forma reconhecível no corpo” (ARIÈS, 1973, p. 22).

As mudanças das condições demográficas, com a descoberta das primeiras vacinas e outras práticas de higiene – da família e das políticas das cidades –, provocaram a redução da mortalidade infantil e o que se seguiu foi inevitável: o vestuário infantil se diferenciou do adulto; no campo da arte, as crianças deixaram de ser representadas como “adultos em miniatura”; também se proliferaram os livros de pediatria; e mesmo o simples ato de dar nome às crianças mudou.

Quando a infância tomou forma, o modelo da família moderna tomou forma também. Uma interminável torrente de literatura moralizante⁴ penetrou a privacidade do lar e a família foi encarregada de novas funções educacionais e religiosas. Com algum atraso em relação a outros acontecimentos, a literatura infantil começou a aparecer, sendo as primeiras versões dos livros de fábulas adaptações dos contos da tradição oral camponesa. Além desse processo de transmissão e adaptação, os contos infantis passaram ainda por traduções e, sem dúvida, estes processos afetaram as histórias de maneiras diferentes, em culturas diferentes. Como assinala Robert Darnton:

Embora cada história se prenda à mesma estrutura, as versões das diferentes traduções produzem efeitos inteiramente diversos - burlescos, nas versões italianas; horríficos, nas alemãs; realistas, libidinosas e cômicas, nas francesas; e humorísticos, nas inglesas. (DARNTON, 1986, p. 20)

Tomadas as suas particularidades, e apesar dos ocasionais toques de fantasia, os contos permaneciam enraizados no “mundo real”, capazes de oferecer uma rara oportunidade de se tomar contato com as populações pobres que, supostamente, desapareceram no passado, sem deixar vestígios da sua história.

Quando o Pequeno Polegar ou João e Maria batem às portas de casas misteriosas, no meio da floresta, os lobos ladrando às suas costas são um toque de realismo, não de fantasia. Mostrando como se vivia na aldeia e na estrada, os contos ajudavam a orientar os camponeses. Mapeavam os caminhos do mundo e demonstravam a loucura de se esperar qualquer coisa, além de crueldade, de uma ordem social cruel. (DARNTON, 1986, p. 21)

É por isso que Robert Darnton (1986) propõe o uso dos contos e fábulas como “documentos históricos”, numa busca por situar o homem comum no seu tempo e lugar, além de ler os contos a partir da perspectiva de que eles têm uma história. Questões extremamente reais e modernas, como a mortalidade adulta e infantil, o domínio da natureza, o controle de natalidade, táticas de sobrevivência, a fome e o infanticídio, vão além da fantasia do “Era uma vez, num mundo tão distante...”.

Os camponeses no início da França moderna habitavam um mundo de madrastas e órfãos e a vida na aldeia era uma verdadeira luta pela sobrevivência, obrigando os “pequenos” a ganhar a vida como contrabandistas, salteadores de estradas, prostitutas, etc. A peste e a fome dizimavam a população e as mães “expunham” os bebês que não podiam alimentar, para que eles adoecessem e morressem. Nas histórias infantis, quando recebem varinhas de condão ou auxiliares sobrenaturais, o primeiro pensamento do herói é sempre para a comida – um programa para a sobrevivência, não uma fantasia ou uma fuga. Charles Perrault fez justiça a estas figuras em *Cinderela*, *O Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar*, etc.

As condições sociais da população, muitas vezes expostas nos contos e fábulas infantis modernas, refletem muito da situação do campo e das cidades europeias, principalmente entre os séculos XVIII e XIX. Ao mesmo tempo em que se desenvolvia a moderna noção de *infância*, a Europa passava por um período de grandes mudanças, crescimento e crise urbana sem precedentes, marcado por transformações culturais e socioeconômicas. Presenciou, ainda, mudanças radicais da técnica, dos métodos construtivos e da possibilidade dos profissionais urbanos – sanitaristas, engenheiros, urbanistas – interferirem no desenvolvimento destas cidades. Começaram a emergir então outros modos de pensar as grandes cidades desse período.

O franco-suíço Le Corbusier e uma série de outros arquitetos e pensadores modernos, passaram a representar e direcionar parte do pensamento urbanístico a um modelo de cidade e a um modo de fazer cidade. As cidades enquanto instrumentos ordenadores e de trabalho, não cumpriam, normalmente, sua função. Para Le Corbusier, a desordem dominante era o principal agravante, pois fazia com que as cidades já não fossem dignas da época nem dos seus habitantes. A solução eficaz para o problema, segundo o arquiteto, já estava “[...] impressa nos cadernos de classe das escolas primárias da França; é a geometria.” (LE CORBUSIER, 1925, p. XI)

No livro *Urbanisme* [Urbanismo], de 1925, o arquiteto traz a imagem de um desses cadernos de classe para ilustrar a geometria como base de qualquer projeto pois, segundo ele, a geometria era “[...] o meio que nos proporcionamos para perceber à nossa volta e para nos exprimir” (LE CORBUSIER, 1925, p. VII). As artes e o pensamento modernos, caminhariam para além do fato acidental, a geometria os conduziria a uma ordem matemática.

Numa linguagem própria do arquiteto urbanista, adequada à sua matéria prima de trabalho e carregada de conotações metafóricas, o desenho torna-se um “*pró-jectus*”⁵, um tiro arriscado a partir das informações sobre o existente e do que se intui poder existir. O espaço urbano formal – aparentemente sem surpresas – pode, portanto, ser questionado pela sua imposição, planejamento, projeto, e, particularmente, aqueles que são ortogonais e racionalistas ou funcionalistas.

Como se sabe, o urbanismo surge enquanto disciplina para regular a desordem e o caos espacial nas cidades existentes. O urbanismo já nasce moderno e vem se desenvolver enquanto dispositivo⁶ de ordenamento das cidades, propondo, em seu lugar, novas cidades racionalmente planejadas, a partir de planos e projetos prévios. Geralmente, o projeto moderno, por ser o inverso da experiência, uma antecipação fixa no mapa, tende a inibir a experiência da cidade, as possibilidades e transformações possíveis, podendo interromper ações imprevistas e, sobretudo, impedir a participação ativa dos habitantes da cidade.

Le Corbusier propunha como resposta aos problemas da cidade existente, a chamada “Cidade Funcional”, tema amplamente discutido durante os Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (do francês *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne* ou CIAM), sobretudo no IV CIAM (A Cidade Funcional) de 1933.

A Cidade Funcional corbusiana consistia num modelo abstrato e simplificador de produção de cidade e foi amplamente difundido no Brasil, em cidades como Salvador, a partir de 1942, com a criação do Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador (EPUCS)⁷ e no caso emblemático do concurso para o Plano Piloto da nova capital, Brasília, em 1956.

Em contraponto a este debate, emergem as fotografias do inglês Nigel Henderson, das crianças brincando nas ruas dos *slums* de Londres, apropriadas pelo casal Alison e Peter Smithson na sua versão da “*grille* corbusiana”, durante o CIAM

IX, de 1953. É nesse momento que fica evidente a inflexão em relação àquele modo de pensar a cidade moderna, acompanhando outros questionamentos que vinham acontecendo há muito, dentro dos próprios Congressos Internacionais. A criança, através das suas brincadeiras, usos desordenadores dos espaços planejados para um uso específico, aparece, nesse momento da história do urbanismo como uma potência de desestabilização dos ideais da Cidade Funcional e dos postulados da Carta de Atenas⁸.

Na *grille* apresentada pelo casal Smithson, para o projeto *Urban Re-identification*, a crítica à Cidade Funcional se dá de maneira incisiva. Nesta outra representação da *grille* corbusiana, são retratadas pessoas reais – as crianças brincando na rua –, propondo o questionamento das relações e dos conceitos de hierarquias e lugares. As quatro categorias funcionais – habitar, trabalhar, recrear (ou cultivar o corpo e o espírito) e circular – foram substituídas por “escalas de associação”: a casa, a rua, as relações, o bairro e a cidade e; ao centro, uma figura humana com um dos braços levantado, que pode ser entendida como um *Modulor*⁹ explodido. Elementos que representavam uma crítica ao caráter abstrato da matriz racionalista precedente, considerado demasiado idealizante para interagir com as particularidades da vida cotidiana.

#

Rememoração, linguagem, imaginação e fabulação. São só algumas das noções que permitem um cruzamento direto entre a história e a criança. Ao pensar a história a partir da figura da criança, pode-se acrescentar ainda algumas ideias como indeterminação, sonho, recomeço, jogo e brincadeira. Entretanto, a criança e principalmente a moderna noção de *infância*, estão frequentemente associadas à ideia de pureza e inocência. A infância testemunha de frente territórios e tempos de dissabores, onde a dor, o medo e o desconhecido são também marcas da aspereza da experiência infantil de muitas crianças.

Humor e ruído, rumor e susto! A infância é um território em que a alegria e o medo, a destruição e a ternura podem conviver sem exclusão. A esta **sobreposição sem exclusão** podemos nomear: coragem vital. Se há ingenuidade, há também crueldade e sofrimento. O silêncio de ver a morte pela primeira vez, a lembrança do primeiro beijo, o esquecimento da memória, as brincadeiras, os jogos, o testemunho trágico, a imediatez da presença nos acontecimentos. Capaz de fissurar as normatividades por inaugurar posturas de improviso perante o imprevisto, a infância reina

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

entre a anarquia e o receio. A infância diz sim! E inventa porvires, devires, aberturas. (HANSEN; FENATI, 2017 In: FENATI, 2017, p. 6, grifo nosso)

Estas “sobreposições”, as quais preferimos chamar “coexistências”, permitem ver na criança a possibilidade de imaginar e fabular histórias e mundos; de fissurar o discurso da história oficial e inventar posturas de improviso perante o imprevisto. “Quem escreve, a cada vez que escreve, recomeça o jogo de aprendizagem infantil de balbuciar sílabas, compor universos imaginários, conviver com os outros na linguagem.” (HANSEN; FENATI, 2017 In: FENATI, 2017, p. 6)

Esta potência ambivalente da criança também está presente nos objetos que a rodeiam, nos seus brinquedos e brincadeiras, por exemplo. Didi-Huberman exalta a loja de brinquedos como o espetáculo mágico desse “imenso *mundus* infantil”, a partir das suas “[...] formas bizarras e cores disparatadas, [...] onde o teto desaparecia sob uma florescência de brinquedos que pendiam como estalactites maravilhosas, polaridades do brinquedo de luxo e do brinquedo do pobre”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 140)

Para Walter Benjamin (1928), historicamente, a construção do brincar pela criança dá-se, inicialmente, a partir dos restos dos materiais utilizados pelos adultos. Considerando suas diferentes origens, nos diversos lugares e tempos e suas simbologias, os brinquedos, que descendiam da indústria doméstica, passaram a ser aperfeiçoados em fábricas especializadas.

Assim como o mundo da percepção infantil está impregnado em toda parte pelos vestígios da geração mais velha, com os quais as crianças se defrontam, assim também ocorrem com seus jogos. O brinquedo, mesmo quando não imita os instrumentos dos adultos, é confronto, e, na verdade, não tanto da criança com os adultos, mas destes com a criança. Pois que senão o adulto fornece primeiramente à criança os seus brinquedos? E, embora reste a ela uma certa liberdade em aceitar ou recusar as coisas, não poucos dos mais antigos brinquedos (bola, arco, roda, pipa) terão sido de certa forma impostos à criança como objetos de culto, os quais só mais tarde, e certamente graças à força da imaginação infantil, transformaram-se em brinquedos. (BENJAMIN, 1928 In: BENJAMIN, 2009, p. 96)

Na segunda metade do século XIX, percebe-se como os brinquedos se tornam maiores e vão perdendo aos poucos o elemento discreto, minúsculo e sonhador. Quanto mais a industrialização avança, mais vão se tornando estranhos às crianças. Afinal, parece que elas compreendiam melhor um objeto produzido por técnicas simplificadas do que um outro que se originava de um método industrial complicado. Para Benjamin, esta falsa simplicidade dos brinquedos

modernos subtrai a possibilidade de reconstruir o vínculo com o primitivo e com a questão da técnica e do material, na medida em que ela possa imaginar como esses brinquedos são feitos, numa relação viva com as coisas.

Ao fazer uma classificação filosófica do brinquedo, Walter Benjamin escreve que, nesse momento, não havia nenhuma perspectiva de fazer valer o verdadeiro rosto da criança que brinca, num equívoco básico, que acreditava ser a brincadeira determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, quando, na verdade: “A criança quer puxar alguma coisa e tornar-se cavalo, quer brincar com areia e tornar-se pedreiro, quer esconder-se e tornar-se bandido.” (BENJAMIN, 1928 In: BENJAMIN, 2009, p. 93)

O brinquedo e o brincar traduzem, nos escritos benjaminianos, o relacionamento entre o adulto e a criança. Enquanto aquele, ao longo da história, representaria a proposta pedagógica do educador, este pode agir como resposta, confronto da criança com os resíduos, com a matéria. E é nesta imprevisibilidade da sua reação, que não se dá exclusivamente numa relação de causalidade (causa, consequência e reação), que a criança preserva a sua autonomia e crítica.

Em oposição à pedagogia utilitarista, Benjamin defende a ideia de garantia da plenitude da infância. Vê nas crianças a possibilidade de serem e se mostrarem como futuros libertadores que não formam uma comunidade isolada, mas que fazem parte da sociedade e do povo. São indivíduos sociais que veem o mundo com os próprios olhos e que formam, ao longo do tempo, sua própria concepção de mundo. O “gesto adocicado”, que corresponde não à criança, mas às concepções distorcidas que se tem dela, contribui para a ideia de que elas vivem uma realidade tão alheia à do adulto, que é preciso ser especialmente inventivo na produção de distração ou diversão voltadas a elas.

Mas o gesto de reconhecimento do mundo da criança é o brincar. Esta noção tem sido construída no uso cotidiano, nas diversas culturas. A dificuldade está em definir as situações e comportamentos como sendo *brincadeira* ou *jogo* para cada indivíduo e no interior de diferentes grupos sociais. Em geral estas duas noções acabam sendo utilizadas como sinônimos, mas a diferença entre as principais línguas europeias (*spielen*, *to play*, *jouer*, *jugar* significam tanto jogar como brincar) e a nossa, nos obriga a escolher um ou outro, sacrificando assim à exatidão da tradução numa unidade terminológica. Johan Huizinga (1938) define as origens do conceito de jogo, em paralelo às transformações da humanidade e presente em todas as civilizações.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

Em época mais otimista que a atual, nossa espécie recebeu a designação de *Homo sapiens*. Com o passar do tempo, acabamos por compreender que afinal de contas não somos tão racionais quanto a ingenuidade e o culto da razão do século XVIII nos fizeram supor, e passou a ser de moda designar nossa espécie como *Homo faber*. Embora *faber* não seja uma definição do ser humano tão inadequada como *sapiens*, ela é, contudo, ainda menos apropriada do que esta, visto poder servir para designar grande número de animais. Mas existe uma terceira função, que se verifica tanto na vida humana como na animal, e é tão importante como o raciocínio e o fabrico de objetos: o jogo. Creio que, depois de *Homo faber* e talvez ao mesmo nível de *Homo sapiens*, a expressão *Homo ludens* merece um lugar em nossa nomenclatura. (HUIZINGA [1938], 2008, n.p.)

Parece haver pouco lugar para o jogo ou a brincadeira no século XIX. O utilitarismo havia deixado uma forte marca na sociedade: o trabalho e a produção tornaram-se o ideal da época. Assim, as dominantes da civilização passaram a ser a consciência social, as aspirações educacionais e o critério científico. Segundo Huizinga (1938), o autêntico jogo teria desaparecido da civilização atual, e mesmo onde ele parece ainda estar presente trata-se de um falso jogo.

A noção de *jogo* para Huizinga se aproxima da de *brincadeira*, se verificarmos que a brincadeira se baseia numa certa manipulação de imagens, numa “imaginação” da realidade: uma constante transformação e criação. No papel que assume enquanto brinca, a criança transforma suas ações e a atitude diante da realidade. Mas “o jogo cria ordem e é ordem” (HUIZINGA [1938], 2008, n.p.). Exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta, “estraga o jogo”, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor. É talvez devido a esta afinidade profunda entre *ordem* e *jogo* que a sociedade moderna interpretou a necessidade de brincar como função: o *lazer*.

Quanto mais nos aproximamos de nossa época, mais difícil se torna determinar objetivamente o valor de nossos impulsos culturais. Surge um número crescente de dúvidas quanto ao caráter lúdico ou sério de nossas ocupações, e com essas dúvidas aparece uma incômoda sensação de hipocrisia, como se a única coisa de que pudéssemos ter certeza fosse o “faz de conta”. (HUIZINGA [1938], 2008, n.p.)

A construção do trabalho adulto se contrapõe ao brincar infantil, uma vez que, para a criança que brinca, realidade e jogo se fundem num trabalho improvisado e jamais concluído. Elas se deixam orientar pela temporalidade da experimentação, dada de maneira lúdica e radical, pois não estão previamente interessadas na elaboração de um produto final ou acabado¹⁰.

É neste jogo de espacialidades e experimentações incompletas e complexas que a criança se encontra. Ela é *limiar* entre o real e o imaginário; entre sonhar e acordar; entre tempos lineares e emaranhados; entre discursos hegemônicos e transversais; entre funções pré-estabelecidas e práticas desordenadoras do espaço.

A experiência do brincar da criança não se baseia somente numa ideia de criação a partir do nada ou do algo dado. Sua relação com o brinquedo também é conflituosa, no sentido da destruição.

A maioria das crianças quer, sobretudo, *ver a alma*, alguns ao final de algum tempo de exercício, outros *imediatamente*. É a mais ou menos rápida invasão do desejo que torna o brinquedo mais ou menos longo. Não tenho coragem de culpar essa mania infantil: cérebro da criança, seus dedos e unhas ganham uma agilidade e uma força singulares. A criança gira, vira seu brinquedo, arranha, sacode, bate contra as paredes, joga-o no chão. De vez em quando, ela faz com que o brinquedo recomece seus movimentos mecânicos, algumas vezes sem sentido inverso. A vida maravilhosa é interrompida. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 141, grifo do autor)

Aí mora a malícia da criança, que tem ao seu favor, segundo Didi-Huberman, a falsa inocência e a verdadeira potência do espírito crítico e até mesmo revolucionário. “Ela é tão eficiente na arte de fomentar situações (o jogo como relação) quanto na de tirar partido de suas máquinas favoritas (o jogo como objeto), a saber, os brinquedos.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 139)

Estas crianças tão “perigosas” e que são sistematicamente excluídas do espaço público nos projetos das cidades modernas, são aquelas que a sociedade não consegue calar e domesticar. Muito do conhecimento produzido pelas ciências não conseguiu, ainda, assimilar e admirar a liberdade da criança e suas surpreendentes atitudes. Prefere, assim, uniformizá-la e imobilizá-la por meio do moderno conceito de *infância*, determinando quais são as condutas esperadas e adequadas, segundo classificações normatizadoras. A criança, que é um perigo para a cidade, pode ter possíveis respostas (e questionamentos) para outras formas de pensar, fazer e narrar o urbanismo.

Realmente, uma das várias razões por que Philippe Ariès lamentava a invenção da infância era porque isso contribuía para reprimir os altos níveis de energia dos jovens. Num mundo sem livros nem escolas, a exuberância juvenil contava com o campo mais vasto possível para se expressar. [...] Quietude, imobilidade, contemplação, precisa regulação das funções corporais tornaram-se extremamente valorizadas. (POSTAN, 1999, p. 60)

A tentativa de humanização da cultura técnica através do lazer, insistiu nas vantagens de aproveitá-lo como atividade criadora, em lugar de mero entretenimento, pois só a criação compensaria o sentimento de insatisfação, derivados da mecanização do trabalho. Jogos e atividades lúdicas começaram a ser indicadas para as crianças, ao se perceber que favoreciam o seu desenvolvimento físico e mental. Viu-se também na recreação orientada, na atividade programada, um meio de conter o “lado negativo” das atividades infantis: as travessuras escondidas e as brincadeiras nas ruas cheias de automóveis das cidades modernas.

Em se tratando da brincadeira da criança – em especial, na cidade – “quebrar a regra” é o que promove o ato criativo. No interior de uma brincadeira, esse sistema de regras é passível de transformação quando há liberdade de negociação. Nesta perspectiva, a brincadeira sempre é um espaço de conflito e decisão. A liberdade da atividade lúdica das crianças, seja através dos jogos, brinquedos ou brincadeiras, está em permitir que de uma forma livre, possam, segundo os seus próprios desejos, compreender o mundo real sem nunca negar seus desvios e de descobrirem mundos imaginários. O brincar não é só uma atividade individual vinculada ao desenvolvimento infantil, mas uma prática social que permanece e ao mesmo tempo se transforma a cada geração, intimamente vinculada aos processos sociais e de subjetivação.

[É que as crianças] sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses *produtos residuais* elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhados em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, *um pequeno mundo inserido no grande*. Dever-se-ia ter sempre vista as normas desse pequeno mundo quando se deseja criar premeditadamente para crianças e não se prefere deixar que a própria atividade - com tudo aquilo que é nela requisito e instrumento - encontre por si mesma o caminho até elas. (BENJAMIN, 1924 In: BENJAMIN, 2009, p. 57, grifo nosso)

Este “pequeno mundo” criado pela criança, ao qual Benjamin se refere, não se configura somente como um escape, num descolamento do “grande mundo” adulto, e sim como um desvio, coexistentes e indissociáveis. São espaços de práticas improváveis e de experimentações radicais dos jogos infantis, aqueles que não se sabe para que serve, muitas vezes de caráter efêmero, mas politicamente subversivos e pertencentes aos contos inimagináveis das cidades.

Esta criação e produção de outros espaços-tempos só é possível graças ao conflito da criança com o adulto e com a matéria (na cidade). Neste pequeno mundo, a criança vive e dá ordens. São *gestos de autonomia* que contribuem para romper com a falsa ideia de um sujeito infante, mudo e do gesto adocicado e inocente infantil. O entendimento desta coexistência entre mundos – o pequeno e o grande, um dentro do outro – se dá, não a partir da noção moderna e adulta de infância, ou sob o peso da imagem da “esperança” ou de um vir-a-ser futuro útil, mas a partir da autonomia e liberdade da criança.

Para o filósofo Giorgio Agamben (2009), todo poder começa com o poder sobre as crianças, por isso, viver entre os homens só valerá a pena quando as crianças forem liberadas desta forma de “escravidão” em relação aos adultos.

Devemos parar de fingir que sabemos o que é uma criança. A cultura, ou seja, a educação funda-se sobre essa ficção. Tudo o que sabemos da criança é que ela torna inútil tudo aquilo que acreditamos saber sobre o homem. Diante de seu sorriso, todo o saber é ridicularizado. Toda a moral torna-se caduca. Todo o direito é anulado. Isto significa que, só quando deixarmos pra trás o saber, o direito e a moral, poderemos começar a decifrar o enigma do rosto infantil. (AGAMBEN, 2009 In: FENATI, 2017, p. 15)

Segundo Agamben, a voz infantil “[...] voz branca, não quer dizer nada e por isso nos fere.” (AGAMBEN, 2009 In: FENATI, 2017, p. 15) A “infância berlinese” de Walter Benjamin (1928) também propõe muitos exemplos desta “incompetência infantil” que carrega um outro conhecimento que os adultos não podem, são incapazes ou nem mesmo querem ouvir.

É por isso que as crianças são temidas. Uma só palavra, um único gesto seu pode fazer desmoronar qualquer reino construído à base de muito trabalho e horas de prancheta. Os adultos sabem muito bem disso e procuram silenciá-las, domesticar seus impulsos e aplicar sobre elas sua cultura e educação, inibindo suas atitudes despojadas. Espera-se dela que a criança do agora colabore, no futuro, para a conservação e aprimoramento desses mesmos costumes. Sobre a reação dos adultos diante dos velhos brinquedos, Benjamin afirma:

“Já não se tem mais isso”, ouve-se com frequência o adulto dizer ao avistar brinquedos antigos. Na maior parte das vezes isso é mera impressão dele, já que se tornou indiferente a essas mesmas coisas que por todo canto chamam a atenção da criança. [...] O adulto, que se vê acoçado por uma realidade ameaçadora, sem perspectiva de solução, liberta-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada. A banalização de uma

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

existência insuportável contribui consideravelmente para o crescente interesse que jogos e livros infantis passaram a despertar após o final da guerra. (BENJAMIN, 1928 In: BENJAMIN, 2009, p. 84)

A necessidade da criança de brincar com o que a cerca e construir um outro mundo que incorpore as suas vivências, dando nova significação ao cotidiano e ao espaço, enfatiza sua sensibilidade criadora no mundo material. Na experiência da cidade, como a criação de uma possibilidade utópica de questionamento da realidade existente, ou o desejo de construir o seu próprio mundo, a brincadeira pode ser compreendida como uma experiência estética e, sobretudo, numa atitude que interroga a discussão política. A criança faz da cidade-brinquedo a sua própria brincadeira; faz o nada virar qualquer coisa e, mesmo depois da brincadeira ter chegado ao fim, permanece como uma criação nova, uma memória guardada em cada um, e possível de ser transmitida.

#

O *Modulor*, imagem do homem europeu de medidas ideais, sem contornos e movimentos, que se contrapõe à multiplicidade das pessoas das cidades, foi ironicamente usada pelo casal Smithson numa reinterpretação da *grille* dos CIAM para o projeto *Urban Re-identification*, durante o CIAM IX de 1953, numa crítica incisiva à Cidade Funcional e à Carta de Atenas corbusianas. As crianças retratadas nesta *grille*, pessoas reais que brincavam na rua – algo raro no debate dos Congressos Internacionais –, contribuía para que a nova geração de arquitetos modernos propusesse o questionamento acerca das relações e dos conceitos de hierarquias e lugares na cidade moderna. As quatro categorias funcionais foram reinterpretadas como “escalas de associação”: a casa, a rua, as relações, o bairro e a cidade, recuperando o que muitos arquitetos modernos haviam perdido de vista nos debates internos dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna.

A relação estabelecida entre aquelas crianças que brincam no espaço urbano, retratadas pelo fotógrafo Nigel Henderson e o que fez a geração de arquitetos do *Team X* com os objetos sagrados modernos, se aproxima do que Giorgio Agamben (2007) define como *profanação*: uma forma de recriar aquilo que parece ter-se tornado sagrado num mundo em que tudo é necessário e nada é possível, um mundo sem sujeito, sem liberdade, sem possibilidade de criação.

Os modelos modernos, a exemplo da *grille* dos CIAM, o *Modulor* ou mesmo a própria *Unité d'Habitation* de Marselha, denominada por Le Corbusier como *protótipo* do novo tipo de habitação do pós-Guerra, configuram-se como elementos que representavam a crítica ao caráter abstrato da matriz racionalista dentro dos CIAM. Tanto as crianças, quanto a nova geração de arquitetos, ao se utilizarem desses mesmos objetos e fazerem novos usos deles, profanavam estas imagens tão caras e já sacralizadas pelos modernos, principalmente por Le Corbusier.

Profanar, segundo Agamben, significa restituir ao uso livre dos homens o que foi separado, ritualmente, à esfera profana. “Uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato (*contagione*) [...]. Há um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado.” (AGAMBEN, 2007, p. 66)

Como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso, e a “[...] religião não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida que se mantenham distintos” (AGAMBEN, 2007, p. 66), pode-se enxergar este *caráter dogmático* dos Congressos Internacionais, no sentido de ser ponto fundamental de uma doutrina da sua própria matriz estruturante. Seus *modelos* foram sempre apresentados como certos, verdadeiros e indiscutíveis. Entender este processo como construção e tentativa de consolidação de elementos *sagrados modernos*, como um dogma, faz-se essencial para compreender o corte que separa as duas esferas, o limiar a ser atravessado, não importando se num sentido ou noutro.

Agamben (2007) afirma ainda que a invenção de uma série de dispositivos e de proibições, têm a ver tanto com os comportamentos quanto com a linguagem. Para Margareth Pereira (2013a), manter certas palavras, como a própria ideia de “modelo”, “transferência” e “influência”, pode *neutralizar o receptor*, aniquilando qualquer possibilidade subversiva de compreensão de qualquer processo ou ação histórica.

Ao pensar nesta construção de uma ideologia do moderno, a partir de noções como a de *modelo*, anula-se de imediato a enunciação do sentido político que está sendo dado. O modelo é algo “feito para”, “dado”, “fechado”, ao qual quem o recebe, alcança ou não ao seu objetivo primeiro. Pensar este modelo como o próprio brinquedo dado à criança pelo adulto, é reconhecer também quais as possibilidades de recepção e apropriação do objeto “dado” e a recriação e transformação deste.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um *uso* (ou melhor, de um *reuso*) totalmente incongruente do sagrado. Trata-se do *jogo*. Sabe-se que as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas. A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo. (AGAMBEN, 2007, p. 66, grifo nosso)

O jogo, de algum modo, representaria uma inversão do sagrado, uma neutralização daquilo que profana. Mas não só. Ele se desvia da esfera do sagrado, mas sem o abolir simplesmente. Assim, as crianças que brincam com qualquer objeto que cai em suas mãos, “[...] transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito, e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. (AGAMBEN, 2007, p. 67)

Assim, o objeto que é profanado através do jogo ou brincadeira, perde a sua aura e acaba restituído ao fluxo da vida. Agamben (2007) insiste nesta ação como uma *operação política*, capaz de desativar os dispositivos de poder e devolver ao uso comum os espaços que antes lhes haviam sido confiscados. A profanação não restaura simplesmente algo parecido com o uso preexistente dos objetos.

A sua operação – como mostra com clareza o exemplo do jogo – é mais *astuta e complexa* e não se limita a abolir a forma da separação para voltar a encontrar, além ou aquém dela, um uso não contaminado. [...] exatamente como a criança fazia com antigos símbolos religiosos ou com objetos que pertenciam à esfera econômica – usa conscientemente de forma gratuita [...]. Estes não são cancelados, mas, graças à substituição [do brinquedo pelo objeto sacro], eles acabam desativados e, dessa forma, abertos a *um novo possível uso*. (AGAMBEN, 2007, p. 74, grifo nosso)

Entretanto, a facilidade em profanar estes objetos, está justamente no seu caráter fundamental, de pertencerem à esfera dos meios puros¹⁰. Por isso, historicamente, é preciso reconhecer que os modelos consagrados pelos CIAM já sofriam críticas desde as suas criações. Esses questionamentos não se dão somente como uma virada ou inflexão do modo de pensar e fazer modernos.

E ninguém melhor do que as crianças sabe como pode ser atroz e inquietante um brinquedo quando acabou o jogo de que era parte. O instrumento de libertação converte-se então em um pedaço de madeira sem graça, e a boneca para a qual a menina dirigiu seu amor torna-se um gélido e vergonhoso boneco de cera que um mago malvado pode capturar e enfeitiçar para servir-se dele contra nós. (AGAMBEN, 2007, p. 75)

Experimentar o erro, o jogo, o mundo de possíveis indeterminados. Percorrer a cidade, traçar caminhos coloridos, misturá-los e neles se misturar, desenhar

o mundo, a partir daquilo que imagina. Estas são ações claramente atribuídas às crianças, nas suas brincadeiras, quando riscam o chão com giz ou mesmo quando leem enquanto percorrem o livro com seus dedos, imaginando mundos fantásticos e possíveis; mas também são gestos que podem ser atribuídos aos profissionais que pensam, fazem e narram as cidades. Nesse jogo de imaginar futuros possíveis da cidade, poderíamos afirmar que o urbanismo e as diversas formas de narrar suas histórias, não existem sem fabulação, mas, assim como o fez Walter Benjamin em *Infância em Berlim em 1900*, não consiste em *projetar um eu*, mas em *fazer emergir uma visão coletiva*, sobretudo quando pretendemos discutir cidade.

#

Fabular, nesta pesquisa, segue no caminho de contar/fazer emergir outras histórias do urbanismo. Propõe traçar uma leitura da construção do pensamento urbanístico moderno, através da tensão, fricção e choque entre diversos discursos e imagens. Estas outras histórias vêm questionar o discurso moderno e hegemônico da ordem urbana, através da presença (ou ausência) da criança na cidade, e também desta como meios e fins nos projetos de cidade desde o surgimento da moderna noção de infância. A potência política da fabulação está na construção subjetiva de uma cidade imaginada e fabricada coletivamente.

Giorgio Agamben (2005) contesta a moderna noção de *in-fância*, como um “silêncio” do sujeito, baseada no saber da criança como algo que se deve calar ou ser resguardado, “o não-poder-dizer” da infância, ao afirmar a *fábula* como o mistério que contém a verdade da infância na dimensão original do homem. “Pois o homem da fábula libera-se do vínculo místico do silêncio transformando-o em encantamento: é um sortilégio, e não a participação e um saber iniciático, que lhe tolhe a palavra.” (AGAMBEN, 2005, p. 77)

Enquanto o homem, no conto de fadas, emudece, os animais saem da pura língua da natureza e falam. Por meio da temporária confusão das duas esferas, é o mundo da boca aberta, de raiz indo-européia *bha (de que deriva a palavra “fábula”), que o conto de fadas faz valer contra o mundo da boca fechada, de raiz *mu. [...] Pode-se dizer, de fato, que a fábula é o lugar em que, mediante a inversão das categorias boca fechada/boca aberta, [...] o homem e a natureza trocam de papéis antes de reencontrarem a parte que lhes cabe na história. (AGAMBEN, 2005, p. 78)

Mas o que seria a fabulação nos contos para crianças? É possível pensar a fabulação da cidade, do urbanismo e das suas histórias? Walter Benjamin, ao questionar o uso do livro infantil e a pedagogia moderna, afirma que o autêntico valor daquele (e da sua simplicidade), estaria muito distante da “drasticidade embotada que levava a pedagogia racionalista a recomendá-los”. (BENJAMIN, [1926], 2009, p. 72) A criança dos versos de J.P. Wich, que guarda na memória “um lugarzinho”, desdobra e atravessa a paisagem ilustrada e descrita com os olhos, com o dedo e com a imaginação. Também na relação entre o leitor e o livro infantil, *tudo está vivo* e em constante estado de mudança e descoberta. Assim, ao elaborar histórias sobre a história lida, a criança torna-se, segundo Benjamin, participante e cenógrafo e não se deixa censurar por um sentido apriorístico.

Não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança, que as vai imaginando – ela própria *penetra* nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico. Diante de seu livro ilustrado, a criança vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso. Nesse *mundo penetrável*, adornado de cores, em que a cada passo as coisas mudam de lugar, ela é recebida como *participante*¹¹. (BENJAMIN [1926], 2009, p. 69)

Sob este aspecto, e relembando a proposição de Robert Darnton (1986) sobre o uso dos livros infantis como objetos históricos, supõe-se que a única verdade da história contida nos livros infantis é o fato dela ser criada através da articulação entre *fantasia* e *realidade*, entre o mundo *real* e o *imaginário*. Ela perpassa, desde à experiência da construção da história pelo escritor, à sua forma de transmissão (a contação dessa história), chegando à recepção da criança, que se permite uma re-criação, adaptando-a ao seu mundo ficcional – uma *história fabulada*.

Também é possível entender que a “história oficial” (GAGNEBIN, 2013) – a História das grandes civilizações, das grandes batalhas, dos reis e imperadores e, porque não, a das nossas cidades – é aprendida por meio da fabulação, pela faculdade de acreditar em seres imaginários e de criar personagens fictícios, heróis e vilões¹² que ajudem a compor uma realidade abstrata. A aprendizagem e interpretação sustenta-se nessa brincadeira, não somente do aprendido, mas do que é recriado.

O ato de fabular, entretanto, está constantemente associado a uma ideia de substituição da realidade ou da verdade por uma aventura imaginária. Além

disso, a partir das fábulas modernas e por uma herança pedagógica, costuma estar associada a uma *lição de moral* – o ensinamento da obra ou o modo de proceder para que os males ocasionados à personagem não aconteçam também à criança. A fabulação pode, ainda, ser interpretada como o ato de contar histórias fantasiosas como um fato inventado ou ainda, uma mentira. Entretanto, fabular é também criar. É sobretudo, recriar os limites de possibilidades, ao brincar de imaginar as próprias relações e ordenações inimagináveis entre as palavras, imagens e o mundo, tornando-os possíveis.

Neste sentido, podemos nos perguntar o que é contar uma história? O que é contar a História? Questões que Walter Benjamin se colocou e que continuam a preocupar a literatura e a história contemporâneas.

É necessário ver o passado, ou melhor, é necessário ir em direção ao passado, que, na verdade, não passou completamente, que está presente, que sobrevive, como os resquícios da infância que permanecem na vida de qualquer adulto. A arqueologia diz respeito à seleção de brinquedos, de memórias de infância, de ferramentas que o adulto deve recordar para entender o seu presente para, então, profanar uma cronológica e linear “história dos vencedores” – para evocar novamente Benjamin – ao buscar outras histórias menores para narrar, para articular, dando ao contemporâneo um caráter crítico e político. (JACQUES et al., 2017 In: BRITTO; JACQUES, 2017, p. 330)

Na convicção de que literatura e história andam juntas, Jeanne Marie Gagnebin (2013) interpreta esta rememoração na obra de Walter Benjamin como a retomada, pela palavra, de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento:

Podemos assim ler as histórias que a humanidade se conta a si mesma como o fluxo constitutivo da memória [...], sem que por isso o próprio movimento da narração deixe de ser atravessado, de maneira geralmente mais subterrânea, pelo refluxo do esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um “branco” de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração. (GAGNEBIN, 2013, p. 3)

O “branco” da memória dá margem a uma potência criadora que substitui a lacuna do esquecimento. No campo do urbanismo, um outro “espaço em branco” é a noção de *tábula rasa*¹³, como um posicionamento que inclui projetos e tomadas de decisões em relação às experiências ou concepções anteriores. Pode implicar, ainda, numa recusa das experiências do “passado” o qual se desejava superar ou extinguir. É no contexto de destruição do pós-guerra que ela surge como a proposição moderna fundamental, uma condição básica

para a implementação das mudanças por vir. Noção moderna que se refere ao poder de decisão sobre o que destruir, o que manter e o que introduzir “de novo” sobre um dado território, a *tábula rasa* moderna reitera a atitude *demiúrgica*¹⁴ do arquiteto.

Para se pensar atualizações na história, a partir dos fragmentos e imagens, é preciso estar sempre disponível a estes sinais do Outrora e do Agora, num movimento a partir do limiar. Seria possível, portanto, ir à procura de uma história fabular e/ou fabulada, para pensar a transmissão de passados que ficaram sem resposta, ou mesmo de expectativas de futuros anteriores, a serem atualizados no presente? É nesta sobreposição e interrupção do fluxo da memória e da narrativa historiográfica – do branco, do lacunar, dos sumiços, utilizados na literatura como possibilidades –, que talvez se encontrem estas possibilidades.

A questão da perda irremediável do passado vivido e da sua salvação, são tratados por Walter Benjamin em *Infância em Berlim por Volta de 1900*. O texto, entrelaçando diversos tempos, não lineares e não ordenados, mistura presente, passado e futuro – tempos diferentes, mas que se envolvem mutuamente – numa obra onde a intensidade das lembranças individuais, revela a densidade de uma memória pessoal e coletiva. O passado é ainda presente na memória, assim como o futuro, sempre começando a se realizar, assim como fazem as crianças, que costumam misturar os tempos ao narrar situações.

Estando neste limiar entre tempos e espaços, pode-se afirmar que a criança não só pertence a um espaço-tempo limiar, como seria ela própria este limiar: entre diversos tempos, diversos espaços, entre verdade e ficção, entre realidade e fantasia.

As imagens e objetos relacionados ao “pequeno mundo” da criança, criado a partir das suas brincadeiras, e que obedecem, portanto a uma ordem própria, pertencem também a este limiar. Os livros de histórias infantis seriam sonhos duradouros, pois, podendo ser lido a qualquer momento, tem o poder de se repetir sempre na diferença, sempre criando uma nova história, onde “[...] a evidência de que a imaginação é tanto o instrumento da criação quanto da experiência interior.” (HELD, 1980, p. 18)

As histórias fantásticas¹⁴ são frequentemente associadas ao sonho. Alguns trazem a ideia de que esse tipo de história não é séria nem deve ser levado a

sério. Fazendo isto, consideram tudo o que não é “real”, algo feito “para criança”. O fantástico seria o irreal no sentido estético daquilo que é apenas imaginável: o que não é visível aos olhos de todos, que não existe para todos, mas que é criado pela imaginação, sendo, portanto, não somente uma exclusividade da criança, mas, por essência, o “subjetivo” do homem, o que é próprio, particular, a tal ser, a tal momento.

A cultura do próprio homem, seus desejos e sua técnica, são capazes – por defasagem entre o dado e o sonhado, sobretudo entre o dado e o construído – de imaginar e produzir o fantástico. O homem transforma o seu meio através da ciência e da técnica, sonha, realiza uma “obra de fantasia”. Seu trabalho, antes sonhado, utópico, transforma a tal ponto a paisagem que esta se torna “irreal”, “inimaginável”, “surpreendente”. Para Jacqueline Held (1980), o fantástico seria definido como o originário dessa “superdomesticação do real” ou, de qualquer maneira, da “superdomesticação da natureza” e, pode-se acrescentar, do próprio homem. Talvez seja sob este aspecto que os surrealistas pretendiam completar a anexação do surrealismo ao mundo circundante, afirmando que “[...] as conquistas da ciência se baseiam mais num pensamento surrealista que num pensamento lógico” (BENJAMIN, 1929 In: BENJAMIN, 1985, p. 28).

Seria instrutivo comparar a maneira precipitada com que esse movimento é associado ao milagre incompreendido da máquina (Apollinaire: “as velhas fábulas em grande parte se realizam, e cabe agora aos poetas inventar novas, que poderiam por sua vez ser realizadas pelos inventores”) – comparar essas fantasias sufocantes com as utopias bem ventiladas de um Scheerbart. (BENJAMIN, 1929 In: BENJAMIN, 1985, p. 28)

A essência do fantástico reside num certo clima em que, sutilmente, sonho e realidade se interpenetram, a tal ponto que qualquer linha de demarcação desaparece. Mesmo quando o arquiteto procura prever uma realidade, está consciente de antecipar, a partir do conhecimento de sua época, o que poderia ser o universo técnico da época seguinte. Sob este aspecto, qual seria a parte do pensamento racional e qual seria a parte do sonho desordenado? Não estaríamos sempre diante de uma mistura complexa e inseparável? Poderia o possível ou o real de uma época tornar-se o fantástico de outra?

Benjamin (1929), em *Paris, capital do século XIX* diz que cada época sonha a seguinte sob a forma de imagens em que o arcaico, impregnando-se do novo, gera a utopia. Pode-se pensar então como o fantástico, o sonho de uma época, torna-se o possível ou o real de outra época. O fantástico seria, portanto,

função, ao mesmo tempo, dos conhecimentos e da solicitação de certo tipo de sociedade, do seu lugar e tempo. Insistir na relatividade, especialmente na relatividade temporal do fantástico, é de importância extrema para melhor compreender e situar o fantástico, o sonho na história e na historiografia do urbanismo. Segundo Walter Benjamin, “[...] o truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político.” (BENJAMIN, 1929 In: BENJAMIN, 1985, p. 26)

A lembrança do passado desperta no presente o eco de um futuro político do qual a ação política deve, hoje, dar conta. Certamente, o passado já se foi e, por isso, não pode ser reencontrado “fora do tempo”, numa beleza ideal que a arte teria por tarefa traduzir; mas ele não permanece definitivamente estanque, irremediavelmente dobrado sobre si mesmo; depende da ação presente penetrar sua opacidade e retomar o fio de uma história que havia se exaurido. [...] Assim também, o sujeito desta história sempre é, ao mesmo tempo, a criança perdida, o adulto preocupado de hoje e o desconhecido de amanhã. (GAGNEBIN, 2013, p. 89)

Assim como os sonhos, as crianças e seus objetos, o campo do fantástico não se delimita facilmente. Possui fronteiras tênues e fluidas. Não seria possível falar, portanto, do fantástico sem a realidade. A fantasia, assim como qualquer outro gênero literário, encontra sua fonte numa experiência cotidiana, com personagens conhecidos, com acontecimentos vividos. Seria equivocado pensar também na existência de um “fantástico puro”. Eis o problema de qualquer criação literária, de qualquer obra de arte, o da convergência do indivíduo e do coletivo, dosagem sutil de conhecido e de desconhecido.

Benjamin definia a aprendizagem pedagógica livresca como sendo “antinatural”, no sentido de que requer dos jovens um alto grau de concentração e serenidade, o que contraria suas inclinações mentais e corporais. Assim como a relação brinquedo-brincadeira, a fabulação mostra-se como prática da criança, numa potência que vai além do verdadeiro ou falso, do real ou do imaginário. Para elas, que só querem brincar e imaginar, nenhuma dessas diferenças existem.

Há espaços e histórias – ou mesmo formas de narrá-los – que possibilitam o desbloqueio deste imaginário, que fazem explodir as estruturas fixas, estereotipadas, que transformam o universo cotidiano, que criam um passado, um presente, um futuro, entrelaçados numa dinâmica criativa irreversível. São aqueles que misturam acontecimentos por vezes extraordinários à uma vida banal ou que criam personagens com aspectos muito cotidianos e os fazem

interagir com outros míticos, heroicos. Desta forma, permitem fazer – por vezes de maneira irônica – a delimitação entre real e imaginário, entre o fantástico e o cotidiano. Histórias em que o sonho se mistura, muito naturalmente, com o real, como o que acontece na imaginação da criança.

É por isso que, em defesa de uma história política e, acreditamos, também ética e poética, Benjamin insiste na necessidade do “despertar” e da ação. Na sua crítica ao surrealismo, a noção do despertar não significaria parar de sonhar. Seria muito mais: “[...] de juntar energia suficiente para confrontar o sonho e a vigília e agir, em consequência, sobre o real.” Para ele, esta ação seria uma ação revolucionária, momento cheio de riquezas da lembrança, mas altamente política, por ser também um refúgio contra uma realidade insuportável que deveria ser enfrentada e transformada não só pela força da imaginação pessoal, mas também pela força da ação coletiva.

Como diz Benjamin, “Esta busca por um “futuro anterior” [...] acarreta um olhar sobre o passado, e, em particular, sobre a infância, onde não há nada de idealizante ou [para Jeanne Marie Gagnebin] de estetizante, mas que é, arriscamos a palavra, profundamente político. (GAGNEBIN, 2013, p. 89)

O limiar entre sonho e realidade, presente nas ações da criança, estaria ainda na possibilidade de buscar vestígios do que há de “antiquado no moderno”, quando dois tempos irrompem num mesmo Agora.

As energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores [surrealistas] compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. (BENJAMIN, 1929 In: BENJAMIN, 1985, p. 25)

É nesse mesmo tecido da cidade, que se revelam os desejos da criança de se inventar e reinventar, de fazê-lo no espaço, na memória e no tempo; nos seus desvios, imagens, gestos e palavras. Propomos, a partir de então, penetrar nas histórias como o adulto na cidade desconhecida ou como a criança nas suas brincadeiras e fabulações do mundo, para se perder num labirinto de outras e novas histórias ou de possíveis leituras e descobrir brechas que nos levem a viagens fantásticas e surpreendentes pela cidade e pelo urbanismo, como o fazem e nos ensinam as crianças. #

notas

1. BENJAMIN, Walter [1926]. Visão do livro infantil. In: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. 2. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 2009, p. 72-73.

2. *Les Contes de ma mère l'Oye* [Os Contos da Mamã Ganso], de Charles Perrault, publicado na França no fim do século XVII, durante a voga desta literatura nos “círculos elegantes” de Paris, eram fábulas direcionadas ao lazer da burguesia adulta, principalmente para as mulheres. Teve sua primeira versão sem a assinatura do autor, recebendo o nome do seu filho. Somente com o sucesso da obra, a segunda versão foi assinada e passou a ser lida e vendida para as crianças.

3. “Grupos etários são organizados em torno das instituições [...] e assim como no século dezenove a adolescência passou a ser definida pelo alistamento militar obrigatório, nos séculos dezesseis e dezessete a infância foi definida pela frequência escolar.” (POSTAN, 1999, p. 55) A partir desse período, as crianças foram submetidas a uma educação controladora para torná-las “boas” e “civilizadas”. A vergonha foi o mecanismo pelo qual o controle e repressão às suas energias naturais foi exercido. Em 1530, em seu livro de boas maneiras, *De Civilitate Morum Puerilium*, Erasmo de Rotterdam já formulava as primeiras regras sobre a necessidade de fazer distinções claras entre comportamento privado e público. Quando o conceito de *infância* se desenvolveu, a sociedade começou a colecionar um rico acervo de segredos protegidos, a serem ocultados dos mais jovens: sexo, dinheiro, violência, doença, morte, relações sociais, linguagens inadequadas etc. Coube à escola fechar o mundo dos assuntos cotidianos com os quais os jovens estiveram tão familiarizados na Idade Média.

4. Segundo o crítico social americano Neil Postan, a noção de *infância* surgiu a partir da separação seriada no ensino escolar, uma preocupação das classes média e alta na Europa, na segunda metade do século XIX. Por terem outra natureza e outras necessidades, as crianças foram separadas do resto

da população e passaram a ser vistas não como miniaturas de adultos, mas como adultos ainda não formados: “Quando o livro e a escola criaram a criança, criaram também o moderno conceito de adulto. [...] A infância e a idade adulta se tornaram cada vez mais diferenciadas, cada esfera aperfeiçoou seu próprio mundo simbólico e, finalmente, passou-se a aceitar que a criança não podia compartilhar a linguagem, o aprendizado, os gostos, os apetites, a vida social de um adulto.” (POSTAN, 1999, p. 64).

5. Projetar (do latim *projecto, projectare*): lançar de si, arrojar, arremessar, estender, cobrir com, fazer incidir, fazer tenção de, planejar. Geom. Traçar a representação de um corpo num plano segundo certas regras geométricas, estender-se, delinear-se, prolongar-se, incidir. É o projeto que determina o fim, o momento de parar, a conclusão da obra.

6. Foucault define dispositivo como “[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas.” (FOUCAULT, 1979, p. 244)

7. Cf. FERNANDES, Ana (org.). **Acervo do EPUCS**: contextos, percursos, acesso. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014.

8. Sobre a Carta de Atenas, trataremos com mais detalhes no capítulo **#1: as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira**.

9. Sobre o *Modulor*, trataremos com mais detalhes no capítulo **#2: a creche . o arquiteto . o brinquedo**.

10. Nota-se como a produção de brinquedos atualmente faz uma distinção clara entre os diferentes gêneros. Os brinquedos oferecidos aos meninos geralmente incluem objetos que estimulam o desenvolvimento físico e psíquico, como os objetos de montar (quebra-cabeças, ferramentas e peças de construção ou objetos que permitem ser montados e desmontados) ou os que estimulem o movimento (bola, *skate*, etc.); enquanto que para as meninas, ficam reservadas os brinquedos “pouco inventivos”,

como as bonecas e miniaturas de objetos domésticos, relacionados ao cuidado. São brinquedos indutores, mas sempre podem ser subvertidos pelas crianças.

10. Sobre o *mito da pureza moderna* no campo dos estudos urbanos, ver a tese para a promoção de Professora Titular da Faculdade de Arquitetura da UFBA, de Paola Jacques, uma tentativa de “[...] reivindicar, para o campo da arquitetura e do urbanismo, e de sua história, esta outra herança impura moderna, sobretudo a partir das vanguardas modernas [...]. Ao reclamar uma outra herança, sempre fugidia, fragmentária e impura, buscou-se também atualizá-la, inventá-la e, sobretudo, criá-la, ao compô-la a partir de uma montagem de fragmentos heterogêneos desse outro passado ‘vencido’ ou esquecido” (JACQUES, 2018, p. 337) Cf. JACQUES, Paola Berenstein. **Montagem de uma outra herança**: urbanismo, memória e alteridade. Tese acadêmica (Defesa para Professor Titular). Salvador: FAUFBA, 2018.

11. Encontramos aqui uma possível associação entre o tema da *participação* (no urbanismo) com os *Penetráveis* do artista tropicalista Hélio Oiticica que, ao reconhecer as favelas como espaços labirínticos espontâneos, propunha intervenções cada vez mais abertas, participativas e provocadoras de situações criativas e experiências diversas. Cf. JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

12. Este é o antagonismo básico utilizado por Le Corbusier no livro *Les Maternelles vous parlent* (1968). Se observarmos de maneira mais crítica, também é o modo que os arquitetos do *Team X* separam a “nova” e a “velha” geração de arquitetos modernos. Trataremos destas questões no capítulo **#2: a creche . o arquiteto . o brinquedo**.

13. Talvez a imagem que melhor ilustre a ideia da *tábula rasa* moderna seja a publicada por Le Corbusier, em página dupla do *Urbanisme*. Na primeira, o contorno de um retângulo com a inscrição: “lugar para uma obra de sentimento moderno” (LE CORBUSIER, [1925] 2009, p. 38). Na página ao lado,

escreve: “Isso decepciona à primeira vista, mas ao se refletir encoraja e incute confiança: os grandes trabalhos industriais não reclamam grandes homens” (LE CORBUSIER, [1925] 2009, p. 39)

14. O projeto constitui um ato divino, *demiurgo* (termo utilizado para designar a divindade organizadora do universo: “O Deus arquiteto do universo”).

15. O termo *fantástico* significaria aquilo que só existe na imaginação ou na fantasia; e, não, a acepção que costumamos lhe dar de extraordinário, extravagante, prodigioso, incrível.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

#1

as fotografias o fotógrafo a brincadeira

Entre 1949 e 1953, Nigel Henderson fotografa crianças que brincam nas ruas de Bethnal Green, então uma das áreas mais empobrecidas do East End de Londres. Naquele mesmo ano de 1953, os arquitetos Alison e Peter Smithson utilizam estas fotografias na *grille* para o projeto *Urban Re-identification*, apresentada durante o CIAM IX, numa clara crítica à separação de funções proposta pela Carta de Atenas, à representação do homem-máquina moderno corbusiano - o *Modulor* - e, porque não, à própria *grille* corbusiana, instituída como modelo de apresentação dos projetos urbanos desde o CIAM VI, de 1947. Invocar a imagem de crianças brincando serve para produzir uma outra imagem vividamente ambivalente: por um lado, a de habitantes resistentes, que criam algo do nada, brincam a partir do terreno urbano e; por outro, a da fragilidade, do mundo precário e traumatizado pelas Guerras. Imagens que justapõem - sem exclusão - alegria e destruição, traumas e utopias.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

*“Cada criança brincado sozinha, concentrada
cada uma na sua própria brincadeira
um menino põe os patins e se balança,
caindo frequentemente
ele acha seu caminho de suporte em suporte
ele é visto por outra criança que dá a ponta de uma corda de pular e o puxa
outras crianças se juntam nesse puxão
eles veem isso como algo possível somente se eles se juntarem
seis ou sete puxam, um menino é puxado
de repente o puxão para
cada um retoma sua brincadeira privada”*

(Peter Smithson, 1989)¹





“Cada criança brincado sozinha, concentrada cada uma na sua própria brincadeira um menino põe os patins e se balança, caindo frequentemente ele acha seu caminho de suporte em suporte ele é visto por outra criança que dá a ponta de uma corda de pular e o puxa outras crianças se juntam nesse puxão eles veem isso como algo possível somente se eles se juntarem seis ou sete puxam, um menino é puxado de repente o puxão para cada um retoma sua brincadeira privada”

(Peter Smithson, 1989)¹



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

#

Em 1989, a cena de um programa de TV para crianças fez Peter Smithson lembrar o *Team X*². Ele invoca uma imagem fundamental para o grupo de jovens arquitetos do pós-guerra: a de *crianças brincando na rua*. A brincadeira narrada, sequencialmente, a partir da ação individual de cada criança e composta por diversos gestos relacionais é capaz de expor, nesta analogia proposta por Smithson, tanto as condições propícias para o agrupamento do *Team X*, quanto alguns conflitos e contradições presentes no próprio grupo.

No pequeno fragmento da fala de Smithson, a brincadeira de cada criança, concentrada inicialmente em sua ação individual, se dá de maneira acumulativa e processual, onde cada novo gesto contribui na construção e desconstrução de um grupo, ou numa montagem, desmontagem e remontagem entre pequenas ações incertas, próprias do modo de fazer/brincar de cada criança. Vemos o aprendizado desequilibrado do menino de patins, caindo frequentemente até encontrar apoios; a criança que pulava com a corda, que então se transforma num cabo para puxar o menino, condicionando uma ação conjunta e, por fim; as brincadeiras que, repentinamente, de maneira quase coreografada, retomam a sua situação inicial. A brincadeira que, anteriormente, era “sozinha e concentrada”, torna-se “brincadeira privada”.

#

Num pequeno filme 16mm, sem som, com aproximadamente um minuto – registro privado do arquiteto holandês Jaap Bakema³ – os jovens arquitetos Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, Blanche Lemco, Daniel van Ginkel e John Voelcker encenam ironicamente o velório da famosa organização de arquitetos, os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, do francês *Congrès Internationaux d’Architecture Moderne* ou simplesmente CIAM, e decretam um possível fim para o movimento moderno em arquitetura e urbanismo. A ocasião foi o Congresso de Otterloo, o congresso de “reencontro”, realizado em setembro de 1959 nos Países Baixos, evento que instaurou a permanência do grupo de arquitetos que ficou conhecido como *Team X* na condução dos antigos Congressos Internacionais.

Provavelmente devido ao seu interesse pessoal pela dimensão lúdica na cultura humana⁴, Bakema, que dois anos antes havia sido nomeado secretário-geral dos CIAM, esforçou-se por romper a rigidez que havia dominado por tanto tempo a organização. A “morte oficial dos CIAM” se deu quando os Congressos completavam trinta anos⁵ de existência e quando os ideais dos fundadores, no que diz respeito à capacidade da arquitetura de transformar as relações de produção, haviam sido dissipadas pelo curso da modernização – sobretudo após a Segunda Guerra Mundial – e pelo desejo da geração mais jovem por soluções menos abstratas para os problemas da cidade.

#

Ao olhar para trás, exatamente 30 anos após esta demarcação irônica – talvez seja mais adequado dizer jocosa ou brincalhona – de um possível *fim* ao movimento moderno em arquitetura e urbanismo, Peter Smithson evoca algumas imagens clássicas para aqueles que possuem alguma familiaridade com o contexto do surgimento do *Team X*. Afinal, foi em 1953, durante o CIAM IX⁶, em Aix-en-Provence, que, juntamente com sua esposa Alison Smithson, apresentaram publicamente a *Urban Re-identification Grid*. Nesta reinterpretação do que seria uma *grille corbusiana*, os mesmos gestos das crianças fotografadas por Nigel Henderson no East End londrino parecem sobreviver⁷ naquela cena de TV do final dos anos 1980, narrada pelo arquiteto.

E se olharmos as fotografias de Henderson, também vemos as crianças – desta vez brincando entre os escombros de uma Europa arruinada pela Guerra – que andam de bicicleta, pulam, caem, contorcem-se e, assim como na cena de TV, há mesmo uma patinadora que chama a atenção dos cães da vizinhança. Enquanto as observamos brincar, algumas delas apenas observam o fotógrafo – e nos observam –, através da sua lente.

A brincadeira entre as crianças representa uma forma de unidade capaz de conter diferenças e particularidades dos envolvidos na ação, bem diferente do caráter dogmático de parte da geração anterior dos CIAM. Essa espécie de “trabalho-brincadeira” (HIGHMORE, 2005 In: RISSELDA; HEUVEL, 2005) do *Team X* só seria possível através da atividade coletiva, sem a exigência de se estabelecer um programa definitivo de prescrições arquitetônicas e considerando as especificidades e diferenças existentes entre cada arquiteto. Como a sociabilidade espontânea e improvisada das crianças, o grupo de arquitetos da “nova geração” moderna se juntou como reação à condição específica do discurso e da prática arquitetônica dogmáticos, representada pelos CIAM, o que possibilitou aos seus membros agirem como suportes criativos uns aos outros.

A brincadeira infantil é uma atividade que simultaneamente esconde e exhibe uma infinidade de valores de que falará o *Team 10*. Podemos dizer que esses valores incluem: improvisação; invenção; uma coreografia urbana; uma flexibilidade territorial; uma sociabilidade improvisada; e assim por diante. E é isso que ressoa como expressão do *Team 10*, tanto que as crianças que brincam na rua aparecem como o melhor exemplo possível de “associações humanas vitais” e “relações humanas intangíveis, imponderáveis, indescritíveis”. (HIGHMORE, 2005. In: RISSELADA, 2005, p. 272, grifo do autor, tradução nossa)

Passadas quase seis décadas do registro do filme, esses dois fragmentos e suas relações com o próprio movimento moderno em arquitetura e urbanismo parecem-nos ser ainda muito pouco explorados criticamente e de maneira mais aprofundada na história oficial deste campo de conhecimento⁸.

Os CIAM foram planejado para ser um grupo coeso de profissionais em defesa da arquitetura moderna no início do século XX. Afirmaram de modo explícito que a arquitetura estava sujeita às necessidades mais amplas da política e da economia da sua época, já que o modo como vinha sendo produzida, estava distante das realidades do mundo industrializado e, por isso, deveria “[...] depender, em termos de seu nível geral de qualidade, não do trabalho artesanal, mas da adoção universal de métodos racionais de produção.” (FRAMPTON [1997], 2008, p. 327)

É preciso, portanto, compreender e assumir o seu papel no sentido de uma normatização do espírito de vanguarda europeu e, como extensão, do domínio social das competências do arquiteto. Neste espaço profícuo de discussão e crítica ao academicismo vigente naquele período, os CIAM não apenas consolidaram e reivindicaram o próprio espaço de discussão e produção, mas recaem no dogmatismo criticado nas Academias. Dogma este que ficou simbolizado principalmente por suas duas figuras mais emblemáticas: *Le Corbusier* e a sua *Carta de Atenas*.

Nos cinco congressos realizados antes da Segunda Guerra Mundial, passou-se de uma organização que estimulou uma pluralidade de visões sobre a arquitetura moderna para uma dedicação exclusiva à promoção das causas idealistas e autoritárias de Le Corbusier sobre o urbanismo. Pode-se discernir entre o primeiro e quinto congresso dos CIAM uma progressiva erosão de critérios realistas, sociológicos e econômicos como base para o planejamento da cidade. (PEDRET, 2013, p. 40, tradução nossa)

O tom dogmático e pedagogizante que iria caracterizar progressivamente os Congressos Internacionais ao longo das suas edições funciona como um empréstimo do caráter educacional à ciência urbanística e como ferramenta passível de uso transformador da realidade das cidades e do próprio ensino de arquitetura. Característica que fica explícita nos motivos pelo qual os CIAM confundem-se historicamente com o próprio movimento moderno em arquitetura e urbanismo. Essa difusão dá-se, sobretudo, através da “fabricação” de documentos com conteúdos aparentemente consensuais e da criação e

difusão de *modelos* – em sua maioria de ordem moralista – de diversas naturezas: desenhos, publicações, projetos, palestras, exposições, etc.

Como afirma Jean-Louis Cohen, “[...] um fator que contribuiu para a internacionalização da arquitetura no período entre as duas guerras mundiais foi o registro imediato⁹ da história dos vários movimentos que haviam surgido desde 1920.” (COHEN, 2013, p. 199) Desta forma, considera-se que a historiografia da arquitetura e urbanismo modernos teve papel fundamental na internacionalização e consolidação da hegemonia de uma parte deste movimento.

Em 1968, ao revisar as consequências da Declaração do Congresso de 1928, o documento de fundação dos CIAM, Giancarlo De Carlo, membro do *Team X*, buscava constatar a transformação da ideologia presente na arquitetura moderna, quarenta anos após a ocasião do primeiro Congresso:

Hoje [...] temos o direito de perguntar “por que” a moradia deve ser o mais barato possível, e não, por exemplo, relativamente cara; “por que”, em vez de fazer todo esforço possível para reduzi-la a níveis mínimos¹⁰ de superfície, de espessura, de materiais, não deveríamos tentar torná-la espaçosa, protegida, isolada, confortável, bem equipada, rica em oportunidades de privacidade, comunicação, intercâmbio, criatividade pessoal. Ninguém, na verdade, pode dar-se por satisfeito com uma resposta que apela para a escassez de recursos disponíveis, quando todos sabemos o quanto se gasta nas guerras, na construção de mísseis e de sistemas antibalísticos, [...] na imobilização de manifestantes saídos dos guetos, na persuasão secreta, na invenção de necessidades artificiais, etc. (DE CARLO, 1968 apud FRAMPTON [1997], 2008, p. 338, grifo do autor)

A história oficial dos CIAM, normalmente pautada numa continuidade evolutiva entre os Congressos, poucas vezes evidencia as divergências entre os participantes e as ideias dissonantes presentes e expostas durante os eventos. Discursos divergentes ou posições ideológicas contrárias muitas vezes passaram despercebidas, inconscientemente omitidas ou talvez silenciadas do curso da história, a fim de consolidar uma visão homogeneizada e dogmática do movimento moderno. Nas palavras de José Tavares Lira, nos CIAM “[...] tudo se passa como se nesse bastião avançado da arquitetura moderna jamais pudesse ser entrevista qualquer dissidência.” (LIRA, 2002 In: BARONE, 2002, p. 10)

É importante a atenção em não recair no erro de alguns historiadores em forjar uma imagem dos CIAM – e do próprio movimento moderno em arquitetura e urbanismo – como um bloco homogêneo e fechado aos debates externos. No

que diz respeito aos Congressos Internacionais, é necessário, ainda, atentar-se ao fato comum de agrupá-los em estágios ou fases claramente distintas¹¹. É preciso, portanto, buscar e evidenciar fissuras existentes dentro do próprio movimento – questionando, talvez, a própria ideia de um único “movimento moderno” –, numa construção historiográfica que busque nas brechas, nos acontecimentos marginais ao campo da arquitetura e do urbanismo, que muitas vezes escapam ao próprio campo disciplinar deste campo de conhecimento. É preciso, ainda, buscar outras formas de pensar o urbanismo, também nessa intersecção entre campos, que ajudem a compor outras possibilidades de escrita da história, que permitam emergir questões que na narrativa uníssona da história oficial passam despercebidas ou são, na maioria das vezes, invisibilizadas.

Sobre esse aspecto, a própria produção dos documentos ditos “oficiais” dos CIAM possuem origens e formulações dissonantes – quando não, questionáveis ou duvidosas – desde os primeiros encontros¹². Alguns motivos podem ser elencados para entender essa aparente homogeneidade. Primeiro, apesar da constatação da existência de algumas vozes dominantes nos Congressos, a presença de arquitetos representantes de diversas línguas sempre foi constante¹³. Além disso, as diversas publicações são versões realizadas por alguns membros dos CIAM, carregadas de visões pessoais na seleção das informações. Seus conteúdos “[...] representam a versão de determinados grupos de poder internos aos congressos, e não uma versão integral das reuniões”. (BARONE, 2002, p. 16) A principal questão, também relacionada às anteriores, diz respeito à tentativa sempre presente na história dos CIAM, sobretudo ao modo como ela foi narrada, de abrandar conflitos internos entre seus membros.

Entre as consequências da adoção de duas línguas, [...] para cada encontro foram produzidas duas versões dos documentos oficiais dos congressos, uma em alemão e outra em francês. O problema é que nem sempre as duas versões coincidiam. Dessa forma, a produção dos documentos oficiais camuflava divergências cruciais entre os dois grupos e possibilitava a concretização de dois pontos de vista, amortizando conflitos. (BARONE, 2002, p. 40)

Esta homogeneização das narrativas históricas atrelada à criação dos documentos oficiais dos CIAM parece estar presente na escrita e disseminação da famosa Carta de Atenas ou, nas palavras de Heliodório Sampaio, nas “(outras) Cartas, pouco lidas – daí o parêntese abrigando o termo *outras* quase sempre omitidas e certamente desconhecidas do grande público, notadamente estudantes e jovens arquitetos.” (SAMPAIO, 2001, p. 13, grifo do autor)

Foi entre julho e agosto de 1933 que o grupo de arquitetos, em companhia de críticos de arte, literatos e pintores, partiu a bordo do navio S. S. Patris II, de Atenas a Marselha, através dos mares da França, Itália e Grécia. A viagem foi a ocasião do CIAM IV, sob o tema “A Cidade Funcional”, que pretendia ser o primeiro de uma série de congressos sobre o assunto¹⁴. Um evento de esplendor lúdico que pretendia discutir as bases do urbanismo moderno, mas que aconteceu bem longe da realidade da Europa industrial. Uma suspensão territorial e temporária da cidade real que resultou, posteriormente, num documento com várias versões, de conteúdo dogmático, abstrato e, sobretudo, de suposta aplicabilidade universal: as *Cartas de Atenas*¹⁵.

Ao descrever *a posteriori*¹⁶ o clima do Congresso de Atenas, as palavras de Le Corbusier deixam escapar detalhes importantes sobre o evento. Quando se pensa na ideia de “um só ruído” e “uma só atmosfera”, num congresso que se propunha criar um modo universal de fazer urbanismo, num instrumento que indicaria o destino das cidades, ficaram ausentes as diversas realidades não contempladas na análise dos planos de cidades “[...] desenhadas na mesma escala, com idênticos signos convencionais”, quase todas cidades europeias (sendo 28 delas europeias, 03 americanas e 02 asiáticas), mas cuja análise daria “[...] uma ideia da complexidade do problema, a impossibilidade de resolver, num único Congresso, todas as questões colocadas” (*El IV Congresso del CIRPAC*, 1933, p. 15 apud SAMPAIO, 2001, p. 50).

Desacordos logo surgiram na reunião, tornando impossível para o CIAM elaborar quaisquer resoluções sobre a cidade funcional. Apenas um resultado da reunião do CIAM 4 foi publicado. Intitulado simplesmente “Declarações” (*Feststellungen*, “*Constatations*”, 1933), revela uma mudança na agenda de planejamento do CIAM, longe da agenda prática de Van Eesteren¹⁷ e em direção à abordagem mais idealista de Le Corbusier. (PEDRET, 2013, p. 43, tradução nossa)

Todas as ditas “Cartas de Atenas” referem-se, de fato, às discussões acerca da Cidade Funcional travadas durante o CIAM IV. As suas propostas consistem em manifestos sobre os problemas das cidades modernas e em propostas para a “correção” destes, agrupadas sob quatro categorias ou funções principais¹⁸: habitação, circulação, trabalho e lazer¹⁹. A sobrevalorização da questão da unidade de habitação, tomada como função primordial, acabou por criar um achatamento das diferenças entre as esferas pública e privada nesta cidade abstrata e idealizada.

A própria terminologia adotada pela Carta, denunciava seu caráter abstrato. Os termos empregados para designar os espaços eram relacionados a suas funções, cores, atributos e ideias que diluíam sua concretude substantiva. A *habitação* era chamada de *alojamento*, a *rua* era *percurso*, o *parque* era *espaço verde*, a *rua-corredor*, que Le Corbusier pretendia suprimir, era transposta para o corredor das habitações do edifício. Com isso, a própria cidade de que tratava o documento perdia seu significado concreto em meio a denominações distorcidas. (BARONE, 2002, p. 47, grifo nosso)

Não existe um documento original da Carta de Atenas, mas sim versões dela. Em 1933, foi publicado pelo GATEPAC (*Grupo de Artistas y Técnicos Españoles Para la Arquitectura Contemporánea*) as *Conclusões do CIAM IV*²⁰. A famosa Carta em francês *La Charte d'Athènes*²¹, publicada dez anos depois, ainda durante a ocupação nazista na França²², cuja autoria deve-se a Le Corbusier, não é sequer assinada pelo arquiteto. Uma dessas versões – *Can our cities survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions* [Podem nossas cidades sobreviver? Um ABC dos problemas urbanos, sua análise, suas soluções]²³, de 1942, foi publicada nos Estados Unidos por Josep Lluís Sert, membro fundador do GATCPAC e vice-presidente da primeira comissão permanente dos CIAM, que foi exilado nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra. Esta versão é ilustrada com imagens das cidades Norte-Americanas e já anunciava uma crise maior, que viria a se consolidar alguns anos depois, durante os encontros do CIAM posteriores à guerra.

A versão em inglês das Declarações de Sert não difere tanto do texto corbusiano, também promove a divisão das cidades nas quatro funções principais, mas enfatiza a concepção da cidade como uma “unidade regional”. “Destinado a popularizar a agenda urbana da CIAM nos Estados Unidos, Sert descreveu e ilustrou os problemas enfrentados por cidades históricas como nos *slums* de Londres.” (PEDRET, 2013, p. 26, tradução nossa)

Ao contrário da versão francesa, o livro de Sert é totalmente ilustrado com fotografias das cidades norte-americanas da década de 1940. Algumas imagens mostram os grandes conjuntos habitacionais modernos, estacionamentos e praias superlotadas, viadutos e autoestradas, que podem ser vistas como uma antecipação desastrosa dos princípios urbanísticos propostos como novidade pela própria Carta.

Segundo Annie Pedret, “[...] o esforço de Sert foi ofuscado pela versão não-autorizada e mais polêmica de Le Corbusier do urbanismo dos CIAM, publicada

sob o título *La Charte d'Athenes* (1943). Indiscutivelmente, isso se tornaria seu texto definidor sobre o urbanismo.” (PEDRET, 2013, p. 26, tradução nossa) Embora Le Corbusier também tenha se baseado nas Declarações do CIAM e tenha escrito o livro em colaboração com o grupo francês ASCORAL (*Assemblée des Constructeurs pour une Renovation Architecturale*)²⁴, esta versão não apresenta o caráter analítico presente no texto – e sobretudo nas imagens – da Carta de Sert.

Removendo o tom provisório das Declarações e dando ao texto um título com conotações legalistas, usando a palavra “carta”, Le Corbusier fez dele algo parecido com um manifesto. As proposições que anteriormente haviam sido meramente resumidas receberam agora a designação mais enfática de “pontos de doutrina”. (PEDRET, 2013, p. 26, tradução nossa)

Notavelmente, as Declarações de Sert procuravam entender o caráter local particular de uma cidade, enquanto a Carta corbusiana operou sob a noção da *tábula rasa* moderna, com a premissa da escolha sobre o que manter e o que destruir. E muito embora a Segunda Guerra Mundial tenha interrompido temporariamente a construção civil na Europa e também as reuniões dos Congressos Internacionais, ela não impediu que os arquitetos e historiadores modernos continuassem a promover a doutrina urbana do CIAM²⁵.

O documento resultante do CIAM IV ganhara contornos significativos na segunda metade do século pois tornara-se, com o fim da Segunda Guerra, um discurso propício, quando a destruição das cidades exigia urgência nas políticas de reconstrução. Era a efetivação da tão sonhada *tábula rasa*, uma das proposições modernas e condição básica para a implementação das mudanças por vir, que fez com que o ideário funcionalista pudesse ser adotado como solução para as cidades arrasadas.

Antes disso, logo após a Primeira Guerra Mundial, no elogioso livro *Aircraft*²⁶, publicado em 1935, Le Corbusier já celebrava o efeito acumulativo dos avanços que a tecnologia utilizada na guerra oferecia. A descoberta das imagens aéreas, a visão panorâmica ou “visão do olho de pássaro” – um sexto sentido a que “fomos dotados” – era fornecido pelos aviões como “[...] uma nova função acrescentada aos nossos sentidos, um novo padrão de medição, uma nova base de sensação.” (LE CORBUSIER, 1935, p. 78, tradução nossa).

Os avanços técnicos da indústria propiciaram a emergência de instrumentos tecnológicos cada vez mais apropriados como ferramentas para o campo

disciplinar do urbanismo. As fotografias aéreas são o exemplo mais significativo do desenvolvimento empreendido no período do entre guerras, sobretudo no que diz respeito aos modelos de representação gráfica promovidos e difundidos pelos CIAM. As perspectivas reveladas pelos aviões eram apontadas pelos arquitetos como novas visadas que permitiam uma *apreensão total das cidades*²⁷, até então desconhecidas.

Os CIAM haviam desenhado as linhas guias para a reconstrução das cidades e as revistas da época se responsabilizavam por divulgar seus princípios. “O modelo funcionalista, amplamente divulgado pela revista francesa *L’Architecture d’Aujourd’hui*, [por exemplo,] foi adotado como solução genérica nas periferias das cidades arrasadas pela guerra.” (BARONE, 2002, p. 45) Entretanto, as propostas da Carta de Atenas “[...] seriam adotadas pelos planejadores da cidade, depois da guerra, por razões de precedente e conveniência e não como resultado da influência dos CIAM e da Carta de Atenas.” (PEDRET, 2013, p. 28, tradução nossa)

A Segunda Guerra desencadeou ainda transformações nas teorias e práticas da arquitetura. Segundo Jean-Louis Cohen (2013), a maioria das análises leva a crer que a Segunda Guerra teria sido uma época de paralisia cultural, quando, de fato, representava um momento de aceleração da modernização e por muitos percebido como tal, repetindo o que havia ocorrido na Primeira.²⁸ Os arquitetos e urbanistas passaram a enfrentar uma sociedade mais complexa que a anterior.

A política autoritária da guerra resultou numa desconfiança de autoridade e num aumento do apetite por democracia, liberdade e escolha. Democracias socialistas e até mesmo governos comunistas estavam sendo eleitos em toda a Europa. Burocracias crescentes acompanharam sua intenção de implementar programas sociais. (PEDRET, 2013, p. 25, tradução nossa)

Surgiram novas tecnologias, da bomba atômica à energia nuclear. Mas também a cultura, a comunicação e o transporte de massa intensificaram a globalização em uma escala sem precedentes. No primeiro Congresso do pós-guerra, o CIAM VI, ocorrido em Brigewater em 1947, intensificaram-se as questões acerca da continuidade dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. Abandonou-se a ideia anterior da delimitação de um tema específico a ser debatido por todos. Era preciso definir ou reafirmar os objetivos da arquitetura moderna. Van Eesteren abriu o Congresso expondo de maneira enfática suas preocupações acerca do perigo da divergência de indivíduos ou dos pequenos grupos dentro do próprio CIAM.

O que nos reuniu aqui? Sentimos necessidade urgente de nos reencontrarmos para definir e fixar novamente os objetivos e as tarefas do CIAM. A guerra e seus efeitos tornam necessário que cada grupo faça o ponto de sua situação e exprima aquilo que tem no coração para o desenvolvimento da arquitetura social e do urbanismo de hoje. [...] O perigo da atomização é considerável em nossos círculos de arquitetos modernos, o perigo da dispersão em pequenos grupos, ou mesmo o isolamento do indivíduo. Nós devemos ficar de olho nisso. O congresso pode somente alcançar seu objetivo em um trabalho comum e nunca se cada um quiser perseguir seu caminho isoladamente. (EESTEREN, 1947 apud GIEDEON, 1951, tradução nossa)

Após o CIAM IV, Le Corbusier pretendia continuar promovendo a condução das discussões para a temática do urbanismo funcionalista. Durante o CIAM VI, propôs que todos os trabalhos discutidos fossem apresentados num modelo padronizado, numa “grade” ou “grelha”, que passaria a ser conhecida como a “*grille* corbusiana”. Sob o pretexto de facilitar a comparação entre os projetos apresentados, esta espécie de “rede das quatro funções” reforçava a leitura gráfica das cidades analisadas, sob os mesmos critérios de representação – a separação de funções –, ao destacar os problemas entre uma cidade e outra, produzindo e generalizando um método de análise que pretendia estar na base da própria produção de projeto. A *grille* – descrita por Le Corbusier (LE CORBUSIER, 1949 In: ROGERS; SERT; TYRWHITT, 1955) como “a poesia da classificação!” – deveria ser preenchida a partir das quatro funções principais da cidade, além de uma quinta e última opção – “outros” ou “diversos” – para as demais funções que não se “encaixariam” nas categorias anteriores. Na maioria das vezes, esta última faixa encontrava-se totalmente em branco.

São perceptíveis características comuns existentes entre todos os modelos corbusianos propostos para os CIAM. Ao pensar que a Carta de Atenas representa uma espécie de *receituário* ou diagnóstico para a projeção de cidades modernas, é possível aproximá-la da proposta de criação daquele outro modelo de análise destas mesmas cidades, sujeitas às intervenções urbanas sugeridas pela Carta. Segundo Le Corbusier (LE CORBUSIER, 1949 In: ROGERS; SERT; TYRWHITT, 1955, tradução nossa), os arquitetos e urbanistas encontravam-se, naquele momento, sem instrumentos para “limpar o terreno urbano” e para “pensar adequadamente” sobre a situação das cidades. Para tanto, propõe um “método visual” moderno que permitisse executar com maior rapidez suas tarefas.

Este é, então, o nosso “instrumento para pensar”, pronto para servir o urbanista. A *grille* é apenas um instrumento, mas com diferentes possibilidades. Primeiro de tudo, é um instrumento para pensar. [...] Quando

alguém se depara com um problema urbanístico concreto, a quantidade de material a analisar é muito complexa. Temos de ordená-lo e, assim, passamos à construção de uma arquitetura intelectual em meio ao caos. (LE CORBUSIER, 1949 In: ROGERS; SERT; TYRWHITT, 1955, p. 174, grifo do autor, tradução nossa)

A outra utilidade deste instrumento, e que está diretamente relacionada à anterior, seria o de “transmitir pensamento” ou, seria até mais adequado dizer, transmitir um único modo de pensar e fazer urbanismo. Um interesse central do seu idealizador estava na possibilidade do uso da *grille* como “um magnífico elemento de exposição, um painel e um esquema de apresentação.” (LE CORBUSIER, 1949 In: ROGERS; SERT; TYRWHITT, 1955, p. 174, tradução nossa), já que, como é de conhecimento de muitos, desde os primeiros CIAM, “[...] as exposições passavam a ter mais valor que as próprias apresentações, pois seu impacto era muito maior [...], sempre organizadas através de plantas dos projetos em debate, reproduzidas em mesma escala, para facilitar a comparação entre elas. (BARONE, 2002, p. 31)

Le Corbusier, que mostrava-se elogioso às tecnologias das guerras – não à toa, as imagens aéreas eram muitas vezes utilizadas para ilustrar as *grilles* dos CIAM – afirma que a experiência do uso deste modelo nestas exposições mostrava a rapidez com que o trabalho poderia ser feito, sua disseminação, baixo custo e, sobretudo, o grande efeito que produzia no público.

Eu próprio inaugurei esta exposição, juntamente com o general Bethouard, e perguntei-lhe se achava que *a batalha do planejamento urbano* poderia ser ganha com *uma arma estratégica*. O general entendeu imediatamente que a *grille* permitia expor com clareza os pontos essenciais da discussão. (LE CORBUSIER, 1949 In: ROGERS; SERT; TYRWHITT, 1955, p. 171, tradução nossa, grifo nosso)

Mas é preciso demonstrar, sobretudo, que estes modelos de representação e de intervenção urbana, que se espalharam pelo mundo como referência de milhares de arquitetos, quase como uma profissão de fé, também foram questionados, muitas vezes dentro dos próprios CIAM, desde as suas emergências no movimento moderno em arquitetura e urbanismo.

Posso afirmar que a *grille* foi experimentada em todo o mundo, sem que haja uma única pessoa que não seja capaz de entendê-lo. Ontem, entre as dez horas da manhã e as três horas da tarde, vinte e oito *grilles* completas, vindas de todas as partes do mundo, chegaram aqui em Bérghamo. Entre os exemplos expostos, há alguns, como sempre acontece, feitos por aqueles

rebeldes que gostam de se anunciar, mostrando-se diferentes dos outros. (LE CORBUSIER, 1949 In: ROGERS; SERT; TYRWHITT, 1955, p. 171, tradução nossa)

Através deste pequeno excerto, percebe-se como este “instrumento para pensar” e para “transmitir pensamento” tinha como intuito uma uniformização, não só da clareza, precisão e brevidade de transmissão de um ideário moderno, mas da disseminação de um *modus operandi* que exclui e ignora as diferenças e a complexidade das cidades e do fazer urbanismo. Entretanto, como também deixa escapar o próprio Corbusier, haverá sempre os *rebeldes* prontos para anunciar e escancarar diferenças nestes modos de pensar e fazer.

#

“A vida cai através da rede das quatro funções.” (HIGHMORE, 2005 In: RISSELDA; HEUVEL, 2005) Assim os vários membros do *Team X* formularam sua crítica mais incisiva aos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. Pronunciando-se mais enfaticamente durante o CIAM IX²⁹, formularam sua resposta ao caráter abstrato e dogmático da arquitetura e urbanismo modernos. Neste Congresso, Alison e Peter Smithson, contrários às recomendações de Le Corbusier, “profanaram” (AGAMBEN, 2007) a sua *grille*, ao invocar imagens das crianças brincando nas ruas da cidade arruinada pela Guerra. Vistos por outra perspectiva, tanto a cidade real aparece em contraponto à abstração da Carta de Atenas, quanto as crianças, enquanto habitantes reais, à despeito do *Modulor*³⁰, o homem-máquina ideal moderno.

A proposição da *grille* pode ser entendida como marco epistemológico no pensamento urbanístico, sobretudo quando se entende o momento da sua formulação, rodeado por uma áurea de medo por parte dos organizadores do CIAM, sob o perigo iminente da dispersão dos arquitetos dos Congressos em pequenos grupos, ou mesmo no isolamento de alguns indivíduos. E, embora Le Corbusier, ao definir a ferramenta, tenha se empenhado em direcionar suas palavras mais duras aos “críticos da *grille*” (LE CORBUSIER, 1949 In: ROGERS; SERT; TYRWHITT, 1955, p. 175, tradução nossa), sucedeu-se, durante os CIAM do pós-guerra, um movimento contrário aos seus cálculos, que quase sempre se mostravam muito objetivos.

Volto ao planejamento da cidade... o mais crucial de nossos problemas. Devemos procurar um meio ou procedimento de trabalho e, uma vez que o tenhamos descoberto, devemos aperfeiçoá-lo. Nada é ganho dizendo: “Este método não funciona”. Se não houver outro, é melhor melhorar esse [...]. *Melhore a Grille* tanto quanto você puder, mas *não o destrua!* (LE CORBUSIER, 1949 In: ROGERS; SERT; TYRWHITT, 1955, p. 175, tradução nossa, grifo nosso)

Melhorar a grille, sem necessariamente destruí-la! Parece ter sido este o conselho – num tom de ordem e pedagogia na voz do grande mestre – que os tais jovens “rebeldes” mais se atentaram. E, embora o CIAM VII seja muitas vezes referido pelos historiadores como “o Congresso da *Grille*”³¹, ele foi, provavelmente, um dos primeiros lugares de crítica do seu uso como uma ferramenta para implementar a Carta de Atenas.

Longe de ser o triunfo da grade do CIAM, como as publicações sobre o congresso sugerem, o CIAM 7 foi o local de uma das mais duras críticas a seus métodos. A convicção declarada no CIAM 6 e desenvolvida no CIAM 7 era que a arquitetura moderna deveria lidar com as realidades de uma situação e não se limitar às necessidades materiais de um programa ou a uma determinada função. Tampouco eram projetos a serem determinados apenas pela autoridade e perícia de um arquiteto ou planejador. [...] Os membros estavam se movendo em direção a uma arquitetura mais realista, menos universalizante, que expressasse as aspirações de uma população e cultura. (PEDRET, 2013, p. 58, tradução nossa)

Ocorre, historicamente, o que Annie Pedret insiste em chamar de “[...] ato de amnésia coletiva, ou uma tentativa de determinar a ideologia da instituição”. (PEDRET, 2013, p. 60, tradução nossa) Portanto, evidenciar, recuperar e trazer à tona algumas das outras *grilles* expostas nos CIAM³², sobretudo nos congressos em que as discussões mais acaloradas acerca da “humanização das cidades”³³ e do “habitat”³⁴, deixava transparecer que os discursos oficiais tornavam-se cada vez mais porosos, abstratos e desinteressantes, principalmente para os arquitetos mais novos, muitos deles ainda estudantes.

Foi durante o CIAM IX de 1953, que os arquitetos africanos apresentaram estudos detalhados das condições da vida cotidiana dos *bidonvilles*³⁵. As *grilles* “*Habitat du grande nombre Grid*” [*Grille* habitat do grande número], uma análise dos *Carrières Centrales* de Casablanca e a “*Bidonville Mahieddine Grid*”, de Alger, lançavam luz às estruturas informais das habitações populares norte-africanas. Estudos que, segundo Jean-Louis Cohen (2007), não apresentavam somente os projetos urbanos modernos, como era de costume nos CIAM, mas

analisavam estes espaços enquanto tecidos de práticas e relações sociais, suas estruturas urbanas, conformação de agrupamentos, configurações recorrentes e modos de ocupação durante o dia e a noite.

O grupo GAMMA³⁶, em especial, causou alvoroço ao abordar as realidades contemporâneas das colônias francesas na África e exigindo que o planejamento moderno incorporasse fatores locais como clima, topografia, etnias e as necessidades culturais particulares. Sugeria, sobretudo, que os arquitetos modernos pudessem aprender com as práticas de espaços normalmente denunciadas e condenadas como formas de habitação insalubres.

Segundo Annie Pedret (2013), estes projetos foram amplamente discutidos durante o Congresso por sua abordagem do *habitat* que exigia o estudo da estrutura social das tribos, o “espírito coletivo” construído ao longo dos séculos e as necessidades culturais específicas de uma população de etnia diferente da europeia.

Dentre essas distintas análises urbanas, a *Urban Re-identification*³⁷ *Grid*, de Alison e Peter Smithson, jovens membros do grupo inglês MARS (*Modern Architectural Research Group*), despertou interesse de alguns participantes do CIAM IX³⁸, ao analisar, de maneira semelhante aos grupos marroquinos, a vida cotidiana num bairro de classe trabalhadora em Londres. Os Smithson ressaltaram a importância dos espaços públicos e procuraram exemplificar e retomar a identificação das pessoas com o meio urbano, a começar pelos próprios arquitetos em seus projetos de cidade, numa proposta arquitetônica que fosse capaz de ativar e provocar, sem fixar, as ações dos cidadãos.

Em debate com a *grille* corbusiana, a reinterpretação dos Smithson *expõe e explicita diferenças*, elemento fundamental das relações entre os habitantes da cidade. Esta é a diferença fundamental, em relação aquele modelo que pretendia organizar, ordenar, facilitar e simplificar a comparação sempre igualitária entre as cidades, aos moldes do Congresso de Atenas, no qual a análise dos problemas e soluções das 33 cidades resultou no principal alvo de crítica dos Smithson e do *Team X*: a Carta de Atenas.

Os Smithsons miraram nas categorias funcionais da cidade funcional em sua *Urban Re-identification Grid*. A grade deles era uma combinação de fotos de crianças brincando [...] e de sua entrada no concurso de projetos do *Golden Lane Housing*. Ambas as fotografias e sua proposta arquitetônica

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

baseavam-se na premissa de que a arquitetura deveria fornecer a infraestrutura para ativar, mas não predeterminar, a interação social e a coesão social, possível apenas através da facilidade de movimento. (PEDRET, 2013, p. 106, tradução nossa, grifo nosso)

É exatamente por isso que as fotografias das crianças que brincavam nas ruas de Bethnal Green exemplificam e sustentam tão bem a crítica do *Team X* ao racionalismo e dogmatismo dos preceitos modernos da velha guarda dos CIAM. Mas é preciso entender e atentar-se um pouco mais a estas imagens e às relações que foram traçadas entre estes profissionais, pertencentes a distintos campos de conhecimento, para melhor entender a potência criativa destas relações e debates entre campos, sujeitos e produção urbana.

brinquedo e brincadeira #
as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



brinquedo e brincadeira #
as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



brinquedo e brincadeira #
as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



brinquedo e brincadeira #
as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



brinquedo e brincadeira #
as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



brinquedo e brincadeira #
as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



brinquedo e brincadeira #
as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



brinquedo e brincadeira #
as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



brinquedo e brincadeira #
as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



brinquedo e brincadeira #
as fotografias . o fotógrafo . a brincadeira



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo





“Numa frente de loja se aglomera aquela interação bizarra de comércio e placas que contribuem para as complexas texturas da cidade. A loja funerária e a sorveteria compartilham sua simbiose universal e, daquela janela, a lápide lasciva de um anjo nos assegura que no meio da morte estamos em vida.”³⁹

Nigel Henderson, 1949

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

#

Cerca de 2.000 fotografias foram feitas por Nigel Henderson enquanto morava em Bethnal Green, distrito no *East End* – então considerado um *slum* de Londres⁴⁰ –, entre 1949 e 1953⁴¹. Destas, muito poucas foram publicadas durante a vida do fotógrafo. Publicamente, as imagens das crianças brincando na rua *Chisenhale Road* foram aparecer pela primeira vez em 1953, na apresentação da *grille* dos seus amigos e companheiros do *Independent Group* (IG)⁴², Alison e Peter Smithson, durante o CIAM IX⁴³. No ano seguinte, Henderson realizou sua primeira exposição individual no *Institute of Contemporary Arts* (ICA) de Londres. Intitulado *Photo-Images*⁴⁴, a exposição foi uma pequena mostra do resultado de seu tempo no *East End* e seu novo interesse de trabalho na fotografia. Somente em 1978, com a exposição do *Midland Group*⁴⁵, que parte significativa daquelas fotografias foram publicadas.

O fato destas imagens, que evidenciam a coexistência entre a brincadeira das crianças e os destroços da Segunda Guerra Mundial, aparecerem com tamanha força ainda no final da década de 1970, assinala o impacto e a longevidade do “momento” do pós-guerra na Europa.

Muitas das fotografias de Henderson, repletas de texturas da vida na cidade, colagens urbanas de diversos usos e práticas na cidade, ressoam na sua ambiguidade e coexistência entre vida e morte, como expressão máxima do grupo de arquitetos do *Team X*, tanto que as crianças que brincavam na rua apareciam como o melhor exemplo possível de associações e relações humanas no projeto para *Golden Lane*⁴⁶, proposto pelos Smithson. Assim, privilegiar aquelas imagens de crianças brincando na rua era uma maneira de anunciar, dentro dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, a prioridade ao ser humano em todas as suas categorias e idades, diferente do ideal moderno de um homem-padrão que habitaria uma cidade também ideal.

Comparadas as fotografias dos *slums* londrinos produzidas por Nigel Henderson com as imagens apresentadas por J.L. Sert em “*Can our Cities Survive?*” que apresentam o mesmo local, não coincidentemente do mesmo período, ficam evidentes distintas formas de ver o espaço urbano, presente no antagonismo entre estas duas imagens.

Na versão da Carta de Atenas de 1942, Sert apresenta fotografias de becos estreitos dos *slums* londrinos, onde crianças aparecem em meio à lama na rua, para então denunciar as condições de insalubridade deste “outro lado” da cidade. Nesta mesma montagem de fotografias, traz ainda uma inscrição do então Príncipe do País de Gales: “ESTA NAÇÃO não pode pagar pelos *slums*. Que digam sobre a nossa geração que varremos os *slums*.” (SERT, 1942, p. 15, tradução nossa, grifos do autor). Assim, Sert condena claramente as condições dos *slums* e dos bairros mais pobres de Londres, sobretudo ao compará-los com a Londres turística:

EXISTEM DOIS LADOS EM TODAS AS GRANDES CIDADES - o lado brilhante visto pelo turista e os distritos sombrios e pouco visitados dos pobres. *Londres, a maior capital do mundo*, possui milhares de becos de *slums*, ladeadas por casas e cortiços escuros e que causam doenças. “*Slum-clearance*” [“*Liberação de Slum*”], um termo obsoleto, que apenas arranharia a superfície dos problemas de Londres. Não é isso, apenas o replanejamento em larga escala pode salvar esses problemas. (SERT, 1942, p. 15, tradução nossa, grifos do autor).

O pós-guerra britânico foi marcado pela reconstrução do país com a forte presença do Estado em variados segmentos sociais. Nos anos 1950, a arquitetura moderna se tornou a arquitetura oficial do *British Welfare State* [Estado do Bem-estar Social Britânico]. A necessidade de construção de novas moradias e o sucesso do *Festival of Britain* [Festival da Grã-Bretanha]⁴⁷ de 1951, deram ao Movimento Moderno um papel central na política pública britânica, uma oportunidade para construção de escolas, hospitais e residências, além de um ideal social, ao qual os arquitetos modernos estavam atentos.

Ao fim da guerra mais de um terço da cidade de Londres havia sido bombardeada. Como o processo de reconstrução inglês se deu de maneira acelerada, produziu-se um conflito entre os procedimentos de emergência exigidos pela reconstrução e os procedimentos de longo alcance exigidos pelo desenvolvimento econômico. [...] A realização das *New Towns* [primeira legislação urbanística aprovada após a Segunda Guerra na Grã-Bretanha em 1946] [...] abriu espaço para a discussão do planejamento urbano e da formação de cidades-guetos ou suburbanas, como assim foram caracterizados pela crítica do casal Alison e Peter Smithson. (AMORIM, 2008, p. 15)

O *Team X* e os ambientes com os quais os arquitetos da nova geração se envolveram foram moldados pela dura experiência da Segunda Guerra. A vida em comunidade à qual se refere o grupo, sobretudo os Smithson, é aquela que tanto criativa quanto heroicamente, sobreviveu às brutalidades da guerra, ao mesmo tempo que sofreu danos irreparáveis. Esta vida cotidiana onde traumas e utopias coabitavam, foi o cenário que serviu não só como pano de fundo, mas também como condicionante para a produção daquelas imagens que continham a potência capaz de anunciar um novo rumo ou a própria atualização para que permanesse vivo o movimento moderno em arquitetura e urbanismo.

Nas crianças que brincam entre os escombros do pós-guerra, está a precariedade destas imagens, que justapõem, naquele ambiente da classe trabalhadora, a alegria com a pobreza, a inventividade com o abandono, a vivacidade com a morte e a destruição. Nas palavras de Nigel Henderson, a sensação de habitar aquele lugar era como estar “[...] assistindo a um teatro [...], um teatro público de Todos”.

Meus vizinhos pareciam estar vivendo suas vidas em um roteiro pré-determinado. Esses rituais eram formais, muito fortes e coercitivos para mim, por causa de falta de familiaridade exótica... Eu encontrei esta verdade da vida ao meu redor reconhecendo uma homogeneidade poética nos rostos cansados de pessoas e casas e pavimentos: uma humildade selvagem gerada de meios limitados, pensei. (HENDERSON In: COWARD, 2017, p. 34, tradução nossa)

Fica evidente nas palavras do fotógrafo um certo “olhar estrangeiro” dele, em relação à condição de vida daquela população londrina. Este afastamento e estranhamento é evidente nas imagens capturadas por Henderson, frequentemente mediadas pela moldura da janela do seu estúdio⁴⁸, por gradis, pelo guarda-corpo da entrada da sua casa ou mesmo recortadas e emolduradas por janelas e muros, enquanto observava a ação das crianças na rua ou nas casas das imediações. Frequentemente – e isso acontece em todas as fotografias utilizadas para ilustrar a *Urban Re-identification Grid* – as crianças ou ações cotidianas na rua são observadas “de cima” pelo fotógrafo, que se encontra posicionado nestes espaços limiares⁴⁹ – a janela, o gradil, a soleira, a porta de casa ou mesmo o muro – entre a casa e a rua, entre vida privada e pública, entre o fotógrafo e a criança. Estas imagens, entretanto, ao serem apropriadas pelo casal Smithson, seriam justamente interpretadas – no campo do urbanismo – sob a ótica da aproximação e do reconhecimento, a partir de noções como a de *cluster*, comunidade, identidade, hierarquia de associações, mobilidade e movimento, dentre outras⁵⁰.

O ímpeto inicial de concentrar a sua atenção no cotidiano da cidade, através das banalidades comuns – sobretudo as “banalidades infantis” – que aconteciam na “porta da rua” e sobre a extraordinária complexidade que se poderia encontrar ali – nas brincadeiras das crianças, por exemplo – parece ter sido resultado de um acontecimento relevante na vida do jovem Nigel Henderson. Ele morou em *Bethnal Green* entre 1945 e 1954, com sua esposa Judith Stephen e duas filhas, em uma casa na rua *Chisenhale Road*. Suas fotografias cobrem não somente o que era visto nas imediações da sua casa, mas também nas vizinhanças. O casal se mudou para o bairro como resultado do trabalho antropológico de Stephen, em um curso intitulado “*Discover your Neighbor*” [Descubra seu vizinho]. Dirigido pelo sociólogo J. L. Peterson em *Bethnal Green*, pretendia reunir informações sobre os hábitos comportamentais do local e que seriam úteis para profissionais como médicos, padres, oficiais de liberdade condicional etc. Muito embora “[...] o propósito do trabalho de Judith Stephen fornecesse uma oportunidade muito particular para as fotografias de Henderson, seria errado enfatizar demais essa ligação.” (COWARD, 2017, p.13, tradução nossa)

De início, tirar fotografias não se configurou como uma prioridade profissional de Henderson⁵¹. Tanto que grande parte do seu acervo nunca foi titulado pelo próprio fotógrafo, que registrou muito pouco sobre os assuntos dessas imagens – temas, lugares, datação, nem identificou muitas das pessoas que

fotografava. Para ele, “[...] andar por aí sempre tomando ruas desconhecidas [...] tornou-se uma experiência reconfortante para uma mente inquieta e ansiosa.” (HENDERSON, 1978 In: COWARD, 2017, p.11, tradução nossa)

Não me ocorreu tirar fotografias quando fui a Bethnal Green. Eu apenas andei e andei e fiquei olhando para tudo. E me ocorreu depois de um tempo... fazer uma coleção de fotos diferentes sobre as imagens muito fortes e coerentes de Bethnal Green. Percebi que meu objetivo era geralmente “cobrir” a situação que me interessava, que frequentemente era de natureza fugidia, e levá-lo de volta à minha câmara escura (como um cachorro com um osso) e examiná-lo. (HENDERSON, 1982 In: COWARD, 2017, p. 70, tradução nossa)

Os interesses pessoais de Nigel Henderson abriram seus olhos sob diferentes perspectivas ou formas de ver o mundo: tanto numa visão abrangente, de cima, quanto pelo olhar contrastante do microscópio, voltado para detalhes minúsculos.

Quando foi apresentado por Peggy Guggenheim a Duchamp em Paris, Henderson discutiu com ele o seu fascínio com o voo e a possibilidade de ver as coisas do ar. Fizeram juntos algumas viagens em um avião particular e a experiência consolidou para ele um interesse permanente. Desta visão de cima, Henderson começou “[...] a ver como o particular se afastava a certa distância da Terra e que os mesmos tipos de marcas percorriam o terreno, enquanto corriam por pedaços de tecido vistos sob o microscópio.” (HENDERSON, 1977, n.p., tradução nossa)

Ele empenhou-se ainda no seu interesse pela ciência, estudando brevemente biologia na *Chelsea Polytechnic*, em 1935 e, em seu sonho de voar, para olhar de cima, tornou-se piloto do Comando Costeiro entre os anos de 1939 a 1945. Quando foi morar em Bethnal Green, Henderson encontrava-se dispensado do serviço de guerra, como piloto no Comando Costeiro, por causa da fadiga mental.

Quando saí da RAF no final da guerra, voando – que inicialmente tinha sido uma experiência tão brilhante para mim, tinha, infelizmente, se tornado uma ameaça terrível – uma provação terrível que invadiu os sonhos de alguém. [...] Eu me senti muito cansado e desanimado, sem dúvida, em comum com a grande maioria dos seres humanos cujas psiques vulneráveis tinham sido distorcidas e atingidas pelo retrocesso dos Grandes Eventos – indiferentes à pequena escala de nossas preocupações habituais. (HENDERSON, 1978, p. 7, tradução nossa)

Por outro lado, sendo o bom biólogo um excelente observador da vida, seja em trabalho de campo ou no microscópio, um “olhar do biólogo” pode ser definido como o olhar daquele que, etimologicamente, “estuda a vida”, que desenterra as camadas de dissecação ou descobre novas estruturas através do microscópio. Esta perspectiva, portanto, parece permear o modo do fotógrafo-biólogo e aventureiro Nigel Henderson ver e apreender a vida, através daquelas fotografias de rua.

Numa rua, sinto-me um naturalista numa selva. Há o rastro de pessoas (embalagens de tabaco de Boars Head, passagens de ônibus, garrafas de leite como medalhões, os troncos de árvores – cilindros de latas de lixo, as lianas de rachaduras nas paredes, a vegetação rasteira de lajes de calçamento erodidas com linhas de cimento encrostadas, manchada com a umidade). Você anda na pele de tigre de Devon. Você se depara com portas aniquiladas pelo papel, como as incrustações cobertas de musgo das árvores do pântano, e paredes acolchoadas de líquen. (HENDERSON, 1956 In: COWARD, 2017, p. 20, tradução nossa)

No campo das artes plásticas, a partir desta capacidade imaginativa de fabular aventuras pela cidade, Henderson recolhia estes pequenos restos, rastros de vida cotidiana dos habitantes londrinos, colecionados e/ou fotografados, reinterpretados e transformados; uma cidade remontada através das suas imagens, colagens e outros trabalhos artísticos. Seus esforços, neste e em outros sentidos, podem ser aproximados dos estudos de um outro sujeito bastante peculiar – assim como Henderson, também biólogo – que ficou conhecido pelo seu pensamento inovador nos campos do planejamento urbano e da educação, e que também esteve diretamente ligado ao grupo *Team X*.

O escocês Patrick Geddes introduziu um tipo de planejamento urbano fundado no tempo, na paciência, nesse cuidado pelo detalhe, na inter-relação entre passado e futuro, na insistência sobre a escala humana e sobre suas aspirações e, finalmente, na disponibilidade em deixar uma parte essencial do processo para aqueles que estão intimamente implicados: os cidadãos.

Geddes “[...] foi um biólogo e botânico anárquico [...] que revolucionou, no início do século XX, a maneira de apreender, olhar, pensar a cidade ao inventar metodologias transdisciplinares.” (BIASI, 2012, p. 195) A atenção ao cotidiano e às formas de habitar das pessoas, encontrada no próprio *Team X*, inscrevem claramente o grupo numa herança geddesiana. No grupo, a necessidade de um trabalho de projeto com os habitantes ganhava então importância tanto nas experimentações de participação⁵² quanto no nascimento de uma necessidade

declarada por arquitetos do *Team X*, como Giancarlo De Carlo, de solicitar uma avaliação da arquitetura pelos habitantes.

O cidadão deve atuar. [...] Nesse labirinto de complexidade urbana, não há meros expectadores. Cegos ou não, criativos ou desatentos, alegres ou relutantes, cada um ainda deve tecer, a contento ou não, por bem ou por mal, toda a trama da sua vida. (GEDDES, 1915, p. 36)

Além dessa participação do cidadão, através da compreensão e construção de um vocabulário comum, chamada por Geddes de “cidadania construtiva”, a busca por interlocutores de outras disciplinas⁵³ para reunir todas as competências necessárias para elaborar melhores projetos está presente em seus estudos. O projeto, em qualquer escala, é proposto como um processo onde o habitante como todos os outros atores implicados trabalham juntos.

Como a cidade remontada através das colagens de Henderson, para Geddes, a ideia de um “princípio sinóptico”, baseado na sobreposição de diversos tempos e pontos de vista, que incluíssem os aspectos científicos e artísticos da vida urbana, busca ainda uma interpretação do processo histórico da cidade no presente e seus prognósticos de possibilidades futuras e, assim, motivar e educar para a cidadania. Esta inter-relação de passado, presente e futuro, associados à interpelação dos acontecimentos mundiais e a vida local, baseia-se num princípio de diferenças e choques – entre diversos olhares, focos, escalas, línguas, linguagens, localidades, etc. Diferente do modelo proposto na Carta de Atenas e na *grille* corbusina, para Geddes, somente a partir de diferenças, é que existiria a possibilidade de adaptação e aplicação de princípios urbanos a qualquer cidade.

[É preciso] procurar entrar no espírito de nossa cidade, sua essência histórica e a vida rotineira. Assim, o nosso projeto vai expressar, estimular e desenvolver todo seu potencial, e vamos trabalhar efetivamente com suas necessidades fundamentais e materiais. Não podemos pesquisar e interpretar, com perfeição, a cidade que vamos planejar – faça um levantamento do que há de mais importante no seu passado, no seu presente e, acima de tudo, já que o planejamento é problema, faça previsões para o seu futuro. (GEDDES, 1915, p. 32).

O reconhecimento e utilização dos pontos de vista científico, artístico e histórico, como meio de despertar e educar cidadãos para uma participação ativa, provoca, segundo Geddes, “a necessidade de imaginação reconstitutiva para o passado, o presente e o futuro” (GEDDES, 1915, p. 170). O passado histórico da cidade aparentemente havia sido esquecido pelos modernos, em função do

recente progresso industrial e ferroviário. A cidade moderna atual chegava a ser pensada como um postulado final, e não como uma cidade em fluxo, de mudança contínua e tempos sobrepostos e imbricados. Seria, portanto, este desejo de perceber nas cidades a vida criativa e em constante mutação, motivo para promover esse cruzamento entre história e desejo de futuro, juntamente com os cidadãos e, sobretudo, com as crianças da/na cidade?

Gueddes desejou ver criado em seu tempo um organismo no qual o homem pudesse expressar a simultaneidade do seu ser: sua identidade com os ideais sociais, o desenvolvimento científico e as condições físicas de seu próprio tempo e lugar. Estava convencido de que um meio urbano poderia ser criado para expressar a continuidade do tempo através da vida dos homens, por meio de uma expressão arquitetônica de suas aspirações e da relação direta de todos os métodos de desenvolvimento contemporâneo – técnico, científico, artístico. Estava igualmente convencido de que a expressão desses requisitos universais só poderia tornar-se criativamente efetiva se colorida e modificada pelas características individuais de vida e ação, condicionadas pelo meio de cada cidade em particular. (TYRWHITT In. GUEDES, 1915, p. 15)

Foi no *The Doorn Manifesto*, redigido durante o Congresso de Otterlo, em 1954, que os membros do *Team X* esclareceram seus princípios sobre o que significaria a construção do ambiente humano, desde a casa até a cidade, da diversificação entre ambientes como a base conceitual para evitar continuar construindo as mesmas casas ou modelos de cidades em todos os lugares. Para explicar esse entendimento, introduziram uma adaptação do diagrama da organização territorial – *The Valley Section* [Seção ou Perfil do Vale] – elaborado por Patrick Geddes. Neste perfil, a paisagem lança o olhar sobre as diferentes regiões de uma mesma cidade. Para Gueddes, o traçado desse desenvolvimento esclareceria a individualidade, a originalidade e especificidade de cada uma das cidades, grandes e pequenas e, sobretudo, se entenderia suas múltiplas semelhanças, região por região.

Esta retomada histórica *geddesiana*, realizada pelo *Team X*, resumia o entendimento das novas formas de perceber o mundo no pós-Guerra. Neste movimento, entretanto, mesmo utilizando-se das fotografias das crianças brincando na rua, não são retomadas pelos Smithson, pelo menos de maneira evidente, as proposições de Geddes sobre a criança como “participante” da produção urbana e da educação na cidade. Ao descrever os pavimentos do seu laboratório sociológico, a *Outlook Tower*⁵⁴, um velho e imponente edifício, no alto da velha Edimburgo, Geddes declara:

“ele [o cidadão] observa a cidade e grande parte da sua região; e, assim, cada visitante tem a sua experiência do valor educativo dessa visão sinóptica. [...] Em resumo, aqui, como em qualquer parte, as crianças podem ver mais do que os sábios. Porque, como não pode haver estudo da natureza, ou estudo geográfico digno do nome, separado do amor e da beleza da Natureza, assim também ocorre com o estudo da cidade. [...] Desse modo, com a ajuda do nosso panorama, a criança começa seus estudos científicos e o escoteiro, sua expedição.” (GEDDES, 1915, p. 150)

Essa atenção aos detalhes, dadas por esses dois biólogos, ambos diretamente relacionados ao campo do urbanismo, sobretudo ao grupo do *Team X*, soa como uma maneira de escapar das generalizações do modelo ou do estilo arquitetônico, e como uma maneira de afirmar a especificidade, que significava atenção à localidade e às formas de socialidade cotidianas. Para além destas relações apresentadas, foi através do campo das artes que o debate entre os membros do *Team X* com Nigel Henderson, também com outros artistas deste período, se deu de maneira mais direta e efetiva.

#

Com 28 anos, no mesmo ano que foi morar em *Bethnal Green*, Nigel Henderson matriculou-se na *Slade School of Art*, onde estudou e tornou-se amigo de Eduardo Paolozzi, escultor e artista escocês, considerado um dos pioneiros da arte pop na Inglaterra. As primeiras fotografias de Henderson datam justamente de 1947, tiradas numa câmera *Leica*, emprestada apenas para documentar a *School of Art*, mas foi com uma *Rolleicord II*⁵⁵, sua primeira câmera, que começou a fotografar o *East End*, produzindo os pequenos negativos quadrados mais conhecidos.

Como tratado anteriormente, suas primeiras fotografias feitas em *Bethnal Green* foram principalmente de texturas da rua, de seus materiais constituintes e fragmentos de locais de bombardeios, muito parecidas com as imagens de microscópio, pelas quais ele havia desenvolvido grande interesse estudando biologia. Entretanto, observadas hoje e mesmo do modo como os Smithsons se apropriaram daquelas imagens das crianças, estas fotografias retratam não só uma paisagem de austeridade do pós-guerra, mas também um mundo onde uma atenção e interesse pela ordem urbana estavam começando a ser reconsideradas, inclusive pelos arquitetos e urbanistas modernos.

Começamos com a textura da rua - detalhes de tijolo, argamassa, paralelepípedo e alcatrão - antes de recuar para ver as camadas de vida e associação que se desenrolavam no ambiente variado da Londres do pós-guerra [...]. As texturas são marcadas e manchadas, empoladas e arranhadas, e não falam de decadência, mas das vulnerabilidades da vida e da sensação de tempo passando e seguindo em frente. Camadas, mudanças de foco para foco, trabalham juntas para criar uma rede de conexões dentro de cada imagem, composta de um jogo de diferentes tipos de superfície - material e fotográfico. Acima de tudo, no entanto, essas imagens nascem diretamente da conexão entre Henderson e seu sujeito. (COWARD, 2017, p. 11, tradução nossa)

É possível perceber na obra de Henderson e na sua trajetória enquanto artista, esta qualidade associativa presente não só dentro de uma única fotografia, como afirma Clive Coward (2007), mas também nas conexões entre diferentes imagens. Suas fotografias de vitrines e barracas de rua funcionam de maneira semelhante, sobrepondo, em diversas camadas, a experiência de passagens do tempo em uma única imagem. Esta característica estará presente principalmente nos trabalhos e nas exposições realizadas pelo *Independent Group* (IG), fundado em 1952 em Londres.

De organização informal e participações fluidas entre seus membros⁵⁶, essa nova geração iniciou “[...] uma reação em direção a uma estética da mudança e da inclusão - antielitista e antiacadêmica - de subversão hierárquica e interesse pela cultura de massa norte-americana.” (AMORIM, 2008, p. 87)

Henderson tornou-se uma das figuras centrais do *Independent Group*, além dos seus amigos Eduardo Paolozzi e Richard Hamilton, os arquitetos Alison e Peter Smithson, e os historiadores e críticos Reyner Banham e Lawrence Alloway. Para o IG, a imagem era objeto fundamental para pensar o papel questionador da arte contemporânea, por ser multivocativa e não-hierárquica, por possibilitar arte e cultura de massa misturadas e oferecidas para leitura e crítica. Além disso, a questão comum a este grupo de jovens, era integrar-se completamente à vida contemporânea. Dessa forma, quando fez as fotografias das ruas de Londres, Henderson estava formando uma nova compreensão da imagem, como algo visualmente valioso para o que revela sobre a coisa em si, em sua totalidade e com suas infinitas possibilidades de associação humana.

Um dos eventos mais significativo do *Independent Group* foi a fundação, em 1946, do *Institute of Contemporary Arts*, ICA⁵⁷, na Academia de Cinema com a exposição “40 Years of Modern Art” [40 Anos de Arte Moderna]. Seus fundadores pretendiam estabelecer um espaço onde os artistas, escritores e

cientistas pudessem debater ideias fora dos limites tradicionais da academia. “O ICA foi criado como um instituto (não um museu), para o contemporâneo (não apenas moderno) e para todas as artes (não apenas arte).” (KALMÁR, 2018) Segundo Amorim (2008), o ICA atraiu logo de início muitos artistas jovens, muitos deles professores na *School of Arts*, que descobriam afinidades entre si nos eventos e em reuniões informais que ocorriam no bar do Instituto.

Como espelho e prisma da sua cultura contemporânea, o ICA de Londres [...] refletiu e refratou as mudanças na significação do jogo através de seu programa. Das fotografias do artista Nigel Henderson, de crianças brincando de amarelinha, até a exposição do curador Jasia Reichardt, em 1969, *Play Orbit*⁵⁸, o interesse pela infância, os jogos e os rituais do cotidiano permeiam o Instituto. [...] Seu programa também compartilhava com a formulação de jogo de [Johan] Huizinga um interesse particular em mediar uma abordagem biológica, antropológica e evolutiva da cultura com um estudo histórico da forma representacional. [...] O brincar, como um “elemento” persistente da cultura, relacionado a outras palavras como forma, ritual e criatividade, foi usado regularmente nas discussões iniciais do ICA para desafiar e afirmar as categorias de valor cultural através da associação entre adulto e criança, moderno e primitivo. (CRANFIELD, 2014, tradução nossa)

Huizinga concebeu o jogo como um conceito teórico que localizou a condição particular das relações humanas em um determinado período histórico e, ao mesmo tempo, sugeriu um universalismo trans-histórico da experiência humana (e animal). Para ele, o jogo estaria além da seriedade, naquele nível mais primitivo e original, onde a criança, o animal, o selvagem e o vidente permanecem na região do sonho, do encantamento, do êxtase e do riso.

Herbert Read, em seu discurso de inauguração da segunda exposição do ICA, a “*40,000 Years of Modern Art*” [40.000 Anos de Arte Moderna], em 1948, dado o interesse do Instituto pela arte infantil e abordagens não autoritárias ao desenvolvimento estético, chegou a sugerir que o Instituto fosse um “centro de recreação para adultos”. (READ, apud CRANFIELD, 2014, tradução nossa) Para Cranfield, a necessidade do brincar adulto, em um instituto de artes, nasceu, portanto, do desejo de se conectar com um inconsciente coletivo e realizar uma relação “orgânica” e não “acadêmica” entre arte e sociedade.

Foi em setembro de 1953 a ocasião da curiosa exposição “*Parallel of Life and Art*” [Paralelo da Vida e da Arte], que dispunha de inúmeros aspectos que podiam ser associados ao IG, como o enfoque não hierárquico da imagem e sua disposição não convencional, uma criação de Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi e do casal Alison e Peter Smithson. Assim os Smithson a definem:

Uma exposição na qual a justaposição de fenômenos de nossos vários campos deixaria óbvia a existência de uma nova atitude. Nossa exposição apresentaria a fase de abertura do movimento de nosso tempo e a registraria como o vemos agora, como o fez o Pavilhão *Esprit Nouveau* de 1925.

[...] O método utilizado será justapor foto-ampliação das imagens consideradas significativas pelos editores. Estas imagens não podem ser organizadas para formar um depoimento consecutivo. Em vez disto, elas estabelecerão as intrincadas séries de inter-relacionamentos entre campos diferentes e arte e técnica. Elas tocaram uma ampla gama de associações, e oferecerão analogias frutíferas.

Em resumo, elas fornecerão um panorama, uma delineação fugaz das características de nossa época conforme elas pareceram a um grupo particular de pessoas trabalhando em conjunto.

O material para a exposição será retirado da vida - natureza - indústria - construção - artes - e está sendo selecionado de modo a mostrar não tanto a aparência, mas sim o princípio - a realidade por detrás da aparência - ou seja, aquelas imagens que resumem os desenvolvimentos significativos em cada campo desde 1925 e que contêm dentro de si as sementes do futuro. (Alison e Peter Smithson, apud AMORIM, 2008, p. 97)

A galeria do ICA foi coberta com fotografias em preto e branco, de vários tamanhos e formatos, tanto nas paredes, quanto suspensas por arames no teto. Um aviso na entrada dizia: “pegue suas pernas de pau, por alguma razão a maior parte desta exposição foi dependurada um nível acima de suas cabeças.” (ROBBINS apud AMORIM, 2008, p. 92).

A exposição compartilhava em geral uma certa crueza, vulgaridade e crueldade. As microfotografias não eram de flocos de neve bonitos, mas de tumores benignos de ratos. As fotografias técnicas eram de mísseis, insetos e tecido vegetal. As fotografias tiradas de jornais, como do funeral do Rei George VI e uma floresta incendiada, representavam eventos sombrios. Foi esse desrespeito pelas estéticas convencionais que localizaram a exposição dentro das tradições *Anti-Art* e *Art Brut* e que ofenderam muitos visitantes. (MASSEY, 1995, p. 59, tradução nossa)

Assim como acontecia nas brincadeiras das crianças que Henderson começava observar e fotografar neste mesmo período⁵⁹, esta montagem de diferenças enfatizava também o dinamismo do espaço de exibição, o aparente acaso do encontro das imagens, dispostas de maneira singular e fascinante, de combinações e interpretações potencialmente infinitas.

Em *Parallel of Life and Art*, vejo o mundo do pós-guerra desnudado - um momento de possibilidade e fragilidade, a própria cultura em cheque. [...] Os arquitetos do *Independent Group* Alison e Peter Smithson, concomitante

com a construção da exposição, sugeriram que o espaço ideal para pensar sobre planejamento arquitetônico não era a casa, mas a rua, uma rua cheia de amarelinha, corda de pular e formas de brincar. [...] O brincar era imaginado como [...] a demarcação de um espaço com o potencial de conectar pessoas e lugar em uma experiência contemporânea de estar *com* o próprio *tempo*, mas também era usado para representar a irracionalidade de um mundo desconectado e em ruínas. Animar esses fragmentos é reconectar-se com a esperança e o medo daquele momento, a fim de refletir sobre nossa própria oportunidade. (CRANFIELD, 2014, tradução nossa)

Se no catálogo da exposição, por escolha dos seus idealizadores, as imagens estavam organizadas a partir de tópicos casuais, de acordo com categorias temáticas, na exposição, esta montagem de múltiplas imagens sugeria ligações entre diferentes temas.

Fotografias de arquitetura e arte se misturaram naturalmente com as de anatomia, natureza, medicina e geologia, todas as quais pertenciam às ciências naturais, que Henderson havia estudado antes da guerra. Mas outras categorias sem muito sentido fizeram parte também. Caligrafia datada de 1901, paisagem, ficção científica e futebol. (AMORIM, 2008, p. 95)

Ao contrário do catálogo, a colagem da instalação brincava com a hierarquia das imagens, com a ausência de limites entre diferentes disciplinas; com as diferentes ordens e texturas de imagens. E embora as fotografias e fotogramas produzidos por Henderson para a instalação não incluíssem suas fotografias do *East End*, sua experiência em reunir suas imagens de colagem da vida nas ruas era necessária para sua compreensão e composição de outros modos de ver e imaginar o mundo.

O seu olhar de colagista, daquele que desenhava conexões entre imagens enquanto caminhava pelas ruas, apresentava o estranho e inquietante aspecto do surrealismo, na qual imagens se desincorporam do real e assumem características ambíguas.

As poesias do encontro casual que podiam ser encontradas na rua amada dos surrealistas determinavam a natureza das fotografias de Henderson. Vagando pelas ruas de Londres, fotografar o que seus olhos eram atraídos, era também uma forma de colagem em movimento. Podemos nos concentrar em uma única imagem, mas realmente ver as imagens para desenhar as conexões entre elas. (COWARD, 2017, p. 12, tradução nossa)

Essa distorção da realidade a partir dos experimentos fotográficos, denominados por Nigel Henderson como “*stressed photograph*” [fotografias estressadas], nada mais eram do que brincadeiras com as propriedades da janela de captura

da câmera, telas, papéis fotográficos e reflexos, resultando numa mudança rápida de escala e numa distorção do olhar, tendo o negativo simplesmente como ponto de partida. “Estressar” a imagem seria como revelar nela suas possibilidades imaginativas, a partir do objeto capturado no “mundo real”, colocando este objeto num certo limiar entre o ser ou o não ser, estar ou não estar. Esta série de fotografias estressadas, que mostra crianças andando em bicicletas, Henderson lembrou mais tarde como, a partir dela,

[ele poderia formar] uma imagem “expressionista” dando uma versão ligeiramente “intoxicada”, o que sugere um certo delírio em que um menino pode fantasiar e se distrair com uma bicicleta por horas a fio... Eu fiquei muito interessado na quantidade de “extração” que alguém poderia tirar de certos aspectos negativos, mudando os elementos do “dado” ao redor, quase como se alguém estivesse refotografando-os. (HENDERSON, 1978 In: COWARD, 2017, p. 18, tradução nossa)

Assim como a junção entre as imagens na “*Parallel of Life and Art*”, nas fotografias estressadas, o objeto é apenas um ponto de partida para se pensar inúmeras e futuras possibilidades para o mundo. O que Henderson descreve não é apenas uma maneira de formular suas imagens por meio da colagem, dos deslocamentos, mas, segundo Coward (2017), sobretudo em como essas imagens podem ser lidas a partir desse ato de “extração” de qualidades dentro dela mesma. Dentro da própria imagem, do próprio mundo, há algo ambivalente, mas não excludente, escondido, a ser imaginado, recriado, deformado e revelado. A busca de Henderson por esse tipo de “imaginação” e, pensando mesmo na *profanação* (AGAMBEN, 2007) que os Smithsons fizeram da própria imagem da *grille* corbusiana, está incorporada nessas fotografias da rua, voltadas para a vida que registram. Para usar a descrição de *New Brutalism*⁶⁰ [Novo Brutalismo], de 1957, de Alison e Peter Smithson, essas imagens “arrastam uma poesia grosseira das forças confusas e poderosas que estão em ação”. (SMITHSON; SMITHSON, 1957, p. 186) #

notas

1. HIGHMORE, Ben. Rescuing optimism from oblivion. In: RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van Den (orgs.). **Team 10, 1953-1981: Search of a Utopia of the Present**. Rotterdam: NAI Publishers, 2005. p. 271-275.

2. A organização da décima edição do Congresso em Dubrovnik, em 1956, ficou a cargo do grupo de jovens que passariam a ser conhecidos como “*Team X*”, por vezes grafado como “*Team 10*” (sobretudo após a dissolução, ou o “enterro” dos CIAM). Optamos aqui pela grafia “*Team X*”, em referência ao CIAM X, mas serão mantidas as grafias originais dos autores nas citações ao longo do texto.

3. São conhecidas algumas fotografias que retratam a ocasião deste enterro simbólico dos CIAM. O registro em vídeo só foi exposto publicamente em 2014, durante a 14^a Exposição Internacional de Arquitetura, no pavilhão holandês *Open: A Bakema Celebration* [O campo descoberto: Uma celebração a Bakema], que marcou a entrada holandesa na Bienal, com curadoria de Guus Beumer, diretor do *Het Nieuwe Instituut*, e Dirk van den Heuvel, professor de arquitetura da *Delft University of Technology* e chefe do *Jaap Bakema Study Centre*; e que levou, através da ideia de *Open Society* [Sociedade Aberta] os trabalhos e pesquisas de Jaap Bakema. Depois de uma série de Bienais que celebravam a arquitetura e urbanismo contemporâneos, esta em específico, tinha como foco um olhar para a história. Ao responder diretamente ao tema *Absorbing Modernity 1914-2014* [Absorvendo a modernidade: 1914-2014], os curadores dos pavilhões de diversos países foram convidados a examinar de modo retrospectivo e reflexivo os principais momentos de um século de modernização e seus processos de absorção, cujo marco inicial seria o início da Primeira Grande Guerra Mundial. Vídeo disponível em: <<https://vimeo.com/97216838>>.

4. Bakema - além de outros membros do *Team X* como o casal Smithson e sobretudo

Aldo van Eyck - era um entusiasta pela dimensão lúdica na cultura humana, tema proposto pelo historiador holandês Johan Huizinga em *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura* (1938). O *Team X* dialogava sobre questões da arquitetura e do urbanismo com outros “lugares” de pensamento, como a *Internationale Situationniste* [Internacional Situacionista], o *Grupo Cobra* (Copenhague-Bruxelas-Amsterdã) e o *The Independent Group*, grupos de artistas, intelectuais e arquitetos que atuaram entre 1950-1960 na Europa a partir de críticas sociais, culturais e políticas, posicionando-se contra a cultura espetacular e a favor de novas propostas de apropriação da cidade, por meio da participação ativa dos seus habitantes. Relações que veremos neste capítulo.

5. É no mínimo curioso (ou irônico) imaginar que o primeiro CIAM, de 1928, que pretendia, naquele momento, desenhar as bases para a adoção universal de métodos racionais de produção, em defesa de dimensões normativas e métodos de produção eficientes como um primeiro passo para a racionalização da indústria da construção, tenha sido realizado num castelo do Século XI. Coube a Hélène de Mandrot estimular aquilo que veio a se constituir no primeiro CIAM, tendo anunciado às delegações da época: “[...] o objetivo principal e a finalidade que aqui nos reúne, é articular os diferentes elementos da arquitetura atual em um todo harmônico, e dar à arquitetura um sentido real, social e econômico. A arquitetura deve, portanto, liberar-se da estéril influência das Academias e de suas fórmulas antiquadas.” (SAMPAIO, 2001, p. 31) No primeiro documento publicado - a *Declaração de La Sarraz* -, já assumiam uma atitude radical em relação ao planejamento de cidades, da eficiência dos métodos de produção e uma rejeição clara ao academicismo em voga no ensino e nas práticas arquitetônicas. Podemos observar, ainda, em algumas imagens do Congresso de 1928, o tom festivo da ocasião, diferente do que viriam se tornar os eventos posteriores dos CIAM.

6. O CIAM IX ocorreu no sul da França, no verão de 1953, com o tema do *Habitat*. Foi o

maior dos Congressos, com um público de cerca de 500 membros de 31 países e com um número de observadores por volta de mil pessoas.

7. A sobrevivência destes *gestos urbanos* de uma determinada época que emergem em outra distinta, provocando um choque entre tempos heterogêneos pode ser pensada como “[...] um tipo de sobrevivência [...] que quebra a linearidade do tempo positivista, da ideia de progresso e cronologia linear, ao mostrar o cruzamento, o choque entre tempos heterogêneos em um mesmo objeto ou espaço urbano.” (JACQUES et al., 2017, p. 297 In: BRITTO; JACQUES, 2017)

8. Já no ano de 1993, numa entrevista concedida apenas alguns meses antes de sua morte, Alisson Smithson afirmou que “Até agora, o *Team 10* não faz parte da história da arquitetura, mas provavelmente fará.” (TUSCANO, Clelia, 2005, p. 338 In: RISSELADA; HEUVEL, 2005.) Apesar da relevância das questões promovidas pelo grupo, sua história “[...] está pouco registrada nos acervos das bibliotecas e institutos de pesquisa no Brasil.” (BARONE, 2002, p. 15)

9. A primeira geração de historiadores da arquitetura moderna é marcada por uma quase contemporaneidade entre a produção arquitetônica e a construção do discurso historiográfico sobre estas obras e seus autores. Historiadores estavam presentes nos mesmos círculos dos arquitetos e partilhavam do entusiasmo pela causa da arquitetura moderna. Responsável por cunhar em 1936 o termo “Movimento Moderno” – expressão que Otto Wagner usara quarenta anos antes – com a publicação de *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Nikolaus Pevsner afirma que: “A síntese final de tudo o que foi desenvolvido na arquitetura industrial até aquela época é a fábrica Fagus [...] projetada pelo jovem Walter Gropius. [...], de uma acuidade social derivada, em última análise, do movimento de Morris.” (PEVSNER [1936], 1980, p. 176). A obra corrobora, portanto, com a imagem de uma “gênese” do Movimento Moderno, marcada pela obra de um grande gênio, numa visão claramente evolucionista, teleológica e linear da história.

10. De Carlo faz uma clara referência ao CIAM II, de 1929, realizado em Frankfurt sob o tema *Die Wohnung für das Existenzminimum*, que teve como ênfase os programas habitacionais, as moradias de subsistência através de projetos de moradia mínimos e compactos. “O tema central do encontro, ‘A habitação para o mínimo de necessidades’, foi posteriormente vulgarizado para a ‘habitação-mínima’, alterando-se na prática o conteúdo original da tese debatida. (SAMPAIO, 2001, p. 32, grifo do autor)

11. O historiador da arquitetura moderna Kenneth Frampton separa os CIAM em três etapas de desenvolvimento distintas: “A primeira, que foi de 1928 a 1933 (I, II, III e IV) [...] foi, sob muitos aspectos, a mais doutrinária. Dominados pelos arquitetos *Neue Sachlichkeit* de língua alemã, que tinha quase todas tendências socialistas [...]. O segundo estágio dos CIAM, de 1933 a 1947 (V, VI e VII), foi dominado pela personalidade de Le Corbusier, que deliberadamente alterou a ênfase predominante, fazendo-a incidir sobre o planejamento urbano [...]. Com o terceiro e último estágio dos CIAM [entre 1951 e 1956] (VIII, IX e X), o idealismo liberal triunfou completamente sobre o materialismo no período anterior”. (FRAMPTON [1997], 2008, p. 328). Para Giorgio Ciucci, entretanto, “[...] a própria ideia de progresso dos temas (começando no primeiro congresso com habitação, seguindo do bairro/distrito e então a cidade) existiu apenas na mente de alguns dos participantes.” (CIUCCI, 1981 apud ARAÚJO, 1997, p. 74).

12. Na já citada *Declaração de La Sarraz*, por exemplo, “[...] Berlage, Höchel e Hanns Meyer assinaram o documento, embora não tinham participado do evento.” (BARONE, 2002, p. 28)

13. Na ocasião do CIAM IV, por exemplo, estiveram presente grupos de arquitetos representantes de 10 idiomas diferentes. O CIRPAC (*Comité International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine*) havia feito um programa de análise urbana de 33 cidades em 18 países: Amsterdam, Atenas, Bruxelas, Baltimore, Bandoeng, Budapeste, Berlim, Barcelona, Charleroi, Colônia, Como, Da Lat, Detroit,

Dessau, Frankfurt, Genebra, Gênova, La Haya, Los Angeles, Litoria, Londres, Madrid, Oslo, Paris, Praga, Roma, Rotterdam, Estocolmo, Utrecht, Verona, Varsóvia, Zagreb e Zurich.

14. Segundo Annie Pedret, o CIAM IV surge num momento de crise mundial na arquitetura. “Na Rússia, Stalin substituiu o modernismo pelo realismo socialista e nos Estados Unidos a depressão econômica dizimou a indústria da construção. Na Europa, também em depressão econômica, a Itália sob Mussolini [...] e os Nacional Socialistas, que chegariam ao poder na Alemanha em 1934 [...]. Nesse clima de crescente autoritarismo, Le Corbusier começou a dominar o programa do CIAM 4, usando-o como uma ocasião para consolidar as doutrinas de sua *Ville Radieuse*.” (PEDRET, 2013, p. 42, grifo nosso, tradução nossa)

15. Diferentemente da ideia que circula entre muitos arquitetos e historiadores, que estabelece para a Carta de Atenas a autoria de Le Corbusier, existem distintas versões e traduções para o que seria um mesmo documento. Por este motivo, insistimos no uso do plural *Cartas de Atenas*. Para algumas traduções da Carta no Brasil ver: SAMPAIO, Antônio Heliódório Lima. **(outras) Cartas de Atenas**, contextos originais. Salvador: Quarteto, 2002.

16. A Carta de Atenas na sua versão francesa, publicada em 1943 pelo grupo francês dos CIAM, é, a rigor, uma versão apócrifa, considerada, durante algum tempo e para muitos, como o próprio relatório final do CIAM IV, de 1933, publicado pelo GATEPAC (*Grupo de Artistas y Técnicos Españoles Para la Arquitectura Contemporánea*).

17. Giedion, em *Space, Time and Architecture* [Espaço, Tempo e Arquitetura] (1941) e J. L. Sert, em *Can Our Cities Survive? [Podem Nossas Cidades Sobreviver?]* (1942), apontam o “Plano Geral de Expansão de Amsterdã” (1934), desenvolvido por Cornelis van Eesteren como o primeiro exemplo de urbanismo “moderno”. Por isso, o CIRPAC, nos bastidores e em contravenção aos estatutos dos CIAM, convidou os membros holandeses, sob a direção de van Eesteren,

para organizar o CIAM IV. A sua proposta era que deveriam ser produzidos três planos analíticos, codificados por cores para cada uma das quatro funções, como feito em Amsterdã (realizou-se uma seção de pesquisas, através de mapeamentos dos aspectos demográficos, econômicos e técnicos para o desenvolvimento da cidade). Nesta abordagem, a análise funcional da cidade existente era apenas a primeira das três etapas para a produção de um plano urbano, seguida pelo desenvolvimento de um programa para a nova cidade e uma etapa final que realizaria o plano. Cada uma dessas etapas deveria ser examinada em um congresso diferente, começando no CIAM IV. “Embora o plano de Van Eesteren para Amsterdã [...] fosse julgado pelos membros do CIAM como moderno, era antitético para criar um ‘estilo moderno’” (PEDRET, 2013, p. 42, tradução nossa) O método holandês foi baseado em informações sobre as circunstâncias locais. Já o modelo corbusiano da *Ville Radieuse*, baseou-se no pressuposto de que a cidade existente seria destruída. Além dessas questões, “[...] a ausência de Gropius no CIAM 4 novamente deixou a arquitetura moderna de base sociológica sem um defensor.” (PEDRET, 2013, p. 42, tradução nossa)

18. A Carta de Atenas não repudiava completamente o patrimônio histórico. Em um quinto conjunto de prescrições, que aparecem, provavelmente, a partir do inevitável contato dos arquitetos com as ruínas gregas, ao chegar em Atenas, recomenda que determinados edifícios sejam preservados por seu “valor arquitetônico”. Desta forma, com a demolição das construções de baixa qualidades que o circundam, “[...] os vestígios do passado mergulharão em uma ambiência nova, inesperada talvez, mas certamente tolerável.” (LE CORBUSIER, 1943 apud COHEN, 2013, p. 198)

19. “As quatro funções ora são anunciadas por: habitação, trabalho, recreação, e da *complementar* circulação; ora, por: habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito, e circular. De início, o que parece apenas uma mera reordenação do vernáculo, pode também sugerir uma outra interpretação, quando visto em detalhe as modificações feitas.”

(SAMPAIO, 2001, p. 46, grifo do autor) Na versão de J.L. Sert, é utilizado o termo “recreation”. Admar Guimarães traduz para literalmente desta versão como “recreação”, na Carta publicada em Salvador em 1955. Cf. GUIMARÃES, Admar. **A Carta de Atenas (urbanismo dos C.I.A.M.)**. Salvador: D.A. da Escola de Belas Artes da UFBA, 1955. Na edição francesa *La Carte d’Athènes. Les Éditions de Minuit*, publicada em 1957, versão que foi finalmente assinada por Le Corbusier, o termo utilizado é “loisir”, traduzido literalmente para o português no “A Carta de Atenas/versão de Le Corbusier” (EDUSP, 1993) como “lazer”. O CIAM V, realizado em Paris, em 1937, teve como tema “Logis et Loisirs” [Habitação e Lazer]. Cf. CIAM. **Logis et Loisirs**: 5e Congrès CIAM Paris, 1937: urbanisme. Boulogne-sur-Sienne: L’Architecture d’Aujourd’hui, 1938. A expressão “cultiver le corps et l’esprit” [cultivar o corpo e o espírito] só vem aparecer, provavelmente, um pouco mais tarde, quando Le Corbusier a utiliza como uma das funções, ao propor o modelo da grille, em 1947.

20. Cf. **El IV Congreso del CIRPAC**. Revista AC-Gaterpac, nº 11. Barcelona, 1933.

21. Cf. Le groupe Ciam-France, Urbanisme des C.I.A.M. **La Charte d’Athènes**, Plon, Paris 1943.

22. Em 2015, às vésperas do aniversário de 50 anos da morte de Le Corbusier, três livros publicados na França apontavam para a sua face fascista, racista e antissemita, lançando a uma reflexão sobre as eventuais raízes ideológicas totalitárias de sua obra arquitetônica e urbanística. Essas afirmações foram feitas nos livros *Le Corbusier, un Fascisme Français*, de Xavier de Jarcy; *Un Corbusier*, de François Chaslin; e *Le Corbusier - Une Froide Vision du Monde*, de Marc Perelman. Para o último, essa atividade trazia consigo algumas de suas premissas arquitetônicas, como a busca pela ordem e pela hierarquia: “Se tivéssemos vencido pelas armas, a podridão triunfaria e nada de limpo jamais poderia pretender viver”, escreveu à sua mãe, para quem também fez o elogio da “limpeza” que se prepararia com a vitória nazista. Naquele mesmo ano de 2015, esta imagem quase não se fez presente na exposição

comemorativa *Le Corbusier - Mesures de l’homme*, em cartaz no Centro Pompidou, em Paris. Cf. NETTO, Andrei. O arquiteto e o monstro. **O Estadão**. São Paulo. 06 jun. 2015. Disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,o-arquiteto-e-o-monstro,1701026>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

23. O desenho inicial da capa de Herbert Bayer traz uma estranha imagem de um esqueleto humano com uma fotografia de cidade americana ao fundo e o título proposto por Sert – “Should our cities survive?” [Devem nossas cidades sobreviver?]. Ambos foram recusados por Dumas Malone, diretor da editora da Universidade de Harvard e responsável pela mudança do título publicado. Cf. SERT, J. L. **Can our Cities Survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions**. Cambridge: The Harvard University Press, 1942.

24. Em português, *Assembleia de Construtores para Uma Renovação Arquitetônica*. “Esta associação nasce em Paris, em 1943, sob a iniciativa de Le Corbusier, em clandestinidade; trata-se de uma associação que tem como objetivo fomentar e orientar uma ‘Revolução Arquitetônica’, constituindo de início um grupo de pressão, mas, posteriormente, também uma força de trabalho e de desenho, com um enorme poder doutrinário” (SEQUEIRA, 2009 In: LE CORBUSIER, 1950, p. 274, grifo da autora)

25. Le Corbusier promoveu a cidade funcional como modelo para a reconstrução do pós-guerra com projetos, exposições de trabalhos e através de publicações de livros que ele escreveu em colaboração com o ASCORAL. Somente no período entre guerras, além da própria *La Charte d’Athènes* (1943), publicou *Le lyrisme des temps nouveaux et l’urbanisme* [O lirismo dos novos tempos e o urbanismo] (1939), *Destin de Paris* [Destino de Paris] (1941), *Les maisons Murondins* [As casas Murondins] (1941), *Sur les 4 routes. Terres, air, fer, eau* [Nas 4 rotas. Terra, ar, fogo, água] (1941), *Entretien avec les étudiants des écoles d’architecture* [Entrevista com os estudantes das escolas de arquitetura] (1941) e *Les trois établissements humains* [Os três estabelecimentos humanos] (1945). Destacam-se ainda

algumas obras imediatamente posteriores, relevantes para o debate urbano do período: *Manière de penser de l'urbanisme* [Maneiras de pensar o urbanismo] (1946), *Propos d'Urbanisme* [Propostas de Urbanismo] (1946), *Le Modulor* [O Modulor] (1950) e *L'unité d'Habitation de Marseille* [A Unidade de Habitação de Marselha] (1950). No final da guerra, preparou dois projetos urbanísticos na França - um plano para *Saint-Dié* (1945) e a reconstrução do porto de *La Rochelle-La Pallice* (1945), como exemplos da aplicação da Carta de Atenas. Em 1946, começou a projetar a *Unité d'Habitation*, em Marselha, projeto de alta visibilidade na época, inaugurado em 1952, que foi concebida como a unidade básica para a visão total da cidade moderna. Sobre a *Unité d'Habitation*, trataremos à frente, no segundo capítulo.

26. “A [editora] Estúdio informou-me da sua intenção de publicar um livro sobre Aviação [...]. Aceitei a tarefa e, [...] não sendo nem técnico nem historiador desta incrível aventura, eu só poderia me aplicar a ela em razão daquele êxtase que sinto quando penso nisso. [...] Durante a publicação de *L'Esprit Nouveau* [em 1921], usei com impaciência oportuna a frase ‘Olhos que não vêem!...’ e em três artigos que citei como provas, barcos a vapor, automóveis e aviões. A questão então era que nossos olhos não enxergavam... [...] Mas hoje, é uma questão do olho do avião, da mente com a qual a Visão do Pássaro nos dotou; daquele olho que agora parece alarmado nos lugares onde moramos, as cidades onde é nosso destino estar. E o espetáculo é assustador, esmagador. O olho do avião revela um espetáculo de colapso.” (LE CORBUSIER, 1935, p. 8, tradução nossa).

27. As imagens aéreas a que Le Corbusier se refere não podem ser entendidas somente como possibilidades de intervenção urbana. A Carta de Atenas de J. L. Sert é um exemplo crítico particularmente significativo, por situar a discussão da cidade funcional nos termos dos instrumentos tecnológicos disponibilizados para o planejamento urbano a partir da primeira Guerra Mundial. Ao discutir os “problemas urbanos”, ele também se utiliza dessas novas perspectivas das cidades mas, desta vez, para antecipar os principais problemas gerados pelos princípios do

urbanismo moderno.

28. Os futuristas italianos já haviam glorificado a Primeira Guerra. Em seu Manifesto de 1909, Marinetti declara: “Nós estamos sobre o promontório extremo dos séculos!... De que vale olhar para trás[...]? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Agora vivemos no absoluto, pois já criamos a velocidade eterna e onipresente. [...] Queremos glorificar a guerra - a única higiene do mundo -, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas ideias pelas quais se morre, e o desprezo pela mulher.” (MARINETTI, 1909 In: ARMSTRONG, 2015)

29. Depois da guerra, o CIAM tornou-se o palco da nova geração de arquitetos modernos. Entretanto, desde muito antes estes jovens já estavam presentes nos Congressos Internacionais. Como estudante, Candilis já participava das reuniões do CIAM desde o Congresso em Atenas, em 1933, enquanto Bakema e Van Eyck estiveram envolvidos desde o congresso de reunião em Bridgewater, de 1947. Alison e Peter Smithson participaram do Congresso em Hoddesdon, em 1951, para ouvir Le Corbusier falar, e foi lá que se encontraram, entre outros, com Candilis, Bakema e Van Eyck.

30. Entre 1942 e 1948, na tentativa de uniformizar ainda mais os parâmetros do urbanismo moderno, Le Corbusier desenvolveu um sistema de medição que ficou conhecido por *Modulor*, do francês *module* e *or*, o “módulo de ouro”. Como uma sequência de medidas usada para encontrar harmonia nas suas composições arquiteturais, seria talvez o homem-tipo moderno: um corpo saudável, ativo, útil e produtor para habitar a sua “cidade ideal”. Sobre este tema trataremos mais à frente no próximo capítulo.

31. Cf. **CIAM 7 Documents**, Bergamo 1949. Nendeln: Krauss Reprint, 1979.

32. Em nossas pesquisas, não encontramos publicações ou trabalhos específicos que reúnam as *grilles* apresentadas nos congressos dos CIAM. As *grilles* do grupo *Team X*, citadas aqui, como as “*Habitat du grande nombre Grid*”, “*Bidonville Mahieddine Grid*”, “*Urban Re-identification Grid*” e “*Lost*

Identity Grid” podem ser vistas em: RISSE-LADA, Max; HEUVEL, Dirk van Den (orgs.).

Team 10, 1953-1981: Search of a Utopia of the Present. Rotterdã: NAi Publishers, 2005.

33. CIAM VIII, Hoddesdon, Reino Unido, 1951, com o tema *The Heart of the City* (O Coração da cidade). Cf. ROGERS, E. N.; SERT, J. L.; TYRWHITT, J. **El Corazón de la Ciudad:** por una vida más humana de la comunidad. Barcelona: Hoepli, S. L., 1955.

34. CIAM IX, Aix-en-Provence, França, 1953, com o tema *Habitat*. Cf. CIAM. Arbeitsgemeinschaft. (Swiss Group). “La Charte de l’Habitat.” **Forum 3**, 1953, p. 114.

35. Segundo a *Encyclopédie Larousse* (2018), o termo “*bidonville*” foi utilizado pela primeira vez em Casablanca, no Marrocos, na década de 1930, para nomear os barracões construídos pelos habitantes das áreas rurais da periferia da cidade, com a ajuda de materiais reciclados, especialmente latas (*bidons*) velhas. Dependendo do país, o termo tem variado equivalentes: *slums* na Índia (termo usado pelos anglo-saxões), *favelas* no Brasil, *colonias populares* no México, *villas miserias* na Argentina, *barriadas*, em seguida, *pueblos jóvenes* e, finalmente, *asentamientos humanos* no Peru, *poblaciones callampas* (populações que “crescem como cogumelos”) no Chile, *umjondolo* na África do Sul, *shammasa* no Sudão, *iskwaters* nas Filipinas... A história do termo inglês *slum* refere-se à imagem social das habitações muito pobres inglesas. Por volta de 1824, surgiu em Londres para designar um quarto em uma casa em ruínas; passou a designar, a partir dos anos 1850, as instalações onde a prostituição era praticada e; no final do séc. XIX, a expressão *slumming* passou a indicar a prática de uma atividade caridosa. O *slum* seria, portanto, um lugar “infame” em que se espalhariam todo tipo de males sociais, do roubo à prostituição, e só a caridade poderia superá-la.

36. O grupo GAMMA (*Groupe d’Architectes Modernes Marocains*) tinha como membros Michel Ecochard, Henri Piot, Georges Candilis e Shadrach Woods. Estes dois últimos passariam a integrar, juntamente com Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, Giancarlo De Carlo e Jaap Bakema, o chamado

“círculo interno” do *Team X*, o núcleo de pessoas mais ativas e que organizavam as reuniões, definiam os temas a serem discutidos e elaboravam as publicações do grupo.

37. O termo “*re-identification*” [re-identificação], deu origem ao agora famoso artigo de A. e P. Smithson, publicado no *Architectural Design* em 1955, no qual expressam que as futuras formas arquitetônicas e urbanas eram baseadas em novos valores que as pessoas devem ser capazes de identificar. Cf. Alison and Peter Smithson. *The Built World: urban re-identification*, **Architectural Design 6**, June, 1955, p. 185-188.

38. Para Pedret (2013), embora os detalhes deste projeto tenham sido publicados extensivamente *a posteriori* e adquirindo valor icônico, o “*Urban Re-identification*” não foi notado ou bem recebido neste Congresso. Recebeu o apoio de John Voelcker – também integrante do MARS – e apenas uma aceitação qualificada da Comissão de Urbanismo dos CIAM, que o culpou por uma certa incoerência entre fundamentos teóricos e expressão arquitetônica. Nas palavras do próprio Bakema, “[...] embora esta filosofia de escala seja muito fortemente apresentada no texto e nas fotografias, é duvidoso se ela encontrou expressão nos planos de esboço.” (BAKEMA, 1953 apud PEDRET, 2013, p. 106, tradução nossa) O projeto também recebeu críticas específicas dos membros da ASCORAL, que defendiam a conceitualização das relações humanas ao longo das linhas tradicionais da vizinhança e não em termos das relações próximas e distantes do novo espírito coletivo, gerado pelos avanços tecnológicos, como a televisão. A *grille* dos Smithsons nem sequer chega a ser mencionada nos relatórios das outras comissões.

39. Primeiro rascunho do poema em prosa sobre Londres, escrito em 1949 para seu amigo Eduardo Paolozzi. Cf. COWARD, Clive (Ed.). **Nigel Henderson’s Streets:** photographs of London’s East End 1949-53. London: Tate Publishing, 2017, p. 52.

40. Hoje, *Bethnal Green* é uma região composta por altos sobrados, construídos pelo *British Welfare State*, o Estado do Bem-estar

inglês, que surgiu após a Segunda Guerra Mundial para garantir padrões mínimos de educação, saúde, habitação, renda e seguridade social aos cidadãos.

41. Cerca de 3.000 negativos da coleção de Nigel Henderson pertencem hoje ao *Tate*, o museu nacional de arte moderna do Reino Unido, sediado em Londres. O material foi cedido ao *Tate Archive* em duas partes: em 1992 pela segunda esposa de Henderson, Janet e a família Henderson, e o restante em 2010 por Jo, Ned, Stephen Henderson e as famílias Henderson. As fotografias estão disponíveis online em <www.tate.org.uk>.

42. Grupo de artistas, escritores e arquitetos ligados ao ICA (*Institut os Contemporary Arts*), grupo de debates na origem do *Pop Art* inglês. Participaram do grupo, entre outros, Lawrence Alloway, Richard Hamilton, Nigel Henderson, John McHale, Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson. O grupo londrino e a própria Internacional Situacionista (IS) também estiveram ligados ao ICA durante a 4ª conferência da IS em Londres, em 1960.

43. As fotografias utilizadas na *grille* foram reproduzidas na edição de 1960 da revista *Uppercase*, dedicada tanto à obra do casal Smithson, quanto à obra de Henderson. Cf. Crosby, Theo (editor); Smithson, Alison; Smithson, Peter; Henderson, Nigel. **UPPERCASE**. London: Whitefriars Press, v. 3, 1960.

44. Cf. Nigel Henderson: **Photo-Images**, Institute of Contemporary Arts, London, UK, 1954.

45. Cf. Nigel Henderson: **Photographs of Bethnal Green 1949–1952**, exhibition catalogue, Midland Group, Nottingham 1978.

46. O projeto de Golden Lane, exposto na *grille Urban Re-identification*, foi realizado em 1952 para participar de um concurso de habitação, tendo sido rejeitado. Segundo Amorim (2008), a edificação se localizaria no centro de Londres, num bairro sob escombros que havia sido quase que completamente arrasado pelos bombardeios. Foi neste projeto, que as palavras *associação* e *identidade* foram reintroduzidas no pensamento arquitetônico.

47. O Festival da Grã-Bretanha de 1951 (mesmo ano do centenário e quase o mesmo dia da Exposição Universal de 1851) celebrava a indústria, as artes e a ciência britânicas, inspirando o pensamento de uma Grã-Bretanha melhor e futurista, apenas seis anos após o fim da Segunda Guerra Mundial.

48. O banheiro da casa de Judith Stephen e Nigel Henderson servia como câmara escura para o fotógrafo, geralmente depois que todos em casa iam dormir. “Comecei a processar o meu trabalho no ‘banheiro’ – uma sala que eu convencera a equipe do *Damage War* [*Damage War Commission*, a Comissão de Danos de Guerra, órgão criado pelo governo britânico em 1941 para pagar indenização por danos de guerra em terras e edifícios em todo o Reino Unido] a instalar com uma banheira e pia. Certamente era o único banheiro com água encanada na rua e um aquecedor elétrico de água.” (HENDERSON In: COWARD, 2017, p. 108, tradução nossa)

49. Para Walter Benjamin, “O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* [inchar, entumescer], e a etimologia não deve negligenciar esses significados.” (BENJAMIN, 2007, p. 535 apud GAGNEBIN, 2014, p. 34.)

50. A capa da *Fórum* de 1959 (revista fundada em 1946 e que acompanhava as discussões dos CIAM a partir das atividades das delegações holandesas) traz uma espécie de *nebulosa* de conceitos desenvolvidos pelo *Team X*, apresentados em diferentes idiomas: *cluster* [aglomerado], *change and growth* [mudança e crescimento], *à mi-chemin* [meio-caminho], *imagination versus common-sense* [imaginação versus senso comum], *appreciated unit* [unidade estimada], *la plus grande réalité du seuil* [maior utilidade do limiar], *l’espace corridor* [o espaço corredor], *stad als interieur van de gemeenschap* [cidade como o interior da comunidade], *identity* [identidade], *het ogenblik van core* [o momento do núcleo/coração], *hierarchy of human associations* [hierarquia de associações humanas], *mobility* [mobilidade], *l’habitat pour le plus grand*

nombre [habitat para o maior número], *harmony in motion* [harmonia em movimento], *aspect of ascending demensions* [aspecto das dimensões ascendentes], *identifying devices* [dispositivos de identificação], *gedifferentieerde wooneenheid* [unidade habitacional diferenciada] e *visual group* [grupo visual].

51. O mundo em que Henderson cresceu estava mergulhado de uma cultura de olhar engajado e questionador. Sua mãe, Wyn Henderson, foi associada da escritora, herdeira e ativista política Nancy Cunard e da colecionadora de arte Peggy Guggenheim, para quem, a partir de 1938, gerenciou a galeria *Guggenheim Jeune* em Londres. Duas das colagens de Nigel Henderson foram mostradas em uma exposição nesta galeria em 1938, que também incluía trabalhos de Picasso, Braque Georges, Juan Gris, Ernst Tanguy, dentre outros. Ele contou, ainda, com Max Ernst e Marcel Duchamp como amigos da família, tendo este último como um dos maiores incentivadores da sua arte.

52. Depois das experimentações de Geddes no começo do século XX, entre as duas guerras, e no final da Segunda Guerra, caminhos paralelos na Europa e no mundo continuam este Urbanismo (e Arquitetura) humanista. Para citar somente alguns: na Itália as figuras de Adriano Olivetti, e a revista *Comunità*, Ludovico Quaroni, Carlo Doglio, Danilo Dolci, além de Giancarlo De Carlo, na Bélgica Lucien Kroll, nos EUA Paul e Percival Goodman, Christopher Alexander com o *advocating planning*, na Índia Balkrishna Vithaldas Doshi.

53. Dentro do *Team X*, são célebres, por exemplo, as reflexões de Aldo Van Eyck, arquiteto holandês, sobre os vilarejos dos Dogons, os *pueblos* pré-colombianos ou as favelas no Peru, num trabalho interdisciplinar entre Antropologia e Arquitetura.

54. Numa fotografia datada de 1910, é possível observar inúmeras crianças da *Castlehill School*, de Edimburgo, indo em procissão para a abertura da *Outlook Tower Garden*, jardins que faziam parte do programa de Geddes para a o desenvolvimento social dos *slums* e a educação das crianças que viviam neles.

55. A *Rolleicord* é uma câmera TLR (“*Twin Lens Reflex*”, em tradução livre, câmera *reflex* de lentes gêmeas). Através do seu visor, um grande quadrado no topo da câmera, é possível ver a imagem fotografada, sem precisar encostar a câmera no rosto, enquanto a mantém pendurada no pescoço e na altura do seu umbigo. São, portanto, câmeras ideais pra tirar foto “de longe”. Estas condições técnicas dizem algo sobre as imagens capturadas por Nigel Henderson: tanto fotografias “de perto” e na altura das crianças, quanto as imagens “de cima”, feitas à distância, da soleira de casa, por vezes passando despercebido pelos “objetos” fotografados.

56. Segundo Mariana Amorim (2008), a composição dos membros do *Independent Group* sempre foi indefinida, sendo que em 1955 o número de participantes variava entre 14 a 22 participantes. Seus principais componentes são: Lawrence Alloway, Reyner Banham como críticos; o editor e crítico Toni Del Renzio; o músico Franck Cordell; os artistas Magda Cordell, Richard Hamilton, Nigel Henderson, John McHale, Edoardo Paolozzi e William Turnbull; os arquitetos eram Geoffrey Holroyd, Alison e Peter Smithson, James Stirling e Colin St. John Wilson. Mesmo não sendo reconhecido como membro do IG, o arquiteto, editor Theo Crosby participou dos primeiros encontros, publicou a maior parte das ideias do IG como editor da *Architectural Design*, organizou a exibição *This Is Tomorrow* e foi editor da *Uppercase*.

57. O Instituto não teve uma sede permanente até meados de 1950, quando se instalou em *Dover Street*, ficando até 1968, quando se mudou para o *The Mall*, onde está instalado até hoje.

58. Segundo Ben Cranfield (2014), a exposição *Play Orbit* pode ser vista como reflexo das preocupações iniciais e duradouras do *Institute of Contemporary Arts*. Através de uma coleção de imagens, textos e pequenas histórias de determinados objetos de brincar, apresentava o brinquedo como um objeto ideal da criatividade humana. A exposição foi ancorada em bases surrealistas e antropológicas, reproduzindo em seu catálogo textos de André Breton e Claude

Levi Strauss, bem como o primeiro capítulo de *Homo Ludens*, de Huizinga. Seu catálogo pode ser pensado como uma provocação para pensar a cultura não apenas em termos de gênio artístico, autoria, progresso e racionalidade, mas através das formas negligenciadas, embora antropológica e psicologicamente significativas, de práticas culturais comuns a crianças e adultos, sociedades atuais e do passado. A partir da relação entre arte e design, traçava a indefinição de fronteiras entre diversas formas de prática criativa. Um vídeo da exposição encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nzSq-j1900A>

59. Três anos após a exposição, Eduardo Paolozzi e Michael Andrews estrelaram o filme “*Together*”, de Lorenza Mazzetti, conto fictício de dois surdos-mudos vivendo e trabalhando nos remanescentes bombardeados do *East End* de Londres, com a cidade industrial ao fundo, e que percorrem o subúrbio, seguidos por um grupo de crianças que zombam deles. Eles seriam fatalmente as vítimas das brincadeiras infantis, das quais foram excluídos por estarem confinados ao isolamento do trabalho cotidiano nas docas. O filme encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4lQGU7WZ4e8>

60. Termo cunhado por Reyner Banham para definir o movimento que surgiu na Inglaterra no começo da década de 1950, através dos textos e projetos produzidos pelo casal de arquitetos ingleses Alison e Peter Smithson, considerados pelo historiador como os principais propagandistas do movimento. Segundo Banham “*New Brutalism* responde a uma concepção ética e não estética. Descreve um programa ou uma atitude em arquitetura.” BANHAM, apud AMORIM, 2008, p. 11)

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

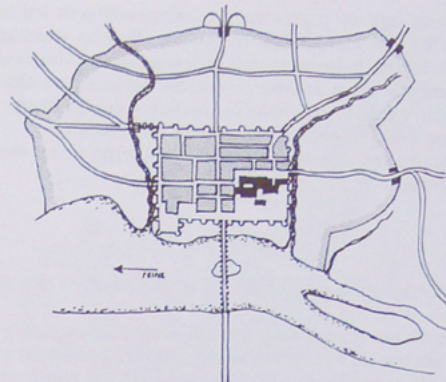
#2

a creche o arquiteto o brinquedo

Em 1968, três anos após a morte do arquiteto, a Fundação Le Corbusier publica *Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine* [A creche fala com você: por uma pedagogia mais humana], finalizado por Le Corbusier em 1955. Estando em funcionamento a creche da *Unité d'Habitation* de Marselha (edifício projetado, construído e inaugurado entre 1944 e 1952), Le Corbusier solicita continuamente aos moradores e professoras, fotografias, escritos e documentação sobre os acontecimentos da cobertura do edifício. A “cidade funcional vertical” configura-se como uma tentativa de reafirmar as máximas contidas no projeto da *Ville Radieuse* e da Carta de Atenas. Essencialmente, uma “cidade dentro da cidade”, concentrando tanto espaços privados, quanto as famosas “ruas internas” corbusianas. O arquiteto sugere o lugar ideal para as crianças: a cobertura do edifício, afastada ao máximo do chão e, conseqüentemente, do contato com a própria cidade. Nas suas palavras, uma “comunidade vertical sem política”, onde as crianças são “elas mesmas sua própria polícia” (LE CORBUSIER [1955], 1968).

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



Rouen no século X, com plano romano (plano retilíneo); a catedral foi construída sobre o local dos antigos edifícios públicos. Em 1750, a muralha nova engloba o resto dos caminhos vicinais; a sorte da cidade está fixada. O núcleo permanece retilíneo, através dos séculos.

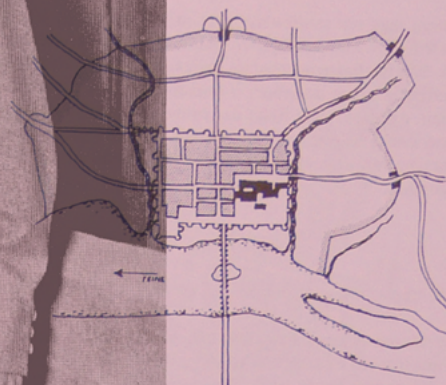
1

O CAMINHO DAS MULAS O CAMINHO DOS HOMENS

O homem caminha em linha reta porque tem um objetivo; sabe onde vai. Decidiu ir a algum lugar e caminha em linha reta.

A mula ziguezagueia, vagueia um pouco, cabeça oca e distraída, ziguezagueia para evitar os grandes pedregulhos, para se esquivar dos barancos, para buscar a sombra; empenha-se o menos possível.





Rouen no século X, com plano romano (plano retilíneo); a catedral foi construída sobre o local dos antigos edifícios públicos. Em 1750, a muralha nova engloba o resto dos caminhos vicinais; a sorte da cidade está fixada. O núcleo permanece retilíneo, através dos séculos.

1

O CAMINHO DAS MULAS O CAMINHO DOS HOMENS

O homem caminha em linha reta porque tem um objetivo; sabe onde vai. Decidiu ir a algum lugar e caminha em linha reta.

A mula zigzagueia, vagueia um pouco, cabeça oca e distraída, zigzagueia para evitar os grandes pedregulhos, para se esquivar dos barrancos, para buscar a sombra; empenha-se o menos possível.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

#

O ano letivo escolar na creche da cobertura da *Unité d'Habitation* de Marselha encerrava-se todos os anos com uma quermesse. Da festa – que não era somente da escola, mas de todo o edifício –, participavam os protagonistas que compõem a “*Commedia Dell’Arte* dos nossos dias”, segundo Le Corbusier ([1955] 1968, p. 6, tradução nossa). Faziam-se presentes no famoso *toit-terrasse* corbusiano em Marselha, os arquitetos (o próprio inventor, além de admiradores e questionadores), as professoras e funcionários da escola, os pais e parentes das crianças, políticos, visitantes, curiosos, jovens, adultos, organizadores dos jogos, as crianças e até *uma mula!*

Para Le Corbusier, neste edifício, os elevadores seriam a passagem preferencial para o *toit-terrasse*, por permitir o acesso direto e independente à cobertura. Representavam, sobretudo, a imagem do progresso mecânico moderno, onde, independente dos ascensoristas, os principais especialistas e entusiastas destas máquinas, seriam as próprias crianças. Os elevadores levavam a multidão à cobertura. E levavam também as mulas, que passeavam com as crianças. “Elas [as mulas] vieram pelo elevador de carga para 17º andar, participar da Quermesse [...]. No dia da Quermesse, o edifício é realmente a ‘*Cité Radieuse*’.” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 79, tradução nossa).

#

Em *Urbanisme*, publicado em 1925, Le Corbusier intitula o primeiro capítulo deste livro – que é também a sua primeira publicação dedicada exclusivamente ao tema do urbanismo – com a máxima “O CAMINHO DAS MULAS, O CAMINHO DOS HOMENS”. Por uma salvação das cidades no estado em que se encontravam naquele momento, escreve para denunciar e encontrar respostas através do imperativo do “sentimento moderno” que regia a nova era maquinista. A linha reta e objetiva, traço e caminho do homem moderno ideal – talvez o seu *Modulor*, que a essa altura ainda não havia sido elaborado –, é posta em oposição ao caminho feito pela mula, animal que “[...] vagueia um pouco, cabeça oca e distraída, zigzagueia para evitar os grandes pedregulhos, para se esquivar dos barrancos, para buscar a sombra; empenha-se o menos possível.” (LE CORBUSIER [1925], 2009, p. 5). E se esse homem, segundo Le Corbusier, com o seu trabalho, seria capaz de dominar tanto o animal quanto a natureza através da sua inteligência, racionalidade e do pensamento e raciocínio cartesianos, seria também capaz de projetar e antever o futuro das cidades. Já a mula, coitada, para o arquiteto, não seria sequer capaz de pensar em absolutamente nada, senão em ser inteiramente desocupada. “A mula traçou todas as cidades do continente, Paris também, infelizmente.” (LE CORBUSIER [1925], 2009, p. 6)

#

Temporalmente, exatos 30 anos separam estes dois fragmentos, elaborados pelo mesmo arquiteto, mas que, dentro dos seus contextos e possibilidades,

apresentam mudanças significativas tanto na obra, quanto no próprio sujeito em questão, em seu modo de pensar, fazer e narrar suas produções e ideias. Ambivalências que carecem de serem expostas e complexificadas, sobretudo nas suas circunstâncias de produção.

Ao publicar *Urbanisme*, aos 38 anos de idade, Le Corbusier tentava traçar uma linha de conduta e os princípios fundamentais do urbanismo funcionalista¹. Em defesa da linha reta, traçava o desenho das ruas em seus projetos urbanos, e não mais os caminhos, como os que as mulas traçaram nas antigas cidades europeias. O arquiteto, naquele momento, imaginava e idealizava um de seus primeiros planos de cidade criado *ex nihilo*, a *Ville contemporaine de trois millions d'habitants* [Cidade contemporânea de três milhões de habitantes]².

As mulas, aquelas que, segundo Le Corbusier, traçaram Paris e, além dela, todas as velhas cidades do continente europeu, ziguezagueiam em seus caminhos tortuosos e servem ao arquiteto como a imagem do atraso das cidades, em relação ao seu tempo presente. São ainda, uma representação do ser selvagem, não civilizado e não normatizado. Já as crianças, por mais que possam ser consideradas também “[...] esses seres estranhos dos quais nada se sabe, esses seres selvagens que não entendem nossa língua” (LARROSA [1998], 2017, p. 229, grifo nosso), diferente das mulas, poderiam ser educadas, civilizadas e normatizadas.

A apologia por “uma pedagogia mais humana”, realizada através do novo modelo habitacional – Le Corbusier chamava-o “protótipo”³ –, a *Unité d’Habitation* de Marselha, defendida posteriormente pelo arquiteto no livro *Les Maternelles vous parlent*, não representa pura e simplesmente uma inversão radical do pensamento corbusiano sobre o urbanismo, ou mesmo sobre a imagem que ele tem das crianças, como num primeiro olhar aparenta ser.

Nas páginas que antecedem o primeiro capítulo – “O CAMINHO DAS MULAS, O CAMINHO DOS HOMENS” – do livro *Urbanisme*, intituladas “Advertência”, Le Corbusier já anunciava que o urbanismo cortaria as pontes com o passado através da geometria, que, para ele, seria o meio proporcionado para o arquiteto e urbanista perceber à volta e para se exprimir. Esta “resposta” para os “problemas” das cidades já estaria inclusive “impressa no verso dos cadernos de classe das escolas primárias da França”. (LE CORBUSIER [1925], 2009, p. XI) Esta imagem, que pode ser entendida como a nova gramática do urbanismo – da geometria com suas linhas, superfícies e sólidos puros – e que já estaria ao alcance do arquiteto e urbanista, mas, antes disso, das crianças.

Sobre esta questão, o arquiteto conclui:

A máquina procede da geometria. Toda a época contemporânea é, portanto, eminentemente de geometria; seu sonho, ela o orienta para as alegrias da geometria. As artes e o pensamento modernos depois de um século de análise buscam mais além do fato acidental, e a geometria os conduz a uma ordem matemática, atitude cada vez mais generalizada. (LE CORBUSIER [1925], 2009, p. VII)

Ao elaborar estas constatações, as cidades a que Le Corbusier se referia encontravam-se, precisamente, num momento de crise urbana sem precedentes e, há apenas alguns anos, terminada a Primeira Grande Guerra Mundial. Momento que, para Jean-Louis Cohen (2013), em vez de representar uma interrupção nas transformações por que passava a arquitetura em todo mundo, exerceu efeito oposto, ao acelerar a modernização⁴. “O arquiteto em sintonia com seu tempo logo iria se tornar, conforme observou em 1926 [...] Moissei Ginzburg, a respeito de Le Corbusier, ‘a própria figura do novo homem, cheio de energia e perseverança na propaganda em defesa de suas ideias’”. (COHEN, 2013, p. 108)

Já no segundo momento, em 1945, ano marcado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier iniciava o projeto para a *Unité d’Habitation* de Marselha, elaborado entre agosto de 1945 e outubro de 1952, a partir de um encargo realizado por Raoul Dautry, então Ministro da Reconstrução e do Urbanismo da França. Neste outro contexto, também num período do pós-guerra europeu, mas diferente daquele anterior, seria preciso reconstruir as cidades devastadas pelos bombardeios dos ataques aéreos. No caso da *Unité*, seria preciso criar um protótipo habitacional, possível de ser replicado por toda a França em operações similares, neste caso, contendo apartamentos para cerca de 1.600 habitantes. Trata-se da primeira de uma série de *unités d’habitation*, desenvolvidos por Le Corbusier e outros arquitetos companheiros seus⁵, a partir de um novo padrão geométrico e, sobretudo, um novo modelo humano, também desenvolvido de maneira coletiva, durante os anos de Guerra⁶: o *Modulor*.

Ao procurar batizar o seu invento, Le Corbusier parte de *Harmodor*, passa por *Réglant*, *Modulant*, *Mesuror*, *Règle d’or*, *Mésuniver*, *Mathaccord*, para finalmente se decidir por *Modulor*⁷. Esta palavra deriva da construção de outras duas, francesas, *module* e *or* – que significam, em português, *módulo* e *ouro*. Essa junção contém a essência fundamental do invento: por um lado, um módulo, uma bitola para a standardização, por outro, a proporção de ouro, utilizada desde sempre no dimensionamento de edifícios, objetos e obras de arte. Contém, por um lado, a ideia de *standad*, por outro, a ideia

de perfeição no dimensionamento. Assim como a palavra em latim de que deriva módulo, *modulu*, agrega, numa palavra apenas, módulo e harmonia. (SEQUEIRA, 2009 In: LE CORBUSIER, 1950, p. 12, grifos do autor)

Seguindo mais uma vez à risca o caráter pedagogizante de muitas das suas obras, nas explicações para a necessidade de proposição e implementação de um novo modelo de análise e intervenção urbanística – praticamente de maneira sincrônica à divulgação da *grille* dos CIAM, em 1947 –, Le Corbusier inicia os estudos para esta nova régua (ou regra) de proporção. Concebida durante a Segunda Guerra Mundial, num momento em que o seu ateliê se encontrava praticamente paralisado, o arquiteto afirma que, naquele momento o *Modulor* “[...] surgiu como o desenvolvimento feliz de um longo esforço ao longo de negros anos que vivemos com tamanho constrangimento espiritual e na maior penúria material.” (LE CORBUSIER, 1950, p. 195)

Numa sociedade moderna mecanizada, na qual as ferramentas se aperfeiçoam todos os dias em prol do bem-estar, o aparecimento de uma gama de medidas visuais faz todo o sentido, uma vez que esse novo instrumento terá como primeiro efeito unir, congregar e harmonizar o trabalho dos homens, totalmente dessincronizados nesse momento – posso mesmo dizer despedaçado –, devido à presença de dois sistemas dificilmente conciliáveis: o sistema “pé-e-polegada” do mundo anglo-saxônico, por um lado, e o sistema métrico, por outro⁸. (LE CORBUSIER, 1950, p. 34)

Foram publicados em 1950 e 1955, respectivamente, as duas edições do *Modulor*⁹: *Le Modulor: essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique* [O *Modulor*: ensaio sobre uma medida harmônica à escala humana aplicável universalmente à arquitetura e à mecânica] e *Modulor 2* [Modulor 2: os utilizadores têm a palavra – continuação de O *Modulor* de 1948]. O primeiro livro, que essencialmente incide no relato de uma descoberta, não apenas pretendia, como tinha a ambição de anunciar e propagar esta “grelha de proporções”. Seria, portanto, uma nova regra matemática “harmônica à escala humana” – como anuncia o seu subtítulo – e que iria “[...] disciplinar os dois sistemas, igualmente indiferentes à estrutura humana” (LE CORBUSIER, 1950, p. 37). Nele, Le Corbusier anuncia: “O meu sentimento das coisas torna-se mais preciso, mas a minha ambição¹⁰, nem por isso: calculo que a Grelha de Proporções, se for servir um dia como base à pré-fabricação, deverá então disciplinar os sistemas ‘pé-polegada’ e o ‘metro.’” (LE CORBUSIER, 1950, p. 64)

O sistema foi publicizado por Le Corbusier de diversas maneiras: através de

exposições, aulas, colóquios e conferências, no entanto, foi o livro o suporte que mais difundiu a sua invenção¹¹, através da publicação destes dois volumes.

Le Corbusier sempre tratou de proclamar suas descobertas, traduzindo as suas obras para o maior número de línguas possível [...]. Desse modo, a tradução de *Le Modulor* (1 e 2), não poderia deixar de estar incluída nos seus objetivos. Le Corbusier terá escrito a Girsberger – o editor suíço da *Œuvre complete* e o primeiro a ser contatado para publicar *Le Modulor*: “este volume não tem razão de ser, se não for difundido mundialmente”. Em vida, Le Corbusier conseguiu apenas que *Le Modulor* (1 e 2) fosse publicado em francês, espanhol, japonês, inglês e alemão, tendo, porém, continuado a fazer diligências no sentido de publicar noutras línguas, tais como o russo, o italiano, o neerlandês, o esperanto e o português¹². (SEQUEIRA, 2009 In: LE CORBUSIER, 1950, p. 15)

O segundo livro, *Modulor 2*, escrito entre 1954 e 1955, havia sido pensado inicialmente como um apêndice do primeiro volume, mas dada a relevância e extensão do conteúdo, tornou-se um projeto independente. Em especial, este volume merece destaque e um pouco mais de atenção que o primeiro, pela constatação de que o próprio Le Corbusier expõe os elogios, opiniões, e sobretudo, os questionamentos e críticas sofridos desde a publicação de *Le Modulor*. A obra trata, portanto, das relações estabelecidas entre o arquiteto, o público e o seu invento, através dos seus fracassos e êxitos. Este livro seria, portanto, “[...] uma colagem de imagens e situações. Entrelinhas, encontros com uma série de considerações autobiográficas e a descrição de uma Europa que emerge das ruínas da guerra” (SEQUEIRA, 2009 In: LE CORBUSIER, 1950, p. 14)

Já no seu capítulo de “Advertência” deste livro-resposta, mesmo após afirmar categoricamente que “não houve oposição ao *Modulor*” (LE CORBUSIER, 1955, p. 18), o arquiteto deixa claro que “[...] a palavra caberá [...] àqueles que experimentarem, que se obstinarem, discutirem, corrigirem, propuserem.” (LE CORBUSIER, 1955, p. 11) Assume, inclusive, que “[...] alguns dos pontos da escala do *Modulor* acusam ainda vazios demasiados grandes, suscitando talvez (?) uma certa limitação.” (LE CORBUSIER, 1955, p. 18)

O *Modulor* foi muitas vezes criticado por consistir numa espécie de receita, como se, através da sua utilização, o processo de concepção se cingisse meramente à sua aplicação. [...] Segundo o próprio [Le Corbusier], o *Modulor* é um instrumento de afinação, que assiste no ajuste das dimensões. Não serve para determinar grandezas, mas sim para as adaptar, para as colocar em profunda relação: deve ser encarado como uma mera ferramenta, um utensílio – como o apelidou, vezes sem conta –, e jamais como uma máquina que, por si só, pudesse produzir o belo. (SEQUEIRA, 2009 In: LE CORBUSIER, 1950, p. 12)

Desde o *Urbanisme*, passando por este período de criação e tentativa de difusão do *Modulor*, também na proposição da *grille* dos CIAM e incluindo a criação da *Unité d’Habitation* de Marselha, o esforço de Le Corbusier e de grande parte da complexa rede de arquitetos que mantinham relações com ele, vai precisamente no sentido propositivo de estabelecer a Ordem, que incide sobretudo numa Ordem aos caos urbano.

A sociedade moderna possui riquezas inimagináveis que podem, dentro da linha do progresso, ser ampliadas, florescer e dar frutos ilimitadamente. No entanto, e pelo contrário, o que o progresso moderno não ordenado – diria mesmo caótico – originou, foi uma imensa desordem, fruto envenenado da dissonância das coisas, umas em relação às outras: a dissonância do homem em relação às suas próprias invenções, ao seu trabalho, à sua vida cotidiana privada ou coletiva. (LE CORBUSIER, 1955, p. 174)

Ao final da Segunda Guerra Mundial, após as duras críticas sofridas por Le Corbusier, sobretudo pela geração do *Team X*, e apesar da diferença formal significativa e polêmica que sofre a sua arquitetura¹³, o arquiteto retoma os fundamentos apresentados nos seus projetos e ideais de cidades modernas, defendidos há muitos anos. Não à toa, o próprio edifício da *Unité d’Habitation* de Marselha, seria também denominado “*Cité Radieuse*”¹⁴, numa referência clara e direta ao projeto *Ville Radieuse*, de 1930, resultado de uma série de estudos para o desenvolvimento de cidades produzidas e construídas em série, industrialmente, em que o tempo, a circulação e a racionalidade seriam os principais eixos do trabalho.

Antes mesmo da teorização sobre o *Modulor* estar finalizada, Le Corbusier faz uso deste sistema no projeto para a *Unité d’Habitation* de Marselha, assumindo-o como um instrumento prático de trabalho, que permitia abreviar as indecisões durante o processo de concepção. “A ‘Grelha de Proporções’ foi submetida a ensaios e, portanto, posta à prova.” (LE CORBUSIER, 1950, p. 154) Como nas suas primeiras habitações experimentais, as famosas “máquinas de morar”, a *Unité* foi pensada a partir das medidas do *Modulor* como “[...] uma Unidade de Habitação do Tamanho Adequado”. (LE CORBUSIER, 1950, p. 139)

Este projeto demonstra que a ideia espacial presente no desenho da *Unité* de Marselha não surge somente como uma cisão na obra do arquiteto. É também uma continuidade do seu trabalho e que apresenta reposicionamentos, a partir das críticas sofridas naquele momento. É, antes de tudo, uma das suas experimentações de projetos de habitação coletiva, que faz parte das suas pesquisas, desde há muito empreendidas.

No dia 14 de outubro de 1947, foi iniciada a construção do edifício em Marselha, que somente alcançou a última laje dois anos depois. Formalmente, ele pode ser definido da seguinte maneira:

Num parque de aproximadamente quatro hectares, sobre uns robustos pilotis, e separado 8 metros do solo real, encontra-se uma bandeja, um “solo artificial” [...] [onde] são incorporadas 337 células, [...] definidas de acordo com 23 diferentes tipologias de apartamentos [...], encaixados um no outro de modo a criar ao centro um vazio que constitui uma das cinco “ruas interiores” – os corredores que fazem a distribuição para as entradas dos apartamentos e que atravessam o edifício longitudinalmente. O conjunto destes apartamentos conforma um volume paralelepípedo com cerca de 135,5 metros de comprimento, 24,4 de largura e 50 de altura. [...] No meio do edifício, no sétimo e oitavo andares, encontra-se uma “rua interior”, uma espécie de centro comercial, um corredor com fachada virada a poente, que dá acesso a uma série de estabelecimentos comerciais. (SEQUEIRA, 2008, p. 25)

No dia 6 de outubro de 1949, uma bandeira de França foi içada no topo do edifício, celebrando então a finalização do bloco habitacional do edifício. Le Corbusier fez-se fotografar ao lado desta bandeira, como se aquele momento demarcasse a afirmação de um legado histórico e de carácter paradigmático. O último piso, a ser construído a partir de então, seria, portanto, o espaço de domínio do arquiteto. O projeto para a laje de concreto bruto, já sinalizava o que futuramente seria construído acima do gigantesco volume habitacional. Este espaço, especialmente, seria de grande relevância para os campos da arquitetura e urbanismo do pós-guerra¹⁵.

No último piso [da *Unité d’Habitation* de Marselha], encontra-se uma creche. Cruzando verticalmente todo o edifício, um núcleo de acessos dotado de modernos ascensores estabelece a ligação entre o solo, as cinco ruas interiores, e o espaço sobre a última laje, ao ar livre. Trata-se do lugar que Le Corbusier intitula *toit-terrasse*, que alberga uma série de equipamentos destinados a um uso coletivo, destinados à cultura do corpo e do espírito – ginásio, vestiários, solário, torre de elevadores, sala de jogos calmos da creche, chaminés, teatro espontâneo, piscina, montanhas artificiais, muros, bancos, floreiras – e cuja formalização e disposição contrasta fortemente com a regularidade e repetição constantes no corpo do edifício, formado essencialmente pelo conjunto de apartamentos que constituem. (SEQUEIRA, 2008, p. 26)

Le Corbusier concebeu os elementos do *toit-terrasse* a partir das diversas memórias e recordações suas, um acúmulo de elementos e referências, de origens tão distintas, resgatados de épocas e locais diversos¹⁶. Surgiram ainda, da própria observação da paisagem de Marselha, possibilidades de criação de elementos lúdicos, baseados no que pode ser visto e descoberto a partir daquele território dominado pelo arquiteto, em seu gesto de posse sobre a cidade, retratado ao lado da bandeira.

Se por um lado, a Carta de Atenas dos CIAM apresentava um maior destaque para a questão habitacional na cidade moderna, resultando num certo achatamento da dimensão pública pela privada, na cobertura da *Unité* de Marselha, são os equipamentos coletivos de lazer e cultura do corpo que ganham uma maior relevância na obra¹⁷.

Nesta cidade funcional vertical, essencialmente, uma “cidade dentro da cidade”, que concentra tanto espaços habitacionais e privados, quanto as famosas “ruas internas”, Le Corbusier sugere o lugar ideal para proteção e guarda das crianças na cidade: a cobertura do edifício, a 56 metros de altura, afastada ao máximo do chão e, conseqüentemente, do contato com o “solo real”, com a própria “cidade real”. “O maciço parapeito no topo da *Unité* tem 1m 60 de altura; ele protege e também esconde as mediocridades do chão; ele só deixa ver os vastos horizontes: as montanhas, o mar.” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 78, tradução nossa)

Como tentativa de reafirmar seu feito e assegurar a inserção da sua obra de caráter paradigmático na história oficial da arquitetura e do urbanismo modernos, Le Corbusier escreve, entre 1950 e 1955, *Les maternelles vous parlent: pour une pedagogir plus humaine*, livro que centraliza, quase exclusivamente, a sua observação sobre as atividades do *toit-terrasse* da *Unité d’Habitation* de Marselha.

Aí faz publicar, assim como em *Œuvre complete*, uma imagem inusitada, em que representa o volume paralelepípedo que corresponde ao conjunto dos apartamentos da Unidade de Habitação de Marselha como pouco mais que uma mancha branca, como uma base cuja única função e interesse é a de suportar os objetos que lhe são colocados em cima. (SEQUEIRA, 2008, p. 15)

Muito próximo daquelas perspectivas reveladas pelos aviões, elogiadas por Le Corbusier em *Aircraft* (1935), e utilizadas pelos arquitetos e urbanistas como novas visadas que permitiam uma imagem total das cidades, também muitos projetos e maquetes, como esta da *Unité* de Marselha, podem ser considerados prospecções arquitetônicas em uma vista de cima. As projeções totalizantes, representadas inúmeras vezes num ângulo do tipo “voo de pássaro”, de cima para baixo, apontam muitas vezes para uma visão da ação de arquitetos urbanistas como artífices da ordem, através do projeto.

Sob este aspecto, a famosa imagem de Le Corbusier apontando para a maquete do *Plan Voisin*, de 1925 – projeto sobreposto ao centro da cidade de Paris –, é emblemática neste sentido. Esta fotografia reflete um tipo de visão hierárquica da figura do arquiteto, que por vezes, se dá de maneira vertical, manipuladora e

totalizante de abordar uma dada situação. Em dois momentos de *Les maternelles vous parlent*, Le Corbusier realiza uma espécie de jogo entre o volume da maquete e manipulações dessas imagens.

A primeira imagem é, justamente, a descrita anteriormente por Sequeira (2008), onde o volume de um prisma branco, que representa toda a zona habitacional do edifício, demarca um enorme contraste com a quantidade de elementos arquitetônicos espalhados sobre a grande laje do *toit-terrasse* da *Unité*. Indica, sobretudo, a importância dada pelo arquiteto àquele espaço no projeto do edifício, como um todo.

Aqui [...] o raciocínio é de natureza fotográfica: tiramos a foto do modelo do *toit* de Marselha. Foi cortado e preso na paisagem das montanhas, retiradas do avião, a leste da *Unité d'Habitation* de Bd. Michelet. Então: as 2 grandes chaminés de ventilação, a torre dos elevadores e o tanque de água foram acompanhadas por uma academia, um berçário, um teatro ao ar livre, uma pista de 400 m etc., etc., etc. NENHUM dos habitantes da Cidade-Marselha pode ver das suas casas as montanhas ou o mar. Ele mora por trás de persianas fechadas e proclamou que éramos “*le Fada*”¹⁸ - um termo que, com o passar do tempo, tornou-se amistoso, até afetuoso. (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 18, tradução nossa)

Em outro momento, numa imagem também já bastante conhecida pelos arquitetos, que se aproxima bastante daquela do *Plain Voisin*, evidencia uma outra maquete, onde a mão do arquiteto, encaixa pequenas unidades-tipo de habitação numa grelha estrutural de vigas e pilares do edifício. O resultado obtido pelo arquiteto é “[...] a solução dos tempos modernos: perceber o isolamento total de cada lar pelo recolhimento de 400 casas sobrepostas e justapostas. [Como resultado,] ninguém se vê; o silêncio é total.” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 22)

Quando começou a pensar sobre o programa para o *toit-terrasse*, e sobre o uso preferencial deste espaço, Le Corbusier se perguntou, inicialmente, quais seriam os personagens que iriam ocupá-lo. Quais atividades iriam desenrolar naquele espaço? Escreveu sobre uma fotografia da maquete do edifício, que o *toit-terrasse* da *Unité d'Habitation* de Marselha seria “um lugar dedicado ao desporto e à saúde”. O arquiteto afirmou que a cobertura “[...] poderia não ter sido nada para além de um palco de gatos e pardais. No entanto, aí construímos: uma pista de atletismo de trezentos metros; um ginásio (ao ar livre e numa sala fechada); um clube; instalações, num jardim, de uma creche (hidroterapia, helioterapia, jogos diversos, etc...); o pavilhão das mães; mundaneidade: os banhos de sol e os pastis.” (LE CORBUSIER, 1950, p. 172) Tratava-se, portanto, do espaço dedicado ao cuidado do corpo e do espírito. Ao mesmo tempo em que

ilustra uma possibilidade sobre os usos futuros do *toit-terrasse*, Le Corbusier comenta, um tanto profeticamente:

Cultivar o corpo, não apenas dos pequenos que nascerão nas cidades, mas cultivar o corpo dos homens e das mulheres que aí passam a viver e a trabalhar. Os que têm barriga, os que são tortos ou que têm o peito em mau estado não conhecem a euforia da desenvoltura. As suas deformações físicas poderiam ser corrigidas ou teriam podido sê-lo. O corpo é o suporte do espírito e da sensibilidade. Mas o golfe e as praias situadas a 10 ou 30 milhas não ajudam em nada. O treino físico deve fazer parte da vida quotidiana. Os lugares do desporto (terrenos e equipamentos) devem fazer parte do conjunto de ferramentas domésticas. Habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito. Repartem-se as horas da vida, numa rápida sucessão, num dia homogêneo e profético. (LE CORBUSIER, 1947 In: SEQUEIRA, 2008, p. 45)

Sobre os aspectos apresentados até então, uma última imagem, menos conhecida que as anteriores, torna-se emblemática. Em duas plantas baixas do projeto para o *toit-terrasse*, realizadas em 1947, Le Corbusier percorre o espaço projetado, desenhando possíveis movimentos de supostos habitantes da *Unité d’Habitation*. Em meio aos muros, a um pequeno tanque de água, a uma série de canteiros e duas montanhas artificiais, elementos que passam a delimitar o espaço onde são colocados os vários volumes dispostos sobre a cobertura, são rabiscados os possíveis itinerários que aí se poderiam realizar. Um lápis amarelo desliza sobre o desenho deixando rastros que corresponderiam a três personagens distintos. Pode-se assim, imaginar e percorrer o percurso empreendido por cada um deles, seguindo as marcas deixadas pelos traçados de Le Corbusier.

O primeiro personagem acessa o *toit-terrasse* [...] através de um dos quatro ascensores. [...] Dirige-se por um corredor para a zona dos vestiários, entra ou não em um deles, e converge para o ginásio. Aí se demora um determinado tempo, passado o qual atravessa o edifício e sai finalmente para o ar livre. Aí permanece, a desfrutar a leveza do ar à altitude de 56 metros [...]. O segundo personagem acessa o *toit-terrasse* através de uma rampa, que é então incluída no desenho [...]. Ascende a este lugar através de um movimento homogêneo, constante, lento, permitindo a total concentração na gradual transformação da imagem que lhe é oferecida, na ideia de percurso, e no desfrute da arquitetura que o envolve. [...] O terceiro personagem está imerso num percurso, independente, sem início nem fim, aparentemente no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, como se procurasse inverter o curso do tempo. Repete, vezes sem conta, num percurso de vocação infinita, um movimento deambulatório em redor da composição. (SEQUEIRA, 2008, p. 54)

Le Corbusier, ao mesmo tempo em que projeta, projeta-se no espaço, para então verificar a validade dos usos que a sua estrutura propõe. Ele segue reconstruindo, aos poucos, uma série de noções e espaços que vão sendo incorporados aos desenhos antes tão rígidos, realizados sob sua orientação

pela equipe de colaboradores do seu atelier.

A manipulação destes desenhos e objetos em escala reduzida, todos eles instrumentos do projeto arquitetônico, podem confundir-se com os pequenos brinquedos de desenhar, montar ou encaixar que os adultos entregam às crianças. Pode-se pensar esta relação do autor com a obra como uma espécie de brincadeira do arquiteto, sobretudo a partir de uma certa astúcia sua ao manipular estes objetos, das imagens que produz a partir deles e, por conseguinte, dos espaços construídos. No livro póstumo *Le Corbusier: Suite de Dessins*, que também foi publicado em 1968, Le Corbusier escreveu que:

O desenho é uma linguagem, uma ciência, um meio de expressão, um meio de transmissão do pensamento. [...] O desenho permite transmitir integralmente o pensamento sem recurso a explicações escritas ou verbais [...]. A obra de arte é um jogo. E criamos nós mesmos as regras do nosso próprio jogo. É então necessário que essas regras sejam visíveis para os que também querem jogar. O desenho, é o testemunho. Testemunho imparcial e motor das obras do criador. (LE CORBUSIER, 1968 In: SEQUEIRA, 2008, p. 57)

Le Corbusier propõe, portanto, com o projeto e construção da sua *Unité d’Habitation*, um convite dos habitantes ao jogo, no seu sentido funcional, do lazer, recreio e cultivo do corpo e do espírito. É preciso evidenciar, sobretudo, um outro convite ao jogar proposto pelo arquiteto: aquele presente nas brincadeiras das crianças, ao analisar o *toit-terrasse* em pleno funcionamento, a partir do “olhar das crianças”, olhar este que pode ser questionado pelo arquiteto, mas pelo qual se pode evidenciar alguns conflitos e desvios. Numa relação um tanto contraditória, em *Les maternelles vous parlent*, a creche fala através da voz das crianças, os in-fantes, os *sem-voz*.

Privilegiar as imagens de crianças brincando, seja nas ruas ou no alto de Marselha, seria uma maneira de anunciar a prioridade de um novo humanismo que viria ecoar em uma série de outros escritos, nos diversos campos de conhecimento¹⁹, sobre a situação da cidade ocidental moderna, sobretudo a partir dos anos 1960. Sociabilidade esta que seria evidenciada, em 1961, no famoso trabalho da jornalista americana Jane Jacobs no *The Death and Life of Great American Cities* [Morte e Vida de Grandes Cidades], que tratava a escala da localidade, as associações humanas imediatas e as formas espontâneas de sociabilidade como crítica mais ácida contra os planejadores “racionalistas” das décadas de 1950 e 1960.

Em Jacobs (1961), as ruas e calçadas ganham mais vida e espontaneidade com a presença das crianças, sobretudo as de baixa renda. No capítulo dedicado a elas – Os usos das calçadas: integrando as crianças –, a autora enxerga as ruas

da grande cidade como um ambiente fantasioso (em um sentido negativo) e desaconselhável às crianças:

Entre as superstições do planejamento urbano e do planejamento habitacional existe uma fantasia sobre a transformação das crianças. Ela é assim: a população infantil é condenada a brincar nas ruas. Essas crianças pálidas e raquíticas, num ambiente moral funesto, contam umas às outras mentiras sobre sexo, abafando o riso maldoso e aprendendo novas formas de degradação de modo tão eficiente como se estivessem num reformatório. Essa situação é chamada de ‘preço moral e físico pago por nossas crianças nas ruas’, às vezes denominada apenas ‘sarjeta’. Pudera essas crianças carentes serem retiradas das ruas e colocadas em playgrounds, com equipamentos para se exercitar, espaço para correr, gramados para lhes encantar a alma! Lugares limpos e alegres, cheios de risos de crianças correspondendo a um ambiente saudável. É demais para uma fantasia. (JACOBS [1961], 2011, p. 59)

Invocar estas imagens de crianças brincando serve para produzir uma imagem vividamente ambivalente: por um lado, uma imagem de habilidades resistentes, a de poder criar algo do nada, inventar brincadeiras a partir do terreno urbano e; por outro lado, uma imagem de fragilidade, de um mundo social à beira do esquecimento. É por isso que as crianças que brincam no ambiente urbano e deixam suas marcas na cidade tornaram-se excessivamente familiares em diversos estudos sociológicos e do fotojornalismo do pós-guerra: fotografias de Helen Levitt de crianças brincando em um lixo em Nova York; imagens de W. Eugene Smith de crianças em Pittsburgh; fotografias das crianças brincando nos hidrantes abertos em Harlem em dias quentes do verão; destroços de *playgrounds* após bombardeios em diversas cidades europeias, como Londres, Berlim, Roterdã, Amsterdã, etc.

O livro de Leila Berg, *Look at Kids* [Olhe para as crianças], publicado na Inglaterra em 1972, é um caso exemplar de imagens da situação destas crianças no ambiente urbano²⁰, publicado mais de duas décadas terminada a Segunda Guerra. A cidade parece abandonada, ainda em ruínas, enquanto as crianças, desalinhas e visivelmente desnutridas, estão brincando alegremente entre os escombros.

É quase impossível estimar em demasia a influência que esses jogos têm para o bem das populações criadas na cidade. Observando as crianças dos *slums* brincando, nossos reformadores podem aprender uma lição e talvez ver uma saída para os sombrios pressentimentos do que está para acontecer, quando a maior parte de nossa população abandonou o país para as cidades. (BERG, 1972, p. 46, tradução nossa)

O fato do livro de Berg, jornalista inglesa, escritora infantil, de educação e

direitos das crianças, ter sido publicado pela primeira vez no início da década de 1970 e de que os bombardeios ainda estavam em evidência nas fotografias, mostra a longevidade e permanência deste “momento” do pós-guerra, sobretudo na Europa.

Pelo menos duas décadas antes, Nigel Henderson já havia anunciado o quanto estas imagens precárias justapunham alegria e destruição, retratando “uma humildade selvagem gerada por meios limitados”. (HENDERSON In: COWARD, 2017, p. 34, tradução nossa). São imagens que têm conotações políticas precárias: por um lado, revelam pobreza, por outro parecem oferecer em resposta uma forma de melhoria.

Mas elas podem também servir para colocar o lado inventivo e indomável de crianças pobres como a razão para uma ausência de ação sobre as desigualdades sociais desses ambientes. E parece claro que os membros do grupo *Team X*, Alisson e Peter Smithson, Aldo van Eyck e Giancarlo De Carlo, assim como Jane Jacobs, entre outros autores, estavam atentos a estas contradições. Esta imagem de uma aparente fragilidade, aliada a uma grande potência construtiva e de aprendizado, fornecem ainda elementos importantes para o repertório de arquitetos deste período.

Entre os anos de 1947 e 1978, o trabalho do holandês Aldo Van Eyck se evidencia com grande entusiasmo²¹. Van Eyck, que foi um dos membros mais ativos do *Team X*, era fascinado pela relação entre a criança e a cidade. Projetou, a partir de 1947, quando entrou para o Departamento de Desenvolvimento de Obras Públicas de Amsterdã, mais de setecentos *playgrounds* públicos para a cidade²².

Estes espaços que tanto despertam a imaginação, muitas vezes eram criados a partir de lotes abandonados²³, incorporando caixas de areias, paredes de escalada em metal, trampolins e pequenos torrões de concreto para coletar água da chuva em composições abstratas. Van Eyck desenhava conscientemente os equipamentos de forma mínima para estimular a imaginação das crianças. O objetivo era que pudessem apropriar-se do espaço, deixando as interpretações em aberto. A partir dessas construções mínimas, a cidade ganhava uma nova característica: não exclui mais a criança. Ao contrário, considera-a como habitante e convida-a a interferir nela.

Inicialmente, cada parque foi tratado individualmente por Van Eesteren e sua associada Jacoba Mulder²⁴ e projetado pelo arquiteto Aldo van Eyck, futuro membro do *Team X*. O arquiteto, que também considerava a recreação física

como uma parte importante do desenvolvimento das crianças, definiu áreas para a atividade de forma livre, sem funções pré-estabelecidas. Para ele, qualquer cidade sem o movimento particular da criança seria “um paradoxo maligno”. A cidade precisaria deixar a criança descobrir seu potencial contra todas as probabilidades, danos e prejuízos, no perigo permanente e na sua alegria imprevisível.

Deslocada para as margens da atenção urbana, a criança sobrevive como um “*quantum*” emocional e improdutivo. Então, eis que, quando a neve cai sobre a cidade, a criança toma conta, tornando-se Senhor de um reino transformado. De repente, com assistência milagrosa, a criança está em toda parte, redescobrimdo a cidade enquanto a cidade, por sua vez, redescobre seus filhos, mesmo que por um tempo. Uma gratificante simplificação visual - e também reveladora - ocorre, porque, à medida que tudo se funde e as diferenças se tornam invisíveis, torna-se evidente que algo mais permanente, e menos abundante do que a neve está faltando. Algo que ainda pode ser previsto como uma modesta correção no espaço, como uma reflexão ainda tardia. Algo que, muito diferente da neve, a cidade pode facilmente absorver. Mas não da forma como já acontece com as inúmeras coisas acidentais e existentes, que a criança adapta às suas próprias necessidades e imaginação, de qualquer maneira e ao seu próprio risco. (VAN EYCK In: LIGTELIJN, 1999, p. 68)

Esse interesse de Van Eyck pelas questões da criança foi partilhado com uma das principais figuras do grupo Cobra (Copenhague-Bruxelas-Amsterdã), Constant Nieuwenhuys, até então, membro da Internacional Situacionista. Constant e Van Eyck realizaram uma exposição conjunta sobre o colorismo espacial no Stedelijk, em 1952. O projeto utópico da Nova Babilônia²⁵ de Constant deve uma grande dívida aos parques e ao pensamento do seu amigo Van Eyck.

Quase todos os projetos e escritos desenvolvidos por Aldo van Eyck envolviam crianças. Desde os seus primeiros desenhos para os *playgrounds* públicos de Amsterdã, passando pela escola infantil em Nagele e o Orfanato de Amsterdã. Além disso, sempre optou por ter seus projetos fotografados com crianças, como no Orfanato, com as famosas fotografias de Violette Cornelius. Mesmo Sonsbeek, uma galeria de arte ao ar livre destinada a visitantes adultos, foi fotografada com crianças visitando.

No CIAM X, de Dubrovnik, em 1956, Van Eyck também chegou a apresentar seus projetos de *playgrounds* infantis numa *grille* dos CIAM. Sua representação seguia de perto as instruções para apresentações no CIAM IX, recentemente recriadas pela geração mais jovem, sem longas análises ou diagramas elaborados.

A atenção que Van Eyck atraía para a criança e para a vida de infância na cidade moderna tinha várias raízes. Uma notável foi o *Homo Ludens* de Huizinga de 1938, livro favorito nos círculos do Cobra e do Grupo Experimental – em particular, a definição de Huizinga do jogo como a força criativa e cultural primária, e sua atribuição do segredo do jogo às figuras da criança, do poeta e do homem “primitivo”. É nesse sentido que os *playgrounds* de Van Eyck casam seu profundo interesse pelas culturas não-modernas, à poesia, à arte e ao mundo da criança. (HEUVEL, 2005 In: RISSELDA; HEUVEL, 2005, p. 56)

Em meio a esta verdadeira *nebulosa* acerca da discussão da relação entre a criança e a cidade no pós-guerra, se retoma o debate desenvolvido por Le Corbusier sobre as crianças das *Maternelles* em Marselha. O ano de 1968 em Paris, foi marcado justamente pelo movimento das ocupações – o “Maio de 68” –, numa grande onda de protestos que teve início com manifestações estudantis reformistas no setor educacional. Foi neste mesmo ano, em meio a este turbilhão, lembrado até hoje pela força de uma cultura jovem, que a Fundação Le Corbusier publicou *Les Maternelles vous parlent: pour une pedagogir plus humaine*.

É neste convite ao jogo proposto por Le Corbusier, que as regras são dadas pelo arquiteto, evidenciando sobretudo, uma não imparcialidade do desenho, como ele mesmo afirmou anteriormente. Atentaremos para este espaço de uso coletivo, oferecido pelo arquiteto às crianças e adultos que habitarão a *Unité d’Habitation* de Marselha, assim como o adulto que oferece um brinquedo à criança.

Assim como faz Le Corbusier, ao escrever *Les maternelles vous parlent*, enquanto observa a paisagem ao redor do edifício, trataremos do *toit-terrasse* como um personagem principal, que interage com os demais protagonistas e, principalmente, com as crianças, que ganham voz para contar e fabular as histórias. Aqui, o arquiteto – que também se torna narrador-personagem – dedica-se a contar, a partir de fotografias, escritos, desenhos das crianças e outros documentos, os acontecimentos no alto de Marselha, a partir da cobertura do edifício, lá onde brincam as crianças e também passeiam as mulas!

brinquedo e brincadeira #
a creche . o arquiteto . o brinquedo

LE CORBUSIER

LES MATERNELLES



POUR UNE PEDAGOGIE PLUS HUMAINE DENOEL/GONTHIER

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

Editions Gonthier, Paris

les carnets
de
la
recherche
patiente

Edité par Le Corbusier

3

Carnet No. 1968

les Maternelles
vous
parlent

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

I La thèse: 400 mères de familles sont ici rassemblées

II Mise en route



LES PROTAGONISTES:

l'inventeur
la maîtresse de la Maternelle
M. NON et Mister DSE-SÉ (« They say »)
la peur
manchettes (de journaux)

L'INVENTEUR

a consacré sa vie à la recherche d'une forme cohérente du domaine bâti capable de donner ses aises à une civilisation machiniste et dont la réalisation chasserait le désordre de nos villes et campagnes, apporterait l'équilibre dans les foyers.

**LA MAITRESSE
DE LA MATERNELLE**

est dans son laboratoire: les enfants de 2 à 6 ans. Elle ouvre ses yeux et son coeur sur ces petits êtres qui, eux, ouvrent le livre de leur vie, à cet âge où tout est encore promesse et rire.

MONSIEUR «NON»

est répandu dans l'univers, occupant nombre de places, y compris celles où se décident les choses. Il peut être édile ou père de famille, bourgeois ou prolétaire. Il dit: «NON!» C'est qu'il a les yeux aveuglés, les oreilles bouchées. En anglais, ses phrases commencent toujours par ces mots: « They say »; il se trouve ainsi parler au nom des autres et son nom s'écrit alors en chinois: Mister DSE-SÉ.

LA PEUR



occupe l'espace, répandue dans l'air respirable. Peur de quoi? De rien et de tout, sans raison raisonnable. Elle crie! Son microbe attaque l'homme – le riche parce qu'il conserve, le pauvre parce qu'il n'a rien.

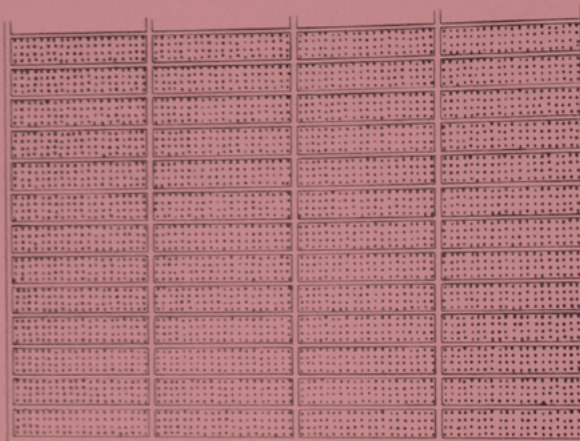
**MANCHETTES
DE JOURNAUX,**



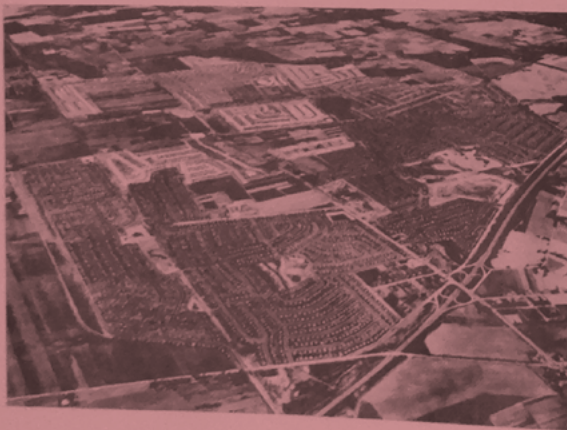
nourriture de la peur et de M. NON. Au menu, il faut du scandale. Le journal s'en occupe, alignant des «manchettes» horribles et saignantes.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



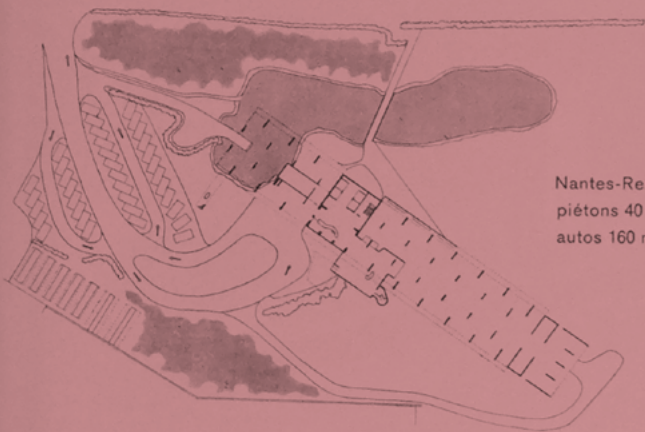
en lotissement
290 maisons familiales
1400 habitants
290 branchements d'égouts
290 fondations
290 toitures
=
5350 mètres de rues
5350 m de chaussée
5350 m de canalisations
5350 m d'électricité
5350 m de téléphone
5350 m d'entretien d'égouts
5350 m de nettoyage
5350 m d'éclairage etc.



Ici vous provoquez la promiscuité, les rivalités de voisinage.

Les banlieues, la catastrophe. Les temps modernes ayant introduit «le grand gaspillage» (« Quand les cathédrales étaient blanches », Plon 1936 et Gonthier 1966)

Ici: 20 hectares
cette ville-ci est 6,6 fois plus grande que cette ville-là.



Nantes-Rezé un bâtiment de 1400 habitants = 290 logis
piétons 40 m de passerelle de 1 m 83 de large
autos 160 m de chaussée de 5 m de large

Si vous voulez réaliser l'isolement total de chaque famille (technique moderne d'urbanisation), on vit en « Ville Radieuse » (les habitants l'ont spontanément baptisée la « cité radieuse » et l'usage a consacré le terme).

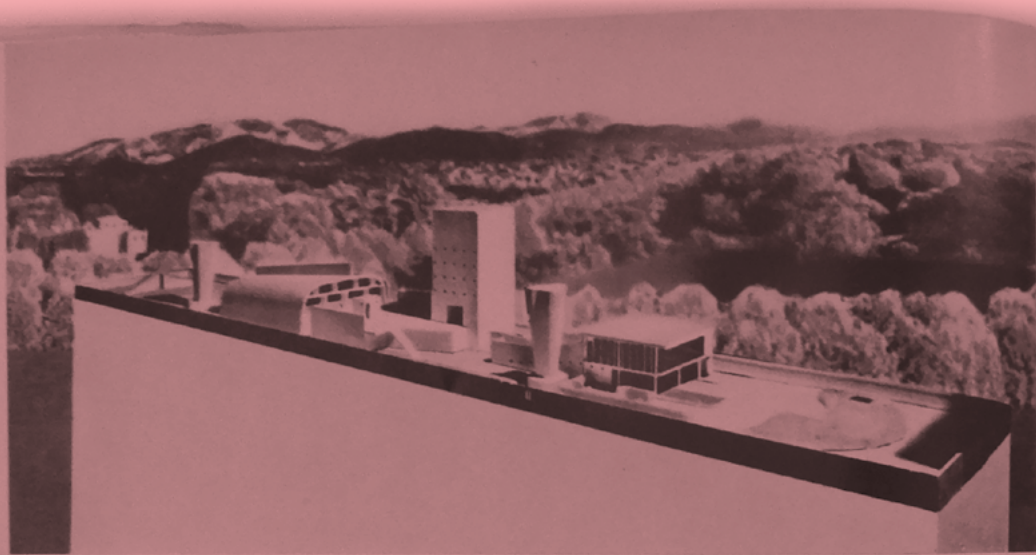
Ici: 3 hectares.

Voici des faits et des calculs proposés à l'attention de M. le Ministre du Logement, de M. le Ministre des Travaux Publics et de M. le Ministre des Finances et du Président du Conseil. Coordination, qui est entre leurs mains.



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



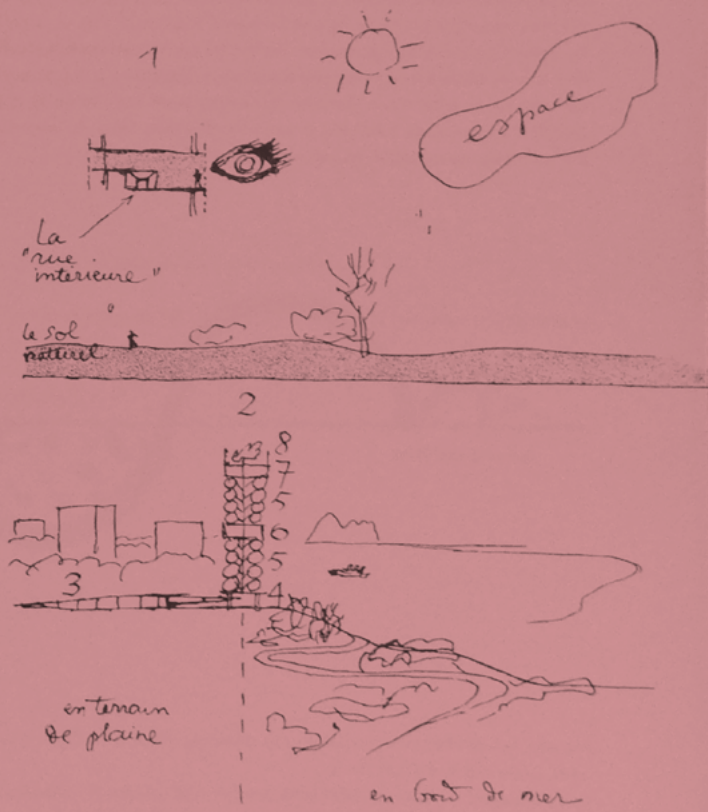
A Nantes-Rezé, au milieu du terrain disponible, était une carrière de granit rouge, imperméable. La combler avec des déchets? Non! Si on la remplissait d'eau? – Ainsi fut fait. Et quand tout fut fini, habité, on s'aperçut le jour même de l'inauguration que les piétons (1400 habitants) passaient par l'unique et SUFFISANTE passerelle, jetée sur l'étang artificiel pour couvrir les canalisations d'eau et d'électricité de l'immeuble. Cette passerelle mesure 1 m 83 de large (voir page 24). Trouvez maintenant (pages 21–33) le discours raisonné soumis à la bienveillante attention de M. le Ministre du Logement et de M. le Ministre des Travaux Publics, de M. le Ministre des Finances et de M. le Président du Conseil... etc.

Ici, page 18, le raisonnement est de nature photographique: l'on a pris la photo de la maquette du toit de Marseille. On l'a détournée et collée sur le paysage des monts pris d'avion, à l'est de l'Unité d'Habitation du Bd. Michelet. Alors: les 2 grandes cheminées de ventilation, la tour des ascenseurs et du réservoir d'eau ont été accompagnées d'une salle de culture physique, d'une crèche, d'un théâtre de plein air, d'une piste de 400 m etc., etc., etc. AUCUN des habitants de Marseille-Ville ne voit de chez lui les montagnes ou la mer. Il vit derrière des volets clos et il a proclamé que nous étions « le Fada », – terme qui dans la suite des temps est devenu, paraît-il, amical, voire affectueux.

En 1, un homme est debout sur son plancher, devant un pan de verre, face au soleil, à l'espace et à la verdure. Son oeil voit ces choses. Une rue conduit à son logis.

Le plancher dont nous parlons n'est pas sur le sol mais au-dessus, à 10, 20, 30, 40 mètres. Plus on monte, plus le spectacle s'aère. Et la rue évoquée a quitté le sol pour devenir une « rue intérieure ».

En 2, ce logis est multiplié (5) autour d'un axe (2) qui symbolise un système parfait de circulation verticale (ascenseurs etc.) qui, partant du sol où est le vestibule de réception sous les pilotis (4) conduit jusqu'au toit-jardin (8), où sont les installations d'hydro et d'héliothérapie et les salles de culture physique (7); on a traversé les étages de logis superposés (5), ainsi que les installations de la régie hôtelière ou de la coopérative de ravitaillement (6). Le sol est attribué entièrement aux piétons; les autos accèdent à la porte par une rampe (3). Autour de l'immeuble dont le cliché exprime ici la coupe, s'étendent les vues: des verdure et des pelouses (à gauche sur le dessin); la mer, la rade et les falaises (à droite).



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



3 hectares d'herbe et d'arbres, pour jouer et se promener – et pour assurer à chacun: le soleil, l'espace, la verdure.

Le hall d'entrée, les ascenseurs. Deux ascenseurs de 20 personnes. Un monte charge (utilisable) pour 20 personnes).



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

Ça, c'est le territoire de la Maternelle

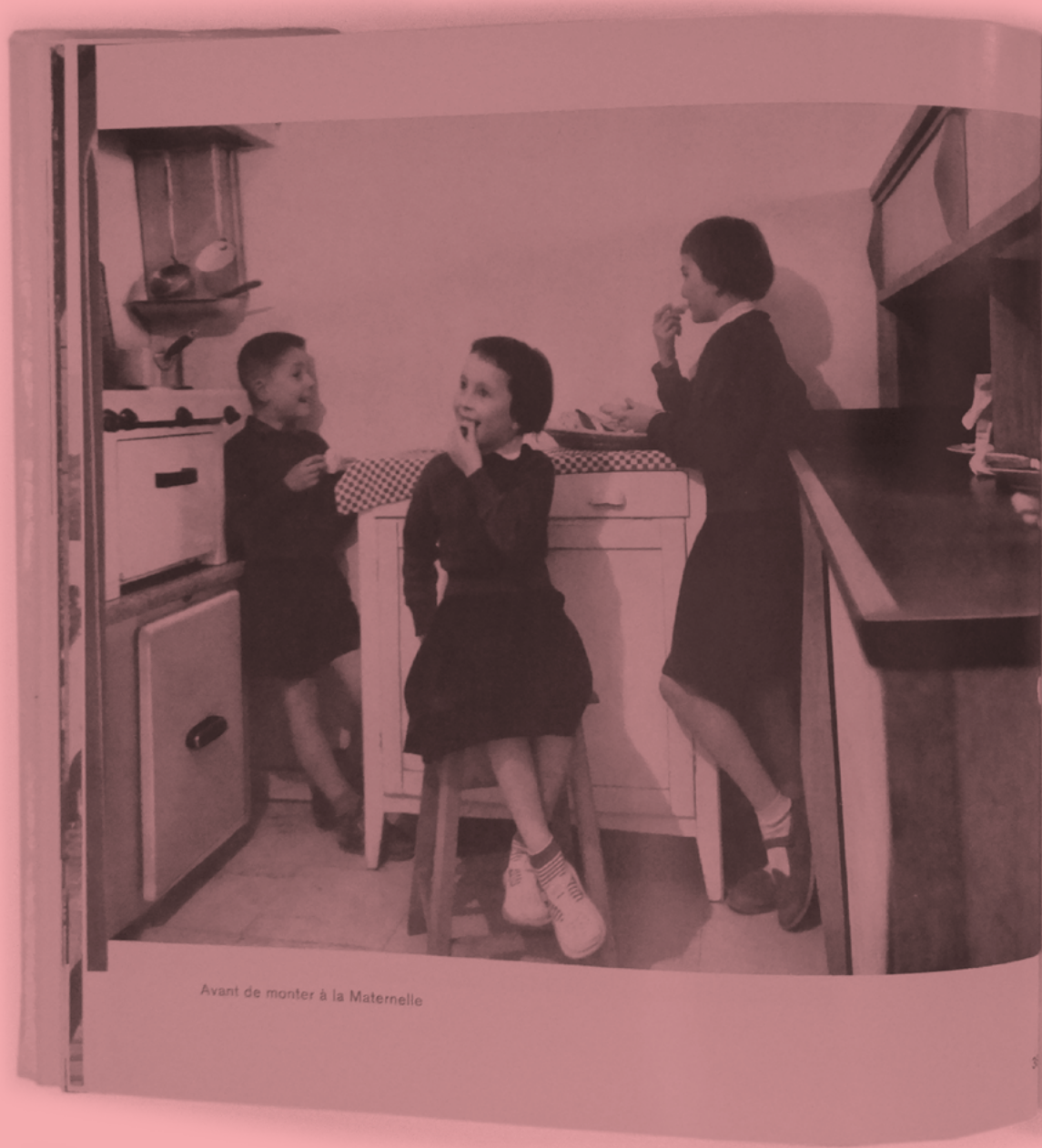


Et ceci, en ville, à Marseille, personne ne le voit des fenêtres. Mais, à « l'Unité », c'est l'architecte qui nous l'a donné à tous (à nous, les 1600) devant chaque fenêtre et depuis le toit.



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



Avant de monter à la Maternelle



Le progrès mécanique fut si rapide que les ascenseurs de Nantes-Rezé 1954 n'ont plus besoin de liftier. Les spécialistes, les mordus, les passionnés, les habiles, sont... les gosses.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



Le soir, papa est là

La loggia de la chambre d'enfant (à noter qu'il ne s'agit pas ici d'une installation accidentelle, mais d'un des éléments constitutifs biologiques de la chambre d'enfant dans une unité d'habitation).



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



Théâtre spontané



Un auditoire authentique

Dessiner! Ah, pouvoir dessiner!
(Le dessin est un langage, une
nouvelle langue indispensable à
la civilisation machiniste)



brinquedo e brincadeira

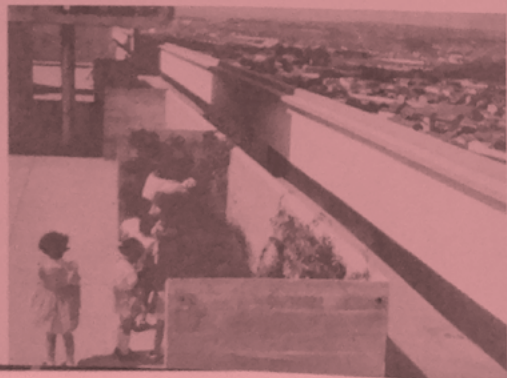
fabulações entre criança, cidade e urbanismo



On cultive les plantes de garrigues,
lavande et Cie.



On joue dans les boxes de plein air.



On galope, on se roule, on lève les
jambes.

brinquedo e brincadeira #
a creche . o arquiteto . o brinquedo



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



Niveau 56 m
+ 1 m 83

57 m 83



Et voici «le mur de l'épou-
vante». M. NON et Mister
DSE-SE ont protesté vio-
lemment: «Je vous dis qu'
ils se tueront...» Tu parles,
«Croulant»!



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



Encore de la Peinture

Le parapet massif au sommet de l'Unité a 1 m 60 de haut; il protège; il cache aussi les médiocrités du terre à terre; il ne laisse voir que les vastes horizons: les monts, la mer. « Et moi aussi, je vivais en Arcadie », diront dans dix années les ex-gosses de la Maternelle.

Les Etablissements Berger (La Courneuve, Paris), régulièrement et gracieusement, alimentent la Maternelle de MMI en peinture « Matroil » (celle qui a servi à peindre les loggias de l'Unité). Le parapet de 1 m 60 de haut a une longueur de 135 m + 24 m + 135 m + 24 m de long, total 318 m. Le bon grognon d'architecte a autorisé les gosses à couvrir de fresques environ 100 m de ce mur. Et voilà « La Synthèse des Arts Majeurs » entreprise spontanément par la génération montante, sans contrat d'éternité: on efface quand on a envie d'en refaire, et on recommence!

Ils sont venus par le monte charge
au 17^e niveau, prendre part à la
Kermesse

La Kermesse

La Kermesse clôture l'année scolaire. C'est non seulement la fête de l'école, mais de tout l'immeuble. Parents, personnes sans enfants, jeunes, adultes, tous travaillent, organisent jeux, stands, divertissements artistiques. Les ascenseurs amènent sans interruption une foule joyeuse. Les ascenseurs ont même monté... un âne sur le toit, pour promener les enfants. Le jour de la Kermesse, l'immeuble est vraiment « la Cité Radieuse ».



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



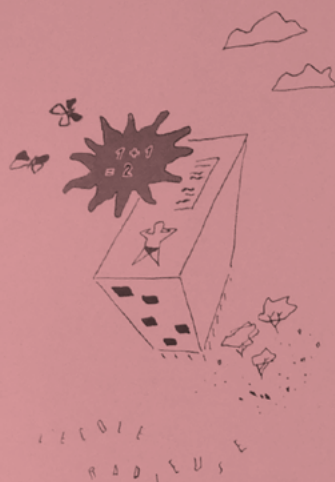
Et voici la Kermesse ...



Les commentaires sont superflus

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



ce 28 Mai

Monsieur Le Corbusier,

les petits de l'école maternelle ont fait une fête
magnifique - nous allons pouvoir améliorer encore mieux
notre école grâce au bénéfice réalisé.

les gosses et moi avons été heureux en recevant
votre télégramme et avons beaucoup pensé à
vous.

L. ougès →

brinquedo e brincadeira #
a creche . o arquiteto . o brinquedo



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

Le Corbusier adorait les enfants. Dans son architecture, il multiplie les astuces - tableaux noirs coulissants, aires de jeux etc. - pour que les petits ne se sentent plus jamais perdus dans le monde des adultes. "Les maternelles", ce sont les écoles qu'il a construites sur le toit de ses cités radieuses à Marseille et à Rézé-lès-Nantes. Les enfants y courent, y rient, y apprennent à lire et à compter, certains jours ils y donnent des fêtes auxquelles les parents sont conviés ; on voit ici les formes architecturales nouvelles fonctionner. Une suite de photos, des schémas de Le Corbusier, des remarques des enfants qui y vivent, apportent la preuve que l'architecture moderne peut être le lieu où déjà s'épanouit une pédagogie plus humaine.

Photo de couverture : L. Sciarli

25,80 F

25-00-1-69

IMP. GREGUARDENET, PARIS



“Este é o terreno de jogo da escola [...]. Você deve ter ouvido os gritos de alegria, os risos dos pequenos que sobem este plano, por entenderem toda a atração presente pelo terraço. Um terraço onde tudo foi planejado para eles. Qual criança nunca sonhou andar pelo teto da sua casa?”²⁶

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

#

A festa de encerramento do CIAM IX, em 1953 – aquele que marcou a emergência do grupo *Team X* e o fim dos CIAM –, deu-se no *toit-terrasse* da novíssima *Unité d’Habitation* de Le Corbusier, o seu conjunto habitacional-tipo em Marselha. A festa, segundo Paola Berenstein Jacques (2003), representou ainda uma despedida de Le Corbusier dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, que não voltou a participar dos encontros seguintes²⁷, já completamente dominados pela nova geração moderna de arquitetos. As festas, que todos os anos também marcavam o fim do ano letivo das crianças da creche da *Unité* – momentos em que as mulas também estavam presentes –, aconteciam na cobertura do edifício. No alto de Marselha, fim e recomeço estão novamente justapostos, provocando debates conflituosos, irônicos e jocosos.

Este retorno à Marselha é simbólico por dois motivos. Primeiro, pela festa de encerramento do CIAM IX acontecer na mesma cidade de onde havia partido o navio em direção à Atenas, naquele congresso que celebraria a Cidade Funcional moderna, vinte anos antes; segundo, por estarem presentes a geração dos jovens arquitetos, tão crítica aos ensinamentos do mestre, na cobertura da sua *Unité d’Habitation*, o lugar que era reservado às crianças no edifício-cidade corbusiano.

É preciso olhar para este espaço não só como mais um protótipo ou modelo apresentado aos arquitetos por Le Corbusier. Em *Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine*, o *toit-terrasse* é personagem do livro e apresenta-se, sobretudo, como palco e lugar da diferença, espaço coletivo onde estão presentes as ambivalências, representados pelos “protagonistas implicados na presente aventura” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 6). “Todos estes compõem mais ou menos a ‘Commedia Dell’Arte’ dos nossos dias: [...] *Pantalon, Polichinelle et Cie*²⁸ (fragmento - diria Balzac - da *Comédie Humaine*). ‘O inevitável’, diria o outro.” ([1955] 1968, p. 6),

Nesta publicação, Le Corbusier trata de modo relacional a sua arquitetura, em desenvolvimento paralelo a um sistema educacional mais humano, direcionado principalmente às crianças, mas que serviria também aos jovens arquitetos da geração do pós-Guerra. O livro poderia ser descrito como uma colagem de narrativas sobre a apropriação que as crianças fazem daquele espaço, considerado de grande importância para o arquiteto, desde antes da sua construção. Ao apresentar os “protagonistas” desta história, Le Corbusier deixa claro aos leitores que este livro expõe as diferentes opiniões dos atores envolvidos que, muitas vezes, pensam de maneira bastante distinta dele próprio. As crianças, entretanto, não são incluídas diretamente como protagonistas da história. Elas participam da história como os animais das fábulas fantásticas que, repentinamente, passam a falar. Le Corbusier define e caracteriza os protagonistas desta fábula moderna:

O INVENTOR. Dedicou a sua vida em busca de uma forma coerente do domínio da construção capaz de facilitar uma civilização maquinista e cuja realização perseguia a desordem das nossas cidades e campo, trazendo o equilíbrio para as casas; AS PROFESSORAS DA MATERNELLE. Estão com os seus laboratórios: as crianças de 2 a 6 anos. Elas abrem os olhos e os corações desses pequenos seres que acabaram de abrir o livro da vida, naquela idade em que tudo é promessa e riso; O SENHOR “NÃO”. Difundido no universo, [...] ocupando muitos lugares, incluindo aqueles onde as coisas

são decididas. Ele pode ser pai de família, burguês ou proletário. Ele diz: NÃO! É que ele tem os olhos cegos e ouvidos obstruídos. Em inglês, suas frases sempre começam com as palavras “they say” [eles dizem] [...]; O MEDO. Ocupa o espaço, distribuído pelo ar que respiramos. Medo de que? De tudo e qualquer coisa, sem motivos razoáveis. Ele cria! Seu micróbio ataca o homem [...] e; AS MANCHETES DE JORNAIS. Alimento do medo do Senhor “NÃO”. No menu, é preciso ter escândalo. O jornal lida com isso, alinha “manchetes” terríveis e sangrentas. (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 5, tradução nossa)

Na descrição dos personagens, cada nomenclatura implica nas suas próprias aventuras individuais. O inventor, muito provavelmente, o próprio Le Corbusier, seria aquele “dedicado à ação positiva (por sua alegria e também pelas suas aventuras ou desventuras), em uma palavra: AQUELES QUE FAZEM ALGO (QUALQUER COISA).” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 5, tradução nossa) Segundo o arquiteto, os heróis desta história, **únicos** a fazerem algo de **útil** e positivo seriam o próprio inventor e as professoras da creche *Maternelle*.

Segundo Le Corbusier (1955), os vilões da história seriam, portanto, aqueles que destruíram os feitos da velha geração moderna, construídos ao longo de algumas décadas. Afinal, nessa altura, “[...] a arquitetura estava num contexto de declarações folclóricas e sonhos artesanais, em contra dos novos métodos, ‘que tanto mal fizeram!’ (LE CORBUSIER, 1950, p. 132) E continua afirmando que estes personagens seriam os cegos e surdos que falam em inglês, numa possível referência ao grupo inglês de arquitetos que passou a tomar conta da condução dos Congressos Internacionais, e que resultou na sua extinção. São os “[...] que dissolvem, que minam, que nivelam, que levantam o muro, a muralha, a barricada” e que, ao mesmo tempo dizem que “[...] ‘salvam a humanidade, o povo, a gente...’ Na realidade: são os coveiros!” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 6)

Apresentados os principais personagens, seria preciso desenvolver e percorrer um pouco mais essa história. No livro, Le Corbusier é onipresente, ao mesmo tempo, autor, personagem e narrador. Observa à distância, tem conhecimento dos acontecimentos e das tramas que envolvem as outras personagens. Ele vê do alto, assim como as crianças no *toit-terrasse* de Marselha – e narra o que está acontecendo ou já aconteceu. O arquiteto é também personagem principal – mocinho e herói –, um participante que conta e vivencia a história. Ele narra os fatos à medida que acontecem, mas como narrador, não pode prever a todo instante o que acontecerá com as demais personagens da trama.

Le Corbusier não morou na *Unité d’Habitation* de Marselha. Sendo assim, continuamente, desde a abertura da creche em 1953, começou um processo de acúmulo de fotografias, documentos, desenhos, cartas e escritos que diziam das atividades que as crianças, professoras, moradores e visitantes desenvolviam, estando a creche em funcionamento.

A professora e diretora da creche, Lilette Ripert (a *Mme. Ougier*), grande admiradora de Le Corbusier, com quem o arquiteto continuamente trocava informações, era colaboradora do pedagogo francês Célestin Freinet²⁹. Ela foi a ponte entre as crianças da *Unité d’Habitation* de Marselha, Freinet e Le Corbusier. Mais precisamente, entre os usos e apropriações na escola, os métodos pedagógicos adotados e desenvolvidos pelas professoras e os espaços projetados para estas funções.

A correspondência entre Le Corbusier e o pedagogo francês Célestin Freinet, durante o ano de 1950, reflete a primeira troca de intenções, tentando introduzir os princípios de uma educação renovada conhecida como *l’École Moderne*. Posteriormente, a investigação centra-se na correspondência entre Lilette Ougier, primeira educadora da escola, e Le Corbusier [...]. A partir daí se explica a escola que Le Corbusier propôs, com base em princípios educacionais estabelecidos por Freinet e através de correspondência e documentos gerados na escola como sinais de relacionamento mantido entre o arquiteto e a primeira educadora. São eles que mostram a maior conquista da escola: o florescimento compartilhado de uma pedagogia mais humana. (MONTES, 2015, p. 1, tradução nossa)

Lilette Ougier dirigiu a creche da *Unité* desde a sua inauguração, até os anos 1960. Antes disso, havia colaborado com Célestin Freinet na construção das bases para os seus métodos de inovação didática. Através desta troca de correspondências com Le Corbusier, demonstrava o êxito do desenvolvimento da sua profissão e, conseqüentemente, do processo educacional das crianças. “A correspondência, os desenhos, os planos e as fotografias serão as chaves para entender, imaginar o edifício construído a partir de seu uso, e que Lilette Ougier e as crianças puderam se exprimir até os últimos dias.” (MONTES, 2015, p. 9, tradução nossa)

Entre os primeiros croquis e o projeto finalizado da creche, realizados por Le Corbusier entre 1944 e 1953, ocorreram várias alterações no projeto. Muitas delas e das mais significativas, advindas de sugestões destes dois educadores. Relações interdisciplinares que enriqueceram tanto o processo de desenvolvimento do projeto, quanto o uso da creche nos anos seguintes. Freinet escreveu

ao arquiteto, em 1950, questionando o seu projeto arquitetônico:

Não há dúvida de que as escolas devem ser construídas e adaptadas de acordo com os usuários: alunos e professores, e de acordo com o trabalho que terão que fazer. Você fala em fazer uma escola típica. Ficaríamos muito felizes se vocês pudessem se interessar pelas nossas técnicas de trabalho que passaram agora do estágio de experimentação, para fazer parte da vida de dezenas de milhares de escolas. (FREINET, 1950 In: MONTES, 2015, p. 3, tradução nossa)

A cooperação entre alunos, alunos-professores e entre professores, mais um dos princípios defendida por Céléstin Freinet, exigiu a criação de elementos mediadores de relações em sala de aula. Fez-se necessário que o arquiteto e os educadores compartilhassem problemas e possíveis soluções para o espaço, de modo que locais mais flexíveis fossem adotados³⁰, permitindo que as crianças se sentissem livres e vivas, para então assimilar os conhecimentos escolares.

Na proposta de 1947, Le Corbusier optou por não classificar os espaços, construindo um lugar comum no qual os elementos fixos ou a divisão em salas não são tão importantes, mas sim os usos que serão desenvolvidos e que por si mesmos ordenarão o espaço. Estes usos são nomeados na planta, o que só é entendido quando o mobiliário também é desenhado (testemunhas do uso do espaço) que também são colocados nos lugares intermediários (nos interstícios), costurando alguns espaços com os outros e construindo uma grande sala de aprendizagem. É também uma proposta muito generosa na superfície e que evita a segregação de crianças por causa da idade em salas de aula com mesas. É uma ideia, portanto, muito próxima da abordagem de Freinet, [mas que] as outras *Unités* estarão se afastando dessas abordagens. (MONTES, 2015, p. 7, tradução nossa)

Foi com a professora Lilette Ougier, que, desde o primeiro momento, Le Corbusier desenvolveu uma enorme relação de amizade, admiração e cumplicidade³¹. Em correspondências trocadas entre diretora da creche e o arquiteto, este dará ordens e conselhos sobre a execução de alterações e intervenções no *toit-terrasse*. Uma das primeiras intervenções foi a pintura do muro perimetral, a ser realizada pelas crianças, sendo necessário criar uma espécie de andaime³², para que elas pudessem pintar mais alto, atingindo principalmente o topo do muro, numa altura mais adequada aos olhos dos visitantes, não necessariamente ao alcance e olhar das crianças. “Eu te dou um esboço.... As crianças são geralmente gráficas, elas desenham com pincéis. Não hesite em empurrá-las para fazer grandes superfícies”. (LE CORBUSIER, 1953 In: MONTES, 2015, p. 13, tradução nossa).

Lilette Ripert seguirá todas as indicações [...]. É uma amostra de como o arquiteto também tem a responsabilidade de educar no próprio processo de arquitetura, ensinando como usar, entender o espaço e transmitir o caminho em que acreditou que seria usado; sob a ideia de que um edifício não termina quando é entregue ao habitante. (MONTES, 2015, p. 13, tradução nossa).

Entre vários outros direcionamentos, em relação às atividades das crianças na escola, Le Corbusier exige ainda: “Gostaria, para o mês de julho, que fossem feitas algumas pinturas (para o Congresso do 25º aniversário do CIAM).” (LE CORBUSIER, 1953 In: MONTES, 2015, p. 13, tradução nossa).

Lilette Ougier escrevia e enviava fotos diversas vezes ao arquiteto, descrevendo os usos, dos mais corriqueiros aos mais desviantes que seus alunos faziam do *toit-terrasse*: “Aqui estamos, novamente, em plena atividade escolar, mas com este tempo primaveril, vivemos mais na cobertura que na escola, e penso frequentemente no Senhor Le Corbusier, que teria muito gosto em ver as crianças usufruir plenamente da sua cobertura.” (OUGIER, 1963 In: SEQUEIRA, 2008, p. 176)

Segundo José Lluís Sert, pendurada na parede do seu atelier na *Rue de Sèvres*, Le Corbusier tinha uma destas fotografias das crianças brincando na piscina da cobertura da *Unité d’Habitation* de Marselha. “Ele diz que gosta desta fotografia porque ela prova que a arquitetura pode fazer as pessoas mais felizes.” (SERT, 1961 In: SEQUEIRA, 2008, p. 176) Um indício de que esta relação entre o arquiteto e a educadora foi tão duradoura, é que um mês antes de sua morte, em 5 de julho 1965, Le Corbusier ainda escrevia a Lilette Ougier:

Não há nada suficiente para irritar, provocar raiva ou desespero, se você vê este terraço ocupado por você e seus filhos, com a sua lagoa, colinas artificiais, rampas, o “muro da morte”, as montanhas e o mar. [...] A fotografia mostrando as crianças nuas, as pernas penduradas no cume deste famoso “muro da morte”, a imagem da piscina com as crianças mergulhando cinquenta metros acima do piso térreo da casa, são argumentos incríveis, esmagadores... (LE CORBUSIER, 1965 In: MONTES, 2015, p. 23, tradução nossa)

Neste tom irônico, ao falar do “muro da morte”, Le Corbusier se refere diretamente aos críticos do edifício de Marselha. Seria esta, provavelmente, mais uma das “asneiras” pronunciadas pelos visitantes, sempre rechaçadas pelo arquiteto e por vezes pelas próprias crianças, que se tornam, em *Les Maternelles vous parlent*, “polícias de si mesmas”, respondendo a admiração que supostamente têm pelo espaço que habitam e pelo arquiteto que o projetou.

Asneiras dos visitantes: [1ª] Diante dos tetos baixos: “As crianças não se sentem esmagadas?” Evidentemente!!! Eles medem de 1 m 10 a 1 m 15. [...] [2ª] Sobre o teto: “E vocês as deixam jogar sobre o plano inclinado, eu estaria com medo de que morressem!” Sem arranhões depois de 3 anos de funcionamento. [...] [3ª] “E o contato com a natureza? As crianças vivem sobre o concreto frio...” Enquanto a lavanda cresce sobre o teto, eles têm constantemente o mar, as montanhas, as árvores sobre seus olhos. Quantas escolas desfrutam desta visão? [4ª] Diante das paredes imaculadas (totalmente branca, sem mancha): “Vocês colocam luvas nas crianças?” As crianças não se sujam; elas amam sua escola e ficam atordoados com a mínima mancha feita por um deles. Eles mesmos são sua própria polícia. [5ª] Um visitante inclina sobre uma criança ocupada em cobrir de belas manchas coloridas seu papel de desenho: “O que pinta assim?” A criança levanta seus olhos realmente surpreso e responde: “Você não entende nada então, este é meu Corbusier” [...] Eles, os 1600 habitantes, pais e crianças, batizaram espontaneamente a *Unité* “Le Corbusier”. “Le Corbusier” para tudo, para Marselha, para o edifício do *Boulevard Michelet*. (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 58, tradução nossa, grifo do autor)

O nível de confiança construído entre Le Corbusier e a professora da creche da *Unité* tornou-se tão profundo, que em 1956, um ano após a finalização do livro sobre as *Maternelles*, Lilette Ougier tornou-se responsável e conselheira dos aspectos educacionais nas outras unidades das *Maternelles* corbusianas³³, aconselhando os demais diretores responsáveis.

Assim, pelos textos de Madame Ougier e as fotografias tiradas, a *Maternelle* de Nantes-Rezé, dirigido por Madame Freschet, falam com você, amigo leitor, e em breve conversarão entre si, os do MMI Marselha + NR Nantes-Rezé + Briey-en-Forêt + Berlim + Meaux etc... (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 64, tradução nossa)

A partir da troca de pensamentos um tanto contrastantes entre o pedagogo e o arquiteto, Céléstin Freinet propôs a Le Corbusier a introdução de oficinas dedicadas ao trabalho manual. “Contrário ao que se havia construído até o momento nas escolas, ele propõe um conceito de sala de aula mais inovador, quebrando a ideia de uma sala de aula tradicional.” (MONTES, 2015, p. 3, tradução nossa) O programa educacional pedagógico de Freinet, implementado por Lilette Ougier na escola, incluía inúmeras atividades que incentivavam um esforço por parte da criança. Freinet argumentava que o trabalho escolar deveria ter um significado, uma utilidade e uma função, ideia perfeitamente assimilável pelas proposições modernas da cidade funcional dos CIAM.

Le Corbusier foi incorporando, aos poucos, uma série de noções e alterações no projeto para a cobertura da *Unité*, resultado da relação entre o arquiteto,

estes educadores e, certamente, muitos outros profissionais envolvidos. Estas mudanças partiram das trocas com a diretora e das críticas de Freinet aos projetos iniciais, alinhadas aos seus métodos pedagógicos, pautados numa relação muito mais integrada entre educação e o espaço.

Diferente das trocas mútuas e contínuas que estabeleceu com Céléstin Freinet e, sobretudo, com Lilette Ougier, as relações estabelecidas entre Le Corbusier e os profissionais responsáveis pela produção das imagens que retratariam suas ideias no livro, foram muito mais acaloradas. Existem diferenças fundamentais sobre o modo como estas relações foram estabelecidas e sobre o direcionamento do uso destas informações, cartas e/ou imagens.

Nas trocas com os educadores, apesar de muitas das informações terem partido destes, Le Corbusier sempre foi o responsável por elaborar a narrativa ideal, a partir desses fragmentos de conversas, recortes e opiniões, para a composição do seu livro. Quando se trata das imagens, é como se elas tivessem uma voz dissonante das outras informações, falassem de maneira quase independentes dos desejos do arquiteto, mesmo que muitas vezes houvesse uma intenção de direcionamento na produção delas.

Ao se falar na produção dessas imagens, é preciso notar que nem todas as imagens do livro são fotografias que registram simplesmente a arquitetura da *Unité d'Habitation* de Marselha e, em especial, os usos dados a ela pelos habitantes. Muitas delas são construções e composições criadas pelo próprio autor-arquiteto, a partir de manipulações de imagens, colagens, montagens e outros artifícios de ordem imagética.

Numa das passagens do livro, um destes artifícios utilizados por Le Corbusier é a representação arquitetônica através da colagem. Neste caso, a perspectiva do projeto da *Unité d'Habitation*, elaborada pelo arquiteto não é mais a do “voo de pássaro”, tampouco se assemelha à fotografia da maquete da cobertura, feita para evidenciar o *toit-terrasse* do edifício em meio à paisagem de Marselha. Aqui, é apresentado em primeiro plano o chão da cidade, a cota zero do edifício, o lugar das “mediocridades”, como dizia o próprio Le Corbusier. (1968, p. 78, tradução nossa)

Esta outra visada do arquiteto, aparece de forma bastante singela numa das primeiras páginas do livro, enquanto apresenta seus croquis, maquetes e plantas auto-explicativas do projeto. A pequena imagem perspectivada ressaltando os

seus futuros habitantes, apresentando em primeiro plano algumas crianças brincando, é muito diferente das fotografias-colagens produzidas anteriormente por Le Corbusier, onde os carros normalmente eram colocados em primeiro plano para evidenciar a “máquina de morar” em diálogo com a sua época.

Esteticamente, a pequena colagem chega inclusive a assemelhar-se com as colagens para o projeto *Golden Lane*, expostas com muito mais destaque pelo casal Smithson na *Urban Re-Identification grid*. É preciso lembrar, portanto, que este tipo de representação, na qual as pessoas aparecem em evidência, também foi resultado das críticas fundamentais que dividiram, dentro dos CIAM, a “velha” e a “nova” geração de arquitetos modernos.

Não são só as imagens “produzidas” diretamente por Le Corbusier que apresentam diferenças significativas em relação às suas obras anteriores. Também as fotografias dispostas em *Les Maternelles vous parlent* são bastante curiosas e peculiares, quando comparadas às fotografias recorrentes utilizadas para retratar e evidenciar as suas arquiteturas.

Apesar da monumentalidade da edificação estar presente nas fotografias de Lucien Hervé e Louis Sciarli, elas também revelam outras possibilidades: o fato de que praticamente em todas as fotografias do livro, as pessoas que estão presentes – na sua maioria crianças – “roubam a cena”, fazendo uso da moradia, dos jardins, da cobertura, etc. Por vezes a própria monumentalidade do espaço arquitetônico está presente na imagem, mas essa ideia torna-se perceptível quando uma pequena criança percorre aquele espaço, servindo ao fotógrafo como uma pequena “escala humana”.

Basta colocar lado a lado o livro das *Maternelles* com o segundo volume do *Modulor*, por exemplo. Ambos foram escritos no mesmo período e apresentam imagens selecionadas para ilustrar o projeto de Marselha. No *Modulor 2*, o apêndice do livro traz uma sequência de fotografias arquitetônicas da *Unité d’Habitation*, marcadas pelo silêncio do jogo entre claro-escuro e das formas. Numa delas, algumas bicicletas até encontram-se encostadas nos robustos pilares; noutra, a porta do elevador que dá acesso à cobertura encontra-se aberta; a imagem da piscina no *toit-terrasse*, difere muito daquelas em que as crianças aparecem tomando banho, como em *Les Maternelles vous parlent*. Na única imagem onde uma pessoa aparece, um homem sentado sozinho, ao lado do seu *Modulor* gravado no concreto bruto, que se assemelha bastante à figura do próprio arquiteto.

O edifício, nestas fotografias, assemelha-se muito a uma grande maquete de si mesmo. Os rastros de usos do edifício presentes na imagem talvez justifiquem o título que escolheu para este apêndice do livro, que trata exatamente da *Unité* de Marselha: neste *Solilóquio de bom humor*, o arquiteto fala sozinho com o seu edifício em concreto bruto. Repetindo as palavras do próprio Le Corbusier, [...] ninguém se vê; o silêncio é total.” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 22)

E mesmo que Le Corbusier saia em defesa de seu novo protótipo habitacional, adequado aos tempos do pós-guerra, balizado segundo os princípios da tecnologia à serviço do homem moderno, muitas vezes a simplicidade ou espontaneidade da criança se faz visível nas ações mais simples, como nas brincadeiras, danças, pinturas ou enquanto correm pelo *toit-terrasse*. Muitas das fotografias do livro são marcadas por esta relação entre a arquitetura e seus habitantes. São imagens relacionais, neste sentido, onde as crianças quebram a dureza do grande bloco de concreto e se relacionam com a obra e umas com as outras, através das brincadeiras.

Le Corbusier justapunha fotografias com a palavra escrita, muitas vezes se esforçando para ser polêmico e, no processo, algumas vezes envolvido em verdadeiras manipulações dessas imagens. As fotografias de seus prédios foram usadas em inúmeras publicações até e após sua morte. [...] Em outras palavras, Le Corbusier era especializado em comunicação de mídia³⁴ e, quanto mais isso continuava, mais a figura carismática do arquiteto ficava associada à mensagem em si. (RÜEGG, 1999, p. 9, tradução nossa)

Le Corbusier impôs continuamente as questões relacionadas à representação de sua obra aos fotógrafos que estavam a seu serviço, raramente o contrário³⁵. Lucien Hervé juntou-se a ele desde 1950, como fotógrafo pessoal, garantindo uma linguagem visual constante para a comunicação de seus principais projetos edificados. Em alguns casos, outros fotógrafos, como Pierre Joly e Vera Cardot, Bernhard Moosburger, Louis Sciarli e René Burri, documentavam e promoviam suas obras. Hoje, estas fotografias adquiriram *status* de obras de arte autônomas, apesar de terem sido projetadas para fins de documentação e promoção do trabalho arquitetônico de diversos arquitetos modernos.

O tipo de relação travada entre Le Corbusier e seus fotógrafos difere bastante daquela que construiu com os educadores das *Maternelles*. Numa carta enviada ao fotógrafo Louis Sciarli, em 1960, Le Corbusier solicitava fotografias da cobertura da *Unité d’Habitation* de Marselha, a serem publicadas na revista *Elle*, que naquele momento, preparava um estudo de alguns dos seus trabalhos para mulheres.

Você fez fotos muito bonitas no telhado da *Unité* de Marselha com crianças. Acho que você deveria me enviar o mais rápido possível algumas cópias de suas melhores fotos desta série. Eu as enviarei diretamente para a 'ELLE'. (LE CORBUSIER, 1960, tradução nossa, grifo do autor)

Anexado à carta, Le Corbusier incluía um desenho que instruiu o fotógrafo sobre exatamente como ele gostaria que as crianças fossem colocadas no momento em que estas imagens fossem produzidas. O arquiteto mostrava uma relação de certo modo contratual com esses profissionais, considerados dependentes do resultado de seu trabalho enquanto arquiteto. “Como um homem idoso, ele havia se tornado desconfiado dos outros e era tão suspeito em se proteger contra intrusões em sua esfera privada quanto em controlar como sua imagem era comercializada³⁶.” (RÜEGG, 1999, p. 17, tradução nossa)

Para a concepção do livro sobre as *Maternelles*, partiu dele a demanda de que fossem registradas quaisquer atividades das crianças, desde as mais importantes, como a festa que marcava o fim do ano letivo, até o registro do momento em que as crianças pintavam os muros, por demanda do próprio arquiteto. Se num momento, Le Corbusier escreve a Lilette Ougier dizendo:

Para os documentos gráficos, não tenho pontos de vista que dêem uma noção clara das novas classes como um todo, da multidão de crianças e das vistas do mar ou da montanha. Esses fotógrafos sagrados devem entender um pouco que devem expressar a vida. (LE CORBUSIER, 1955 In: MONTES, 2005, p. 21, tradução nossa)

Em outra carta à professora, afirmou:

As crianças devem ser fotografadas na época em que algumas pintarão ao redor da pista e outras irão jardinar nas floreiras, plantando algo ou regando, e assim por diante. (LE CORBUSIER, 1953 In: MONTES, 2005, p. 16, tradução nossa)

Outro importante fotógrafo que manteve relações com Le Corbusier e que esteve relacionado às imagens das crianças na *Unité* de Marselha, foi René Burri³⁷. O suíço esteve pela primeira vez no edifício em 1950, enquanto viajava pelo sul da França, quando o *toit-terrasse* ainda encontrava-se em obras. Burri visitou novamente a *Unité* em 1959, enquanto trabalhava em uma série de “histórias” sobre Le Corbusier.

Até então o prédio já havia sido vivido por sete anos. Em certo sentido, a estrutura havia se emancipado de seu criador e se tornado a propriedade de seus ocupantes. Burri considerou esse processo de apropriação como seu

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

tópico, ou, em termos mais gerais, centrou-se na relação entre as pessoas e a arquitetura. (RÜEGG, 1999, p. 123, tradução nossa)

René Burri se interessou, inicialmente, pela vida das unidades habitacionais e, posteriormente, no terraço do edifício. Ele visitou o ginásio e a creche, onde Lilette Ougier cuidava das crianças.

Como é evidente em suas fotografias, ele ficou fascinado pela fonte inesgotável de idéias que esse ambiente oferecia às crianças através dos contrastes arquetípicos entre distância e proximidade, altura e profundidade, entre formas tridimensionais e planas e formas horizontais e oblíquas. (RÜEGG, 1999, p. 123, tradução nossa)

Nas suas fotografias, o automóvel, que antes aparecia como uma espécie de assinatura em muitas das fotografias nas obras modernas corbusianas, nas imagens de Burri, são como uma espécie de contra-imagem, por mostram automóveis “ultrapassados” para a época do registro, entre crianças que brincam, penduradas em algumas grades. Os robustos pilotis em concreto bruto e as formas arredondadas dos elementos da cobertura já dão os primeiros sinais do tempo, revelando, através da foto, a ideia de que “[...] o tempo é a própria matéria que dá forma à arquitetura [e que] é em relação à efemeridade e a precariedade da própria vida em seu caráter imanente de toda construção.” (PEREIRA, 2017 In: BRITTO; JACQUES, 2017, p.151)

#

O espaço ao ar livre, no *toit-terrasse* da *Unité d’Habitation*, no alto da cidade de Marselha foi pensado para abrigar as atividades de recreação e do lazer dos seus habitantes. A 56 metros de altura, tendo o horizonte à vista, cercado pelo mar e pelas montanhas, seguramente, Le Corbusier teria recordado o lugar coletivo dos navios, que há muito o entusiasmava. Essas máquinas flutuantes haviam sido eternizadas e celebradas por ele no polêmico *Vers une architecture* [Por uma arquitetura]³⁸, de 1923, onde, inspirado na ideia de que a arquitetura poderia mudar a sociedade, declarava: “Arquitetura ou revolução, nós podemos evitar a revolução!”³⁹. Foi também num navio que o arquiteto chegou, pela primeira vez às Américas, viagens que inspiraram e alteraram significativamente o seu modo de pensar e fazer arquitetura e urbanismo⁴⁰. Por fim, também a bordo de um navio, indo de Marselha a Atenas, os arquitetos dos CIAM embarcaram em 1933 para discutir as principais problemáticas e soluções para a cidade moderna.

No *toit-terrasse* da *Unité* de Marselha, a visão que se descortina para o horizonte infinito, foi pensada de maneira integrada entre o edifício altamente tecnológico e a natureza da paisagem. Seriam as crianças quem mais ficariam “maravilhadas pelo esplendor do espetáculo: céu, montanhas, mar, ilhas... e arquitetura.” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 57, tradução nossa)

Através das imagens organizadas no livro *Les Maternelles vous parlent*, a composição arquitetônica e o desejo de abertura desse espaço à natureza da paisagem, estabelece um intenso diálogo, muitas vezes por contraste, com a arquitetura do edifício em concreto bruto. São as montanhas de *Marseille-Veyre* que participam nesta composição. Elementos arquitetônicos do espaço dialogam com os geográficos, envolvendo-se com a cidade e interagindo visualmente com o território que o circunda e faz parte.

As crianças vivem a natureza, mas com formas abstratas que podem se assemelhar as da natureza ao seu redor, que veem do alto do edifício. A pequena piscina para crianças mantém uma relação com o oceano, enquanto os pequenos montes de concreto⁴¹ proporcionam uma analogia metonímica das montanhas em volta. [...] A superfície vertical de 1,60 de peitoril construída a partir do olhar de uma criança, enquadra uma tela que envolve a paisagem circundante: a silhueta das montanhas, o sol e o céu. (MONTES, 2015, p. 11, tradução nossa).

O *toit-terrasse* – convés deste navio corbusiano – constitui um cenário suspenso para o olhar da criança. Nas fotografias do livro sobre as *Maternelles*, enquanto se secam ao sol na rampa de concreto, após o banho de piscina, elas parecem estar permanentemente voando sobre as montanhas ou sobre o mar de Marselha. Em frente aos elementos artificiais construídos de modo espreado no terraço⁴², o sol, o mar, as montanhas, o vento e o céu são os fenômenos naturais que ainda se fazem presentes. Para Le Corbusier, aquele espaço,

Localizado no céu, contém todas as condições para uma vida feliz. [...] Tudo isso torna as crianças plenamente realizadas, felizes - isso é refletido imediatamente por suas pinturas - sua modelagem. Todos os visitantes ficaram impressionados com a alegria dos desenhos - explosão de cores, linhas puras, silhuetas vivas. (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 60, tradução nossa)

É preciso constatar que este olhar para o horizonte é também direcionado pela própria obra arquitetônica e, por conseguinte, por um desejo do arquiteto ao projetá-la. Este sobrevoo da criança sobre a Marselha que está lá embaixo, a “cidade real”, tem fortes relações com o avião que voara sobre as velhas cidades e apontam para o futuro da era maquinista.

Desejamos mudar algo no mundo atual. A visão panorâmica nos permitiu ver nossas cidades e os países que as cercam, e a visão não é boa. [...] O avião é uma acusação. Indica a cidade. Indica quem controla a cidade. Por meio do avião, agora temos provas, registradas na chapa fotográfica, da correção de nosso desejo de alterar os métodos de arquitetura e urbanismo. Existe um grau de erro que não pode ser excedido. É o momento em que as condições que mergulharam as pessoas e a sociedade na apatia, miséria e infelicidade devem ser revolucionadas. (LE CORBUSIER, 1935, p. 10, tradução nossa)

Assim como essa visão de cima é uma acusação, capaz de indicar a cidade, o edifício da *Unité d'Habitation* de Marselha, segundo Le Corbusier, e como diz o título do seu livro, haveria de falar a todos: educadores, arquitetos, políticos, visitantes... E esta voz, ironicamente, viria justamente daqueles que, por definição, são os *in-fantes* – os *sem-voz*. São levadas em consideração pelo arquiteto, as “palavras válidas das crianças”:

Michou: Na noite de seu primeiro dia de aula: “*Eu quero voltar amanhã, não é uma escola, nós pintamos o que queremos e podemos nos sentar no chão.*” Do topo do terraço, **Sylvette**, olhando para os outros edifícios que se erguem ao longo do *Boulevard Michelet*: “*Eu vejo outro Corbusier*”; então desapontada: “*Por que eles não colocaram as cores?*” [...] **Doudou:** Tendo 6 anos de idade, mudou de escola. À noite: “*Eu não quero ir, nós não vemos o mar [...] e a professora usa um vestido e não uma calça, como a Sra. Ougier*”. Às quintas e domingos, os pequenos escapam dos pais e vêm à porta da escola. Quantas vezes eu os encontrei, esperando pacientemente a porta se abrir. (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 61, tradução nossa, grifo nosso)

Acompanhado da imagem de uma criança que, nitidamente, pousa para a foto ao lado do elevador, Le Corbusier escreve: “O progresso mecânico foi tão rápido que os elevadores de Nantes-Rezé de 1954 não precisavam mais de um operador. Os especialistas, os aficionados, os apaixonados, os espertos são... as crianças.” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 39, tradução nossa) Tecnologia e educação; formas em concreto bruto e natureza; as ambivalências coexistiam no alto de Marselha. Os elevadores, são sobretudo, as passagens preferenciais para o *toit-terrasse*. Permitem o acesso direto, a partir da cota zero, tornando aquele espaço independente e transformando-o em espaço de uso coletivo.

O elevador é como uma máquina de fazer aparecer e desaparecer. É um espaço onde entramos, a partir de um lugar, e que, misteriosamente, nos faz sair em outro. É uma pequena sala móvel, tal como, na sua origem, era intitulado. É, contrariamente à rampa, a antítese da *promenade architecturale*, já que vencer a distância é o importante, e não o percurso. Através do elevador não subimos ao *toit-terrasse*, surgimos nele. (SEQUEIRA, 2008, p. 39)

que “Ensinar só é possível no centro de uma nave.” (LE CORBUSIER, 1935, p. 25, tradução nossa). Esta forma de educação, a que se refere o arquiteto, diz respeito a este contato do homem moderno com a máquina, em diálogo com os avanços tecnológicos da sua época, como mostra aquela imagem do menino - ou mesmo da mula - diante do elevador. Relativizar estas imagens seria pensar e criar outras formas de educação, pensadas como formas de brincar com estas máquinas, como ao fazer aparecer e desaparecer através dela. Desta forma, as crianças brincam a todo tempo com o edifício-máquina corbusiano.

O menino que pousa rigidamente para a fotografia diante do elevador, talvez represente e incorpore as possibilidades futuras do homem-tipo ideal, educado para habitar a cidade moderna da civilização maquinista. Mas como pensá-lo como o futuro homem moderno, mais especificamente como um futuro *Modulor* corbusiano, se nem mesmo este modelo chegou a ser representado nas dimensões de uma criança?

O homem ideal para Le Corbusier era um homem que cultivava o seu corpo. Representava-o por diversas vezes como um ser musculado, em ação, surpreendido no momento da tarefa diária de manutenção do seu físico. No entanto, o sedentarismo a que o trabalho moderno passou a obrigar, resultou num empobrecimento e numa limitação perigosa das atividades corporais. [...] Segundo Le Corbusier, tudo parecia apontar para uma maior necessidade e para uma maior possibilidade da cultura física. No entanto, não é do desporto dos estádios, do desporto dos especialistas, observados por milhares de seres sedentários, que se deveria tratar, mas do desporto dos homens, mulheres e crianças de uma época moderna, realizado cotidianamente. (SEQUEIRA, 2008, p. 41)

A *Unité d’Habitation* de Marselha foi o primeiro edifício construído de Le Corbusier, a conter um espaço específico para a cultura do corpo, uma das quatro funções estabelecidas pela Carta de Atenas para a Cidade Funcional. Estas atividades estariam acima das suas cabeças, e ao mesmo tempo, aos pés do habitante, fariam parte do seu cotidiano, “[...] para se divertir, andar, correr, jogar, respirar, apanhar ar e banhos de sol, sanar o seu corpo. Melhor que isso: fazer do seu corpo, um corpo [moderno] magnífico.” (LE CORBUSIER, 1935 In: SEQUEIRA, 2008, p. 138). Já as crianças, superprotegidas, “[...] cuidadas por educadoras, aí crescerão como plantas em terra fértil.” (LE CORBUSIER, 1938 In: SEQUEIRA, 2008, p. 138)

Le Corbusier afirmou: “Há arquiteturas dimensionadas para pulgas ou girafas, não se sabe exatamente! Em todo o caso, não para homens.” (LE CORBUSIER, 1955, p. 294) Para tanto, propunha a régua-*Modulor* como medida ideal, de

modo que tanto máquinas, arquiteturas, móveis, um jornal, e até a cidade⁴³, fossem pensados a partir das medidas deste homem branco europeu.

Isso significa que são fatos em si, tendo uma corporalidade [...]. Mas os objetos a construir, cujas dimensões serão determinadas por elas, são, de todos os modos, contentores ou prolongamentos do ser humano. Para que sejam escolhidas as melhores medidas, vale mais vê-las e apreciá-las com as mãos, do que apenas pensa-las (isto para as medidas muito próximas da escala humana). (LE CORBUSIER, 1950, p. 81)

Todos esses elementos, considerados por Le Corbusier como prolongamentos de gestos humanos, deveriam ser programados e planejados para as medidas muito próximas da escala humana. Sabe-se que muitas das cidades funcionais modernas foram planejadas levando em consideração muito mais a escala do automóvel, que a do próprio habitante. A *Unité d’Habitation* de Marselha projetada como um edifício-cidade moderno foi pensada, seguramente a partir da escala do homem moderno corbusiano, um homem máquina: o *Modulor*.

Este homem também serviu para pensar os espaços na cobertura do edifício – nos seus pontos de apoio, móveis, rampas, altura das passagens e várias outras instalações da escola, contraditoriamente, numa grande atenção e ajustes à escala e medidas da criança. A *Unité* de Marselha “[...] não é uma arquitetura de reis, de príncipes, mas de humanos: homens, mulheres, crianças.” (LE CORBUSIER, 1955, p. 338)

Nos dois volumes do *Modulor* – *Le Modulor* e *Modulor 2* – Le Corbusier não demonstrou nenhuma necessidade prática de que o sistema de medida fosse pensado em dimensões diferentes do seu homem-padrão. Por vezes, afirmou, categoricamente que este modelo funcionaria apenas como um instrumento, noutros momentos, talvez por conveniência, até encontrou uma certa dose de humanidade na sua “grade de proporções”. Através das palavras de Giedion, demonstra:

Leonardo e seus contemporâneos – pensando em Vitruvius – tinham apresentado as proporções do homem ao inscrever o seu corpo, com os braços abertos, num círculo. Trata-se de um homem estático, correspondente a uma arquitetura estática. Na entrada da sua Unidade de Habitação, Le Corbusier exemplifica o seu sistema através de um homem-com-o-braço-erguido. É o *homem que caminha através do espaço*. É o homem dinâmico, correspondendo a uma arquitetura dinâmica. (GIEDION, 1954 In: LE CORBUSIER, 1955, p. 85)

Sua medida padrão, inicialmente pensada como um homem de 1,75m⁴⁴, a altura média de um francês, curiosamente a altura do próprio Le Corbusier, foi logo adaptado para a altura de um homem de 1,83m, dimensão que corresponde a 6 pés, alcançando uma correspondência mais adequada entre os sistemas metro e polegadas.

O próprio Corbusier chega a assumir, que estas medidas são de natureza arbitrária⁴⁵. Apesar disso, essas medidas estariam destinadas a conduzir a fabricação mundial dos mais diversos objetos pelo mundo, de habitações-tipo a cidades-tipo, que se tornariam “[...] propriedade de utilizadores de todas as raças e tamanhos”. Conclui, portanto, que seria “[...] tão natural como imperativo adotar a altura do homem maior” (LE CORBUSIER, 1955, p. 84), resultando num maior dimensionamento arquitetônico possível e sensato. O arquiteto defende que é mais proveitoso “[...] que uma medida seja grande que demasiado pequena, podendo-se assim dispor de contentores utilizáveis por todos.” (LE CORBUSIER, 1955, p. 84)

Por esses motivos, irão surgir, dos diversos lugares do mundo, questionamentos sobre as medidas padrão adotadas para a elaboração e aplicação deste modelo-humano masculino e adulto. Le Corbusier não os guarda pra si. Publica algumas destas indagações no segundo volume, o *Modulor 2*, de 1955:

O Sr. Liegois, que termina o curso de Engenharia Eletrotécnica na Bélgica, sente-se constrangido com o homem de 6 pés. Está preocupado com as donas de casa⁴⁶ na sua cozinha, que têm apenas cerca de 5 pés de altura (as crianças são ainda menores!). RESPOSTA: Concluímos que: A condição puramente econômica de um sistema de medidas e proporções, aplicado à escala universal, requer: 1. Que este seja o *Modulor*; 2. Que uma só altura defina o cânone... (LE CORBUSIER, 1955, p. 105)

Em momentos como estes, Le Corbusier se mostra extremamente contraditório. Ao passo que defende que a aplicação de uma escala universal parta da criação do seu próprio cânone, afirma em outro momento que a prática de criação de diferentes cânones só serve a outras profissões, que não a do arquiteto.

Todos os ofícios tiveram sempre em conta a necessidade de satisfazer vários “cânones”. Os alfaiates, ao conceberem roupas à medida ou prontas para vestir, trabalham para os pequenos e grandes, gordos e magros. Mas o arquiteto faz portas para que os grandes possam passar. (LE CORBUSIER, 1955, p. 107)

E conclui: “De Roma, surge um *Modulor* “para criança”. Esses e outros “*Modulors*” surgem como questionamento à inadequação das medidas dos diferentes corpos e da criação de objetos convenientes a todas as alturas. O próprio Le Corbusier aceita esses questionamentos como produto da imaginação fértil dos leitores da sua obra: “Ora, nenhum progresso humano, nenhuma regra humana, tem o direito de abolir ou mesmo limitar a imaginação⁴⁷.” (LE CORBUSIER, 1955, p. 116) Por isso mesmo, neste mesmo livro, afirma: “Sou, em princípio, contra ‘os módulos’, sempre que estes castram a imaginação, pretendendo converter o objeto em algo absoluto e tendo como resultado a petrificação da invenção. [...] Não aceito os “cânones”. (LE CORBUSIER, 1955, p. 280)

Em outro momento do livro, apresenta a indagação de um dos leitores de *Le Modulor*: “Depois surgem dúvidas acerca das alturas do homem, da mulher⁴⁸ e da criança. Esta preocupação manifestar-se-á nas cartas de vários correspondentes”. (LE CORBUSIER, 1955). A esta carta, responde ironicamente com uma charge publicada no livro, na qual uma criança chama o pai para brincar, mas o adulto não conseguiria entrar no espaço “projetado na sua escala”, sugerindo que a escala da criança não atende às necessidades fundamentais de um homem adulto, sendo a situação contrária, verdadeira.

Todos estes questionamentos, no sentido da não fixação deste homem moderno como um homem tipo, valem ser evidenciados, de modo a fazer emergir outras representações e questionamentos que fogem desse padrão do homem adulto europeu de medida *standard*. A evidência destas questões é fornecida ao público leitor, sobretudo vindas da exposição que o próprio Le Corbusier traz em seu segundo livro, como uma autodefesa ao próprio trabalho exposto no primeiro.

Numa das cartas recebidas por Le Corbusier, publicada em *Modulor 2*, o Sr. André Silve, arquiteto que vivia em Paris, escreve sobre o seu desejo de que o *Modulor* fosse imposto nas construções escolares, de modo a introduzir no espírito das crianças o sentido da harmonia plástica, sendo esta, a “[...] condição essencial de um futuro, no qual construir se tornaria a própria expressão da civilização.” (LE CORBUSIER, 1955, p. 119)

Com a mesma resolutiva que o arquiteto afirmou 30 anos antes – de que a resposta para os problemas das cidades já estava impressa nos cadernos de classe das crianças francesas –, neste outro momento, ao futuro destas crianças, caberia o contato com esses espaços destinados a elas, projetados

a partir da medida do homem ideal moderno, para que assim assimilassem esse aprendizado. Tal qual fez em *Urbanisme*, Le Corbusier declarou o ponto da situação, depois de anos de investigações teóricas e de aplicação prática, enquanto ainda projetava a *Unité* de Marselha: “Uma criança da escola primária pode, em cinco minutos, erguer o *Modulor*; é bem mais fácil que o seu bê-a-bá!”⁴⁹ (LE CORBUSIER, 1950, p. 106)

Voltemos, portanto, ao alto de Marselha, para continuar pensando quais seriam esses outros momentos em que as crianças são capazes de profanar os espaços projetados pelo arquiteto, a partir deste modelo de homem moderno e, porque não, profanar o próprio *Modulor*, a partir do uso que fazem da cobertura do edifício-cidade corbusiano.

#

Em 1955, ano em que publicava o segundo volume do *Modulor*, Le Corbusier escreveu finalmente o índice para *Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine* [A creche fala com você: por uma pedagogia mais humana], que pretendia publicar no ano seguinte, como terceiro volume da coleção *Les Carnets de la Recherche Patiente*⁵⁰.

O livro, que contém uma variedade de documentos, entre cartas, croquis, imagens aéreas, fotografias de maquetes, colagens, plantas baixas, desenhos das crianças, anotações da diretora da escola sobre as observações dos visitantes e das crianças da *Unité d’Habitation* de Marselha, foi organizado e escrito pelo arquiteto entre 1950 e 1955, estando a creche recém-inaugurada.

A construção deste objeto-livro, simultaneamente aos acontecimentos narrados, evidencia a tentativa de Le Corbusier de oficializar e inserir seu paradigmático edifício na história da nova arquitetura moderna do pós-guerra. Na ideia principal do livro, explicitada através do título da versão francesa – “a creche fala com você” –, está embutida a possibilidade de que o novo modelo ou protótipo do edifício-cidade contivesse as possíveis respostas para a nova geração, tão desgastada e violentada pelos horrores da guerra.

Hoje em dia (1954) é necessário compreender as contingências daquela época (1942-1948). Tentávamos obter uma grelha - uma gama, um utensílio de obra. Tínhamos encontrado qualquer coisa que projetava séries de

números, todos combináveis entre si. Avançávamos nos fatos, na ação: a obra. Construimos Marselha (a Unidade de Habitação). O número glorifica o nosso esforço; avançávamos a conquista. Estes desenhos e cálculos faziam-se por interpostas pessoas... E as verificações e explicações? Os especialistas contribuirão com a sua parte... um dia! (LE CORBUSIER, 1955, p. 56)

O arquiteto declara a importância do entendimento das contingências e especificidades da sua época. Seria necessário considerá-las, para entender o momento de construção deste edifício habitacional francês e da escrita do livro, tratando-se, principalmente, do uso que as crianças faziam da cobertura da *Unité* de Marselha.

Entretanto, é preciso constatar que *Les Maternelles vous parlent* é uma obra praticamente desconhecida dentre os inúmeros volumes de livros publicados em vida por Le Corbusier ou posteriormente pela sua Fundação. Trata-se de um livro póstumo⁵¹, que pretendia ser impresso pelo arquiteto em 1956, mas que só foi publicado pela Fundação Le Corbusier mais de dez anos depois, em 1968.

Foram publicadas simultaneamente, além da edição original em francês, outras duas traduções: a edição em alemão, *Kinder der Strahlender Stadt* [As crianças da Cidade Radiosa] e a edição em inglês, *Nursery Schools* [Creche].

A Fundação Le Corbusier, criada em 1960, pelo próprio arquiteto⁵², num desejo pessoal que já nutria há muitos anos, de “continuação do esforço realizado durante toda a vida”, como afirmou numa nota em 1960. Já no início da sua carreira como arquiteto, o jovem Charles-Edouard Jeanneret já demonstrava vontade de alcançar metas ambiciosas e duradouras para além da sua vida: “Deixe na vida um objetivo e não que a vida é apenas uma flecha para a morte”, escreveu numa carta aos seus pais em 1910. (FONDATION LE CORBUSIER, s.d., tradução nossa)

A Fundação Le Corbusier teve sua sede transferida em 1964 para *La Roche House*⁵³, uma casa em Paris, projetada ente 1923 e 1925, por Le Corbusier e Pierre Jeanneret, para Raoul La Roche, banqueiro suíço e colecionador de arte de vanguarda.

Tornando-se Le Corbusier, sem herdeiros diretos e guiado pelo medo de que os arquivos e obras que ele preservou cuidadosamente fossem espalhados após sua morte, ele se dedicou durante os últimos quinze anos de sua vida a projetar e implementar o projeto de uma Fundação que leva seu nome, até o mais ínfimo detalhe. (FONDATION LE CORBUSIER, s.d., tradução nossa)

Desta forma, ele pretendia garantir que o seu acervo – escritos, pinturas, desenhos, gravuras, tapeçarias, coleções, pertences pessoais, pesquisas, etc. – fossem reunidos, ordenados, guardados e colocados à disposição de todos que quisessem consultá-los, depois de sua morte⁵⁴.

A Fundação, desde antes da sua morte, assumiu este papel de manter e perpetuar a sua obra e “contar a sua história” ao mundo. O livro póstumo sobre as *Maternelles* configura-se como uma destas tentativas. Para além das condições de possibilidades do próprio Le Corbusier ou mesmo das especificidades do período em que o livro foi produzido, é fundamental entender sobretudo as contingências da época em que este foi publicado.

Foi justamente entre os anos 1960 e 1970, que as imagens de crianças brincando no topo da *Unité* de Marselha, a cidade corbusiana, apareceram publicamente pela primeira vez. Com este gesto, a Fundação Le Corbusier assinala sua estratégia de lançamento do livro, em meio às discussões sobre a infância e a criança – muitas delas em relação à cidade – em diversos campos de conhecimento. O impacto pretendido a partir disso, acompanhava o grande esforço de antropólogos, sociólogos, pedagogos, historiadores em avaliar e rever conceitos e posturas sobre esta temática e sobre as próprias disciplinas.

Esta “virada” foi marcada por outras formulações para noções centrais aos debates destes campos de conhecimento, inclusive na promoção de debates entre distintos campos de conhecimento. Abertura que permitiu enxergar a criança de uma maneira inteiramente diferente, “[...] ao contrário dos seres incompletos, treinando para a vida adulta, encenando papéis sociais enquanto são socializados ou adquirindo competências e formando sua personalidade social.” (COHN, 2009, p. 21) Em diversos estudos, num olhar para os diversos espaços, tempos e culturas, as crianças passam a demonstrar papel ativo na definição de sua própria condição e na participação social.

Em meio a este cenário, a Fundação Le Corbusier publica *Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine* e as outras duas traduções. Durante a construção do livro, por mais que a relação entre o arquiteto e as crianças tenha se dado de maneira indireta – evidenciado pela relação entre Le Corbusier, os educadores e os fotógrafos –, ao divulgar o trabalho ao mundo, a Fundação foi categórica ao afirmar na contracapa do livro o tipo de relação que Le Corbusier tinha com estas crianças: um contato direto e, até certo ponto, romantizado⁵⁵.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

Le Corbusier amava as crianças. Em sua arquitetura, ele multiplica os truques – quadros-negros deslizantes, *playgrounds* etc – para que os pequenos nunca mais se sintam perdidos no mundo adulto. “As *Maternelles*” são as escolas que ele construiu no telhado de suas cidades radiosas em Marselha e Rézé-Nantes. As crianças correm para lá, riem, aprendem a ler e a contar, e em certos dias dão festas nas quais os pais são convidados; aqui vemos as novas formas arquitetônicas funcionando. Uma série de fotografias, desenhos de Le Corbusier, comentários das crianças que moram lá, provam que a arquitetura moderna pode ser o lugar onde uma pedagogia mais humana já floresce. (FUNDAÇÃO LE CORBUSIER, 1968 In: LE CORBUSIER [1955], 1968, tradução nossa)

As crianças “provam” ao leitor que as intenções de Le Corbusier ao projetar florescem no alto da cidade de Marselha. Elas aparecem no livro como personagens de uma fábula moderna e a história é encerrada com esta “lição de moral”. Quando escreveu o livro das *Maternelles*, Le Corbusier já afirmava que a creche seria uma janela, uma perspectiva e uma lição maravilhosa de otimismo. “Muitas pessoas entenderam visitando, vendo a escola funcionando.” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 61, tradução nossa)

Assim, através dos depoimentos coletados por Lilette Ougier e das fotografias de Lucian Hervé e Louis Sciarli, as *Maternelles* falam a todos. O arquiteto define, enfim, a lição de moral, mas entre esses dois momentos, as crianças também fabulam as suas próprias histórias.

O programa de atividades do jardim da infância incluía jogos sensoriais, iniciação à escrita, ao cálculo, à leitura, à música, educação física e um largo espaço à educação artística. “As crianças [...] pintam no chão, sobre as mesas, sobre os cavaletes, sobre os muros. [...] Um dia sem pintura não é um dia completo.” (LE CORBUSIER, 1968, p. 59, tradução nossa)

Elas pintam o que viram. Elas pintam uma história recontada, um filme visto. Elas pintam (e isto é muito frequente) o que imaginam. Eu os deixo apenas fazer⁵⁶ (quase sem dizer nada). Elas chegam a fazer as mais belas coisas. Elas fazem modelagem com o mesmo espírito, em pleno ar, sobre o teto quando o tempo os permite, sobre os bancos de pedra previstos para este efeito. Elas amam demais modelar: alegria de ficar um pouco sujo, alegria de poder criar e demolir tudo também rapidamente! (LE CORBUSIER, 1968, p. 59, tradução nossa)

Estas atividades artísticas serviam, segundo a metodologia de Frenet, como meio pedagógico ao ensino das crianças, principalmente a partir do desenvolvimento da imaginação dos menores. Ao mesmo tempo, a própria atividade que diverte, é utilizada como punição das crianças, revelando uma

educação que se diz libertária, mas ao mesmo tempo, é castradora: “As tolices são punidas com isso: ‘Você não pintará!’... Isso é o que eles mais temem.” (LE CORBUSIER, 1968, p. 59, tradução nossa)

Dentre as inúmeras atividades oferecidas aos pequenos, o teatro é a que mais ganha relevância, tanto pela expressão das crianças, pelos relatos da professora, quanto pelo aparente orgulho de Le Corbusier, ao apresentá-lo ao público. Ele o apelidou de “teatro espontâneo”, baseado na observação das características teatrais da vida quotidiana⁵⁷. Para Sequeira (2008), Le Corbusier promove um retorno à espontaneidade da *Commedia Dell’Arte*, com a paisagem de Marselha como pano de fundo.

Eles fazem teatro espontâneo. Na sala de jogos, [...] trazemos uma caixa grande cheia de trapos, utensílios. Eles se disfarçam e a cena nasce. Nenhuma ou poucas palavras. [...] Sem constrangimento, sem vergonha. Um cumprimento completo (criado, creio eu, pelo ambiente escolar, pela atmosfera que prevalece). [...] Nós fazemos dança – educação de ritmo, mas em temas que apelam para eles – adaptados à sua idade, suas preocupações, isto ao som do piano e do violino [...] e eles dançam, eles imitam o que eles querem – expressão livre – explosão de alegria. (LE CORBUSIER, 1968, p. 59, tradução nossa)

Para Le Corbusier, a efetivação da espontaneidade do teatro se fazia por meio do ambiente construído, capaz de fazer despertar a imaginação das crianças, uma vez que, para além do espaço, não havia nada que as servisse de elementos compositivos das cenas, a não ser, neste caso, os trapos dentro de uma caixa. Preveniui a todos os visitantes que, na creche “[...]você não pode usar uma máscara – você deixa sua máscara assim que entra nela. E tudo salta na sua cara, a alegria dos pequeninos, a intimidade, a cor, o mar, o sol, o mistral, tudo chega ao seu encontro.” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 60, tradução nossa)

Entretanto, o *toit-terrasse* não foi concebido como um palco, o seu projeto não intencionava criar qualquer espécie de cenografia. O que Le Corbusier considerava, mas não evidencia, nesta análise do “teatro espontâneo” das crianças é a possibilidade da criança em imaginar, fabular e criar quaisquer coisas a partir do nada, ou mesmo a partir de pequenos trapos. Possibilidades que, quando se trata das crianças, podem independender do espaço físico em que se encontram.

A introdução deste elemento permite-nos perceber que, numa fase terminal do projeto – quando este espaço já está praticamente construído –, Le Corbusier trata de enfatizar o seu carácter de suporte das características teatrais da vida cotidiana, que aí teria lugar – e das intenções teatrais que

qualquer um, não necessariamente ator profissional, pudesse ter o desejo de expressar. Segundo Le Corbusier, “espontâneo”, significa, acima de tudo, disponível. (SEQUEIRA, 2008, p. 93)

A espontaneidade a qual se refere Le Corbusier, numa época de incertezas e dúvidas, ainda está relacionada à ideia de utilidade, a partir de um espaço “aberto e disponível para todos os que queiram propor algo que possa ser útil.” (LE CORBUSIER, 1951 In: ROGERS, E. N.; SERT, J. L.; TYRWHITT, J., 1955, p. 36, tradução nossa) Mas também é um espaço, em muitos aspectos, móvel, que se altera a partir de seus usos, como sugeriu Célestin Freinet nas suas correspondências ao arquiteto.

Para Sequeira (2008), o *toit-terrasse* da *Unité d’Habitation* é quase sempre ignorado, quando se fala a respeito do espaço público – preferimos denominá-lo coletivo – na obra de Le Corbusier. A partir desta sua análise, surge então a possibilidade de pensar este espaço como o lugar dos aniversários importantes, das comemorações, celebrações e festas; momentos de *profanação* (AGAMBEN, 2007) deste espaço. Além das que já foram citadas, o *toit-terrasse* serviu a inúmeras atividades desta natureza, desde a inauguração da própria *Unité d’Habitation*⁵⁸, marcando o seu nascimento, até homenagens póstumas ao famoso arquiteto⁵⁹ que projetou o edifício.

O *toit-terrasse* seria para Le Corbusier um centro de expressão do teatro da vida humana, “[...] tal como o lugar público que Le Corbusier preconiza na sua intervenção em Hoddesdon, em 1951, no VIII Congresso dos CIAM, dedicada ao que intitulou o ‘Coração da Cidade.’” (SEQUEIRA, 2008, p. 232) Neste local, acontecem as celebrações culturais, como a realização da quermesse anual, e cujas imagens são tão queridas por Le Corbusier. Na festa de final do ano letivo, os protagonistas eram as crianças, mas toda a comunidade sempre estava presente desempenhando cada um, o seu papel social. Como afirmou Le Corbusier, não era a festa da escola, mas de todo o edifício. Assim, entendendo o edifício como uma cidade vertical, era a festa da cidade moderna corbusiana⁶⁰.

Jovens ou idosos, todos têm um papel a desempenhar: quer seja o músico de uma melodia tradicional ou o dançarino que a acompanha, a mãe que se consome, nervosa, nos bastidores, ou a bailarina que dança no palco improvisado de um espectáculo de dança, ou ainda o cidadão que participa neste lugar da confraternização e jogo, onde até um burro não falta à festa, para passear com os menores ao redor deste *toit-terrasse* praticamente lotado. (SEQUEIRA, 2008, p. 232)

No livro, ao lado desta imagem descrita no texto, estando o *toit-terrasse* repleto de pessoas de todos os tipos, Le Corbusier escreve: “os comentários são supérfluos”⁶¹. (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 81, tradução nossa) De alguma forma, aquela imagem da cobertura tomada pela alegria das pessoas, falava por si, além de falar com o leitor, tornando insignificantes os comentários dos críticos, apresentados pelo arquiteto ao longo do livro.

A própria imagem da mula que subiu ao terraço através do elevador também fala muito sobre este momento. A cobertura da *Unité* de Marselha constitui para Le Corbusier, como o lugar do reencontro, onde se dão as atividades coletivas, como na praça de qualquer cidade. Simbolicamente, este espaço em especial no momento da festa, torna-se o lugar das relações sociais, a partir do encontro de diferenças na *Unité d’Habitation*, possíveis de acontecer naquele espaço, naquele determinado momento.

Na festa, o adulto realiza seu sonho de criança, de subir no telhado de casa, tanto dos que elogiam, quanto os que criticam o feito do arquiteto e dos educadores da *Unité de Marselha*. Afinal, como questionou Le Corbusier, “qual criança nunca sonhou andar pelo teto da sua casa?” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 71, tradução nossa) Este seria, portanto, o momento coletivo do edifício por excelência, onde se evidenciam os conflitos, expostos ou não por Le Corbusier no seu livro. Seria possível, como afirma o arquiteto, ter uma “[...] percepção do binômio ‘indivíduo-comunidade’”, mas não de maneira dual e matemática, como ele mesmo apresenta, “uma equação = equilíbrio = uma função harmoniosa.” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 57, tradução nossa)

Pensar a cobertura da *Unité* de Marselha como espaço da coletividade da cidade corbusiana -, seria analisá-la a partir da sua dimensão mais conflituosa, onde as diferenças (numa heterogênesse que pode ir das crianças às mulas) se fazem presentes. É preciso pensar diferente do que afirmou Le Corbusier sobre o dia da inauguração da creche, quando disse que “Naquele dia surgiu a noção da ‘comunidade vertical sem política’ capaz de realizar as tarefas e problemas das 24 HORAS da jornada solar; 24 horas harmoniosas; forma de reagrupamento à base de nossa sociedade democrática maquinista.” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 57, tradução nossa).

Naquele momento da festa, tal qual na cidade, as diferenças se encontravam. Os professores davam as suas lições às crianças, atribuíam castigos exemplares aos seus alunos; mas também foram retratados os momentos da mais genuína

felicidade das crianças, que correm pelo espaço quase infinito aos olhos, voam no alto de Marselha, navegam através dos seus mares, sobem as montanhas mais altas e declaram-se conquistadores daquele território.

Durante a festa, diversos usos e temporalidades se sobrepõem. Nas suas formas arquitetônicas, realizadas através de semelhanças de exemplos prévios, acúmulos de diversos lugares e tempos vividos por Le Corbusier, através das suas memórias, resgatados e atualizados num legado histórico, de caráter paradigmático. Na *Unité* de Marselha, atravessamos épocas distintas, culturas variadas, que se sobrepõem nos mais diversos estratos históricos.

Também entram em debates os processos projetuais do arquiteto com os educadores, fotógrafos e demais profissionais, conhecidos e desconhecidos, todos responsáveis pela construção coletiva do espaço em questão. E mesmo que estas relações não sejam tão amigáveis ou de tamanha cumplicidade, como a estabelecida com a professora da creche, basta pensar que nem sempre as brincadeiras entre as crianças se dão de maneira totalmente harmônicas. Brincar é justamente esta troca conflituosa entre as diferenças de cada criança.

No alto de Marselha, outros sujeitos, além do próprio Le Corbusier, podem agora segurar seu lápis de cor e percorrer as plantas baixas do edifício; errar e descobrir outros caminhos possíveis e imprevisíveis, cruzar com outras cores, sobrepor percursos, colorir o espaço, como as crianças que pintam os seus desenhos, nas aulas da creche.

As mulas, expostas como a imagem do atraso, nos primeiros escritos sobre o urbanismo moderno do arquiteto, sobem ao terraço e passeiam com as crianças, a imagem do futuro, do vir-a-ser útil. É também neste momento que a criança afirma, inconscientemente, que nunca se tornará aquele homem moderno ideal que um dia desejaram que ela se tornasse. #

notas

1. Nesse momento, apesar dos poucos projetos arquitetônicos executados, Le Corbusier já havia estabelecido e divulgado seu programa para um novo ambiente moderno, nas suas diversas escalas. Lançado tanto por meio de livros, como *Vers une architecture* (1923), *Urbanisme* (1925) e *L'art décoratif aujourd'hui* (1925); como pelos planos urbanísticos, a *Ville contemporaine* (1923) e o *Plan Voisin* (1925); e em sua arquitetura, como nas *Villas Stein* (1927-28) e *Savoie* (1929-31).

2. O projeto *Ville contemporaine* foi exposto pela primeira vez em novembro de 1922 no Salão de Outono de Paris. “Foi acolhido com um certo estupor; a surpresa levou uns à cólera, outros ao entusiasmo. A solução preconizada era rude; os compromissos estavam ausentes dela. Faltavam comentários aos projetos expostos; e os projetos, infelizmente, não são entendidos por todos. Seria preciso estar presente para responder as perguntas essenciais que tinham origem no próprio âmago da sensibilidade. Tais perguntas oferecem um interesse capital, não poderiam ficar sem respostas. Tendo sido solicitado mais tarde a escrever este estudo destinado a apresentar princípios novos de urbanismo, pus-me resolutamente a responder *antes de mais nada* a essas perguntas essenciais. Usei duas ordens de argumentos: em primeiro lugar, aqueles essencialmente humanos, padrões do espírito, padrões do coração, fisiologia das sensações, em segundo, aqueles da história e da estatística. Assim, atingia as bases humanas e possuía o meio onde se desenrolam nossos atos.” (LE CORBUSIER [1925], 2009, p. 156, grifo do autor)

3. Segundo Marta Sequeira (2008), Le Corbusier intitula este edifício de *protótipo* diversas vezes: “[...] estabeleci o *protótipo*, há pouco definitivo, de uma Unidade de Habitação de 1.500 ou 2.000 habitantes.” Le Corbusier, carta a Charlotte Périand, de 2 de maio de 1946; “Trata-se aqui, portanto de um *protótipo*; na verdade, de uma proposta concreta de condições de vida para a civilização

maquinista presente.” Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complete 1938-1946*, cit., p. 174; “Marselha-Michelet’ representa a construção de um protótipo [...]” Le Corbusier, *Œuvre complète 1952-1957*. Zürich: Girsberger, 1957, p. 174.

4. Pode-se considerar como consequência dessa modernização, o próprio desenvolvimento da imprensa, das indústrias de livros e cinematográfica, da reprodução e difusão fotográfica e dos espetáculos grandiosos das feiras internacionais. Acontecimentos importantes que se tornam espaços fecundos para os profissionais arquitetos e urbanistas difundirem suas principais ideias e atividades, como algumas das que são aqui destacadas.

5. Em *Le Modulor* (1950), Le Corbusier reconhece que o seu pensamento está sendo transmitido por intermédio das mãos e cabeças de pelo menos vinte desenhistas. Georges Candilis, que foi líder do ASCORAL a partir de 1943 e membro do grupo GAMMA – um dos grupos que causaria alvoroço no CIAM IX de 1953, ao abordar as realidades das colônias francesas na África –, foi um desses arquitetos que colaborou com Le Corbusier, entre 1945 e 1951, sendo encarregado de seguir os trabalhos do estaleiro da *Unité* de Marselha. Assim, “[...] a 10 de abril de 1946, é desenhada por Georges Candilis uma planta do *toit-terrasse* da Unidade de Habitação de Marselha, que irá conter, sensivelmente, a informação que será apresentada nos catorze desenhos que representarão a cobertura do edifício. (SEQUEIRA, 2008, p. 36)

6. “O leitor deverá ter em mente as circunstâncias nas quais decorreu esta investigação: a ocupação alemã de Paris, e a dispersão das pessoas ou a dificuldade em reuni-las. Na difícil atmosfera de Paris, o debate sobre arquitetura entre profissionais está longe de se clarificar. Uma lei obrigou-me a apresentar a minha candidatura à Ordem dos Arquitetos criada pelo Governo de Vichy em finais de 1940. Esta candidatura permanece quatorze meses para exame, na Ordem, até que se ouvem os canhões ingleses em Versalhes (Verão de 1944). Nas reuniões da ASCORAL, trabalhávamos à luz de vela,

sem telefone nem aquecimento, por entre a poeira do *atelier* abandonado do n.º 35 da Rua de Sèvres. [...] Ano de 1944: a Libertação. No Outono, fazendo eu parte da comissão de doutrina da Frente Nacional de Arquitetos, consegui que a ‘Carta de Atenas’ dos CIAM servisse de base às discussões. Reconstruir, construir, criar os elementos a produzir em série, harmonizar... a grelha de proporções está, mais que nunca, na ordem do dia.” (LE CORBUSIER, 1950, p. 61)

7. Após assumir a autoria do nome escolhido para o *Modulor* em *Le Modulor* (1950), Le Corbusier é questionado pelo então responsável, alguns anos depois e publica esta “acusação” em *Modulor 2* (1955): “O doutor Robert Lancrey-Javal, doutorado em Direito, agente concessionário que interveio no início, dá-me uma indicação valiosa: Há um fato histórico que é necessário esclarecer. Fui eu que inventei a palavra ‘*Modulor*’, e que lhe propus. A sua primeira reação foi desfavorável. Lembro-me que me disse: ‘Não, impossível! Parece um nome de um armazém de garrafas!’ Satisfaz-me que, depois de refletir, tenha considerado que a minha ideia era boa.” (LE CORBUSIER, 1955, p. 50)

8. Esta relação entre os dois sistemas de medida foi explicada por escrito num artigo do matemático Matila Ghyka, pesquisa que serviu de apoio para Le Corbusier; num número de 1948 de *The Architectural Review*; depois num artigo de Jerzy Soltan, num número de 1948 de *Domus*; e, por Le Corbusier, em *Le Modulor: essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*, escrito entre agosto e novembro de 1948, com vários acréscimos de 1949 e editado pela primeira vez em 1950.

9. Havia ainda a intenção de se publicar um terceiro volume, o *Modulor 3*, que nunca chegou a ser escrito, mas que Le Corbusier menciona, em 1965, ano da sua morte, como um projeto atual.

10. Nesse trecho do livro, o arquiteto deixa claro quais são as suas intenções com a sua obra: “A natureza da invenção é tal que, se ela tiver valor, os arquitetos modernos do mundo inteiro, meus amigos, irão juntar-se

a nós, e as suas revistas – as melhores de cada um dos seus países – oferecerão as suas páginas para a estudar e divulgar. [...] Prevejo que os arquitetos e construtores irão servir-se deste útil instrumento de medição. Os congressos ocupar-se-ão disso e, mais tarde, se merecer, as Nações Unidas [recém-criada em 1943], através da sua seção econômica e social, avaliarão a questão. E... quem sabe se um dia os obstáculos, os entraves, a concorrência, a oposição criada pelo antagonismo das duas medidas atuais [...] deverão acabar; então a nossa medida poderá reatar o que tem estado separado e rivalizado e tornar-se um instrumento de união.” (LE CORBUSIER, 1950, p. 66) O arquiteto achava necessário, ainda, a criação da “ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO *MODULOR*, associação mundial daqueles que nele acreditam, estimulada por um boletim mundial redigido em diversas línguas, inclusivamente numa língua artificial de trabalho [que não tardará a impor-se]” (LE CORBUSIER, 1950, p. 267)

11. “Como que o *Modulor* se tornou conhecido no mundo? Através do livro *Le Modulor* [...]. A edição francesa, com uma tiragem de 6000 exemplares, esgotou-se rapidamente. Seguiu-se a segunda edição em 1951. Depois vieram as traduções em inglês, japonês, alemão e espanhol. Uma efervescência espalhou-se por todo o lado, pelos jovens ávidos por usar um instrumento libertador, ou que alguns pressupunham ser capaz de dar talento e imaginação àqueles que não os tinham!” (LE CORBUSIER, 1955, p. 19)

12. “A 23 de junho de 1949, Jorge Gertum Carneiro, sócio fundador da editora brasileira Gertum Carneiro, aconselhado por Afonso Eduardo Reidy – [...] que trabalhou com Le Corbusier no projeto do Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro, e que fazia na altura parte da Comissão de Urbanismo da editora –, escreveu uma carta a Le Corbusier, demonstrando o seu interesse em publicar o último livro do arquiteto. Embora nessa altura *Le Modulor* ainda não estivesse pronto, Le Corbusier anotou, no canto superior esquerdo da carta, a palavra “*Modulor*”, demonstrando a sua intenção de que fosse esse livro a publicar pela editora carioca, em português do Brasil. (SEQUEIRA, 2009

In: LE CORBUSIER, 1950, p. 19) Além das publicações iniciais e até os nossos dias, *Le Modulor* foi publicado em polaco, italiano, russo, chinês e coreano. Somente em 2010, passados 60 anos da sua primeira edição, a editora portuguesa Orfeu Negro publicou as duas versões em português de Portugal.

13. Após este momento, “[...] ninguém iria se mostrar menos ‘corbusiano’ do que Le Corbusier, sobretudo quando surpreendeu seus mais firmes admiradores com as soluções totalmente inesperadas da capela de *Ronchamp* ou das *Maisons Jaoul*.” (COHEN, 2013, p. 322) Também na *Unité* de Marselha, “[...] as superfícies rugosas e as marcas deixadas no concreto pelas fôrmas de madeira e pelas camadas superpostas dos sucessivos lançamentos – devido a uma construção demorada e sujeita a restrições orçamentárias – levaram Le Corbusier a proclamar a beleza do concreto ‘bruto.’” (COHEN, 2013, p. 322)

14. A edição alemã de *Les Maternelles vous parlent* intitula-se *Kinder der Strahlender Stadt* (1968), literalmente, “As crianças da Cidade Radiosa [ou *Cité Radieuse*]”.

15. “Dos 2.875 desenhos relativos ao projeto “*Marseille-Michelet Immeuble*” que se encontram na *Fondation Le Corbusier* em Paris 7.195 contêm registos que se referem ao *toit-terrasse*. Para Le Corbusier, este é um lugar muito especial do edifício.” (SEQUEIRA, 2008, p. 27) Estes desenhos encontram-se publicados em: *Le Corbusier plans*. Paris: Codex Images International, v. 3. 2005-2007.

16. É importante destacar aqui o trabalho da arquiteta portuguesa Marta Sequeira, tese bastante útil nesta pesquisa por apresentar a cobertura do edifício de Marselha como um objeto de composição corbusiana, a partir da qual ela formula a pergunta pelo “Lugar Público, de congregação e consagração de um coletivo” na obra arquitetônica. Sequeira (2008) destaca em vários momentos uma profunda e complexa relação do arquiteto com o passado das cidades que ele visitou desde muito jovem, relação esta, bastante diferente da noção de história – do tempo em flecha, linear, evolutiva e

progressista – que Le Corbusier demonstra ter. A autora constata que “[...] é habitual, a ideia de que existe uma ‘ruptura em relação à história’ na gênese dos lugares públicos das cidades de Le Corbusier, de que os seus espaços de congregação preconizam uma separação entre o seu tempo e a experiência precedente, e que em nada se assemelham aos lugares públicos que até então se realizaram. É frequente, a ideia de que Le Corbusier possui uma concepção diacrónica da história dos lugares públicos da nossa civilização, e de que os espaços que cumpriam uma função semelhante em outros tempos são por ele considerados ultrapassados e superados, obsoletos – incapazes de oferecer-lhe [...] um lugar de congregação adequado ao seu tempo. [...] Apercebemo-nos então, através de uma investigação que tem como base a análise da concepção do *toit-terrasse* da Unidade de Habitação de Marselha, que o lugar coletivo de congregação corbusieriano do período imediatamente subsequente à Segunda Grande Guerra não só não estabelece uma cisão com o passado histórico, como constitui, ele próprio, o testemunho da inabalável continuidade da criação humana ao longo de todos os tempos.” (SEQUEIRA, 2008, p. 18)

17. Segundo Marta Sequeira (2008), desde os anos 30, o espaço criado sobre a cobertura dos edifícios de habitação coletiva de Le Corbusier já havia se tornado um território para o urbanista que pode ser comparado aos espaços coletivos da cidade corbusiana ao nível do solo. Entretanto, em projetos como em *Ville Radieuse* (1924), tanto as coberturas quanto o solo da cidade, eram vistos como plataformas infinitas, sem início nem fim, situadas apenas em cotas distintas e sobrepostas. Os dois planos eram entendidos como territórios ideais, cobertos pela vegetação. No solo, encontravam-se uma série de elementos, independentes e distanciados entre si, constituíam em complemento aos blocos habitacionais e dispostos de maneira poética.

18. Expressão francesa que significa estúpido, bobo e até um pouco louco. No livro sobre as *Maternelles*, Le Corbusier traz a imagem de um pequeno recorte de jornal rasgado, onde aponta, de maneira irônica,

uma crítica que se fez circular na grande imprensa, pelo médico psiquiatra Dr. Plichet. A advertência do médico ao povo da França começa da seguinte maneira: “**Le Corbusier vai aumentar o número de “fadas” em Marselha.** O Dr. Plichet, presidente da *l’Ordre des médecins de la Seine* e médico psiquiatra do hospital *Saint-Antoine*, acaba de condenar o urbanismo tal como concebido pelo arquiteto Le Corbusier na “*Cité radieuse*” que ele edificou em Marselha. Motivos principais: uma aglomeração semelhante de inquilinos de qualquer idade em um único edifício pode propiciar o surgimento de doenças mentais.... (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 47, tradução nossa)

19. No campo da história, um dos estudos mais significativos acerca da criança e da infância é certamente o trabalho de Philippe Ariès, *L’Enfant et la vie familiale sous l’Ancien Régime* [A criança e a vida familiar no Antigo Regime], publicado na França em 1960 e traduzido para diversas línguas, inclusive para o português. É um estudo histórico das transformações da família e o lugar das crianças na sociedade, principalmente a partir da Idade Média até nos tempos modernos. O livro é uma inflexão na historiografia francesa pela sua temática que, até então, não havia sido objeto de estudos históricos na Europa e pela variedade de fontes e materiais estudados: dados estatísticos, literatura, obras de arte, etc. No campo da antropologia, segundo Clarice Cohn (2009), os estudos mais relevantes são, ainda hoje, os realizados nas décadas de 1920 e 1930 por antropólogos norte-americanos ligados à Escola de Cultura e Personalidade, especialmente os de Margareth Mead. Esses estudos tentavam entender o que significava ser criança e adolescente em outras culturas e sociedades, tomando frequentemente a sociedade norte-americana como parâmetro. Sobre esse viés, Mead publica um dos seus livros mais interessantes, organizado em parceria com a antropóloga norte-americana Martha Wolfenstein, em 1955, intitulado *Childhood in contemporary cultures* [Infância nas culturas contemporâneas]. Cf. MEAD, Margaret; WOLFENSTEIN, Martha (Org.). **Childhood in contemporary cultures.** Chicago: University of Chicago Press, 1955.

20. Compõem o livro as fotografias de Ron Chapman, Sylvester Jacobs, Sheelah Latham, Phil Méheux, Wolf Suschitsky e John Walmsley.

21. Os trabalhos de Aldo van Eyck foram elogiados por S. Giedion, na publicação de 1953, *The Heart of the City* [O Coração da cidade], resultante do CIAM VII de 1951: “Há poucos dias tive outra experiência em Amsterdam. Fui visitar os campos de jogos infantis que haviam sido construídos sob a direção de Van Eesteren e desenhados por um jovem membro do grupo holandês do CIAM, Van Eyck. Constam de elementos muito simples. [...] Mas estes simples elementos estão agrupados tão engenhosamente – com uma notória influência do movimento de *Stijl* e da arte moderna que parece haver injetado uma espécie de vitamina a todo o conjunto – que atua como fantásticos pontos de partida para a imaginação das crianças. (GIEDION, 1955 In: ROGERS, E. N.; SERT, J. L.; TYRWHITT, J., 1955, p. 18, tradução nossa)

22. Segundo Liane Lefavre (2007), a inserção dos primeiros *playgrounds* no tecido do bairro Jordaan, em Amsterdam, foi realizado graças ao “Plano de Extensão de Amsterdam”, elaborado em 1934, por Van Eesteren. “A criação deste novo tipo de espaço público deve sua emergência ao projeto de Aldo van Eyck. Ele é o mais conhecido, é claro, mas o crédito deve ser atribuído igualmente – se não mais – a Cornelis van Eesteren, Jacoba Mulder, ao Departamento de Obras Públicas e ao povo de Amsterdam.” (LEFAIVRE, 2007 In: DÖLL, 2007) Van Eesteren poderia ser considerado como um dos mais firmes defensores da abordagem mais doutrinária sobre a cidade, proposta pelo CIAM antes da guerra. Depois da guerra, entretanto, sem abandonar a ideia do planejamento “de cima para baixo”, começou a “aprender” sobre as particularidades e irregularidades de lugares residuais e intersticiais no tecido existente da cidade, trabalhando-os, sobretudo através dos *playgrounds* públicos idealizados por Jacoba Mulder e desenhados por Van Eyck.

23. No centro histórico de Amsterdam, onde praticamente não havia espaço disponível e adequado, decidiu-se por usar lotes de casas demolidas, pertencentes a pessoas

deportadas durante a Segunda Guerra Mundial. O *Playground* de Nieuwmarkt (1968) é um desses exemplos.

24. “Jacoba Mulder é muito menos conhecido do que Van Eyck e Van Eesteren. Na verdade, ela foi apagada ao ponto de que seu arquivo, se alguma vez existiu, não pode ser rastreada no Arquivo Municipal da cidade. [...] ‘A ideia do layout do *playground* veio a mim sozinha, e eu apresentei ao Departamento de Obras Públicas’, relatou em uma entrevista em 1963. [...] ‘Eu vi uma garotinha do bairro ocupada com uma pá, cavando perto de uma árvore, até que a areia surgiu. Ela usou-a para assar tortas, até que, infelizmente, veio um cachorro e fez o seu ‘dever’ e este foi o fim daquilo.’ [...] O *playground* no Bertelmanplein, onde Mulder vivia, foi o primeiro dos *playgrounds* de Amsterdam. Um vizinho passeou, viu aquele *playground*, e escreveu ao diretor de Obras Públicas com um pedido para outro *playground*, um quarteirão de distância. O pedido foi concedido. Outro transeunte viu, fez um novo tipo de pedido. Muito em breve, os pedidos estavam chegando rápido e furiosos. Foi assim que os inúmeros *playgrounds* foram colocados na cidade.” (LEFAIVRE, 2007 In: DÖLL, 2007)

25. Segundo Paola Jacques (2003), na Internacional Situacionista, Constant insistiu na proposição de uma cidade utópica, a Nova Babilônia, produzindo inúmeros mapas e maquetes, formalizando um verdadeiro projeto, o que provocou um desentendimento com Debord e seu desligamento da IS em 1960. Debord, líder da Internacional Situacionista, era contra a existência de um modelo de espaço urbano situacionista, sendo a favor do uso, ou apropriação situacionista do espaço urbano. Constant abandonou a IS, mas continuou desenvolvendo este projeto por uma década.

26. Cf. LE CORBUSIER [1955]. *Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine*. Paris: Ed. Gonthier, 1968.

27. Segundo Annie Pedret (2013, p. 208), depois de Otterlo, os membros do *Team X* reuniam-se para discutir e apresentar os seus trabalhos em encontros informais, onde tratavam inclusive de assuntos familiares, em

companhia dos seus filhos. Estas reuniões duraram até 1981, quando declararam o fim da era do *Team X*, após a morte de Bakema.

28. *Pantalon* e *Polichinelle* são alguns dos mais importantes personagens da *Commedia Dell’Arte* italiana. O primeiro personagem é inteiramente baseado em moeda e ego. É a representação metafórica do dinheiro no mundo da comédia. Nunca esquece um acordo e seu mérito é baseado em ações, não em palavras, é descrito como mesquinho, e nunca esquece ou perdoa até mesmo as menores coisas. O segundo, é um criado de origem camponesa, astucioso, rude, simples, sem graça, espirituoso e também muito ganancioso.

29. Freinet incorporou em seu livro *L’Ecole Moderne Français [A Escola Moderna Francesa]* os princípios de uma nova educação, baseada numa pedagogia ativa, popular, aberta, centrada no trabalho, cooperativista, democrática e participativa, através de métodos onde os alunos unissem pensamento e ação. Sua pedagogia pretendia uma renovação do ambiente escolar e da atividade dos professores. Desta forma, professores e crianças deveriam nutrir-se mutuamente. Le Corbusier escreveu a Freinet em 1950, em agradecimento ao seu livro: “Ficarei muito feliz em considerar suas sugestões. Serei gentil o suficiente ao fazê-las. Vou citar as fontes, claro. Li com maior interesse os materiais impressos do *L’Ecole Moderne Français*. É lamentável ver que a sociedade moderna se embruteça progressivamente a partir do nascimento de seus filhos, e isto proporcionalmente à idade de seus cidadãos”. (LE CORBUSIER, 1950 In: MONTES, 2015, p. 3, tradução nossa)

30. Os desenhos posteriores a 1949, aqueles que foram executados, recuperam o conceito mais convencional de “salas de aula”, com espaços classificados por idade, longe da proposta mais ambiciosa de 1947. Tudo leva a crer que Le Corbusier provavelmente foi condicionado pela regulamentação em vigor na época.

31. A relação entre Le Corbusier e a diretora da *Maternelle* de Marselha era tão intensa, que o próprio arquiteto a denomina de

“a criadora da Maternelle de Marseille Michelet”: “É para ela que devemos este trabalho extraordinário. Eu a batizei ‘Madame SIM’ no dia em que, exausto pelas recriminações de um objetor estéril, interrompi: Você, você é um ‘Senhor NÃO!’” (LE CORBUSIER [1955], 1968, p. 57)

32. Em carta a Lilette Ougier, Le Corbusier indica: “Quanto ao muro a ser feito pelas crianças, deve ser feito desta forma: será executado um andaime de madeira compensada de 2m 26 de comprimento que permitirá que as crianças façam um padrão da mesma extensão” (LE CORBUSIER, 1953 In: MONTES, 2015, p. 13, tradução nossa)

33. A *Unité d’Habitation* de Marselha pode ser entendida por muitos – e, por algum momento, pelo próprio Le Corbusier – como um modelo para as outras unidades de habitação. Entretanto, a espacialidade do seu *toit-terrasse* não voltará a se repetir como na primeira. Devido às alterações impostas pelas diversas entidades políticas envolvidas, a composição arquitetural da cobertura não foi possível de ser replicada. O *toit-terrasse* da *Unité d’habitation* de Nantes-Rezé (projetada entre 1949 e 1955), foi ocupado por três salas de aula, que tomaram significativamente o espaço. Em Briey-en-Forêt (projetada entre 1953 e 1963), primeiro foi exigido pelas autoridades locais que a creche fosse destinada a todas as crianças da cidade ou que esta fosse construída fora da *Unité*; em seguida, que fosse edificado um hotel na cobertura; por fim, que fosse encomendado um estudo a outros arquitetos para a definição dos elementos que ocupariam o espaço. Acabou sendo ocupado por um espaço de observação, sem nenhuma ocupação pré-determinada. Por uma questão de redução de custos, o mesmo resultado foi obtido em Berlim (projetada entre 1956 e 1957). “Talvez esta seja uma das principais razões para Le Corbusier afirmar, no final da sua vida, alguns meses antes de falecer, e perante a possibilidade de desenhar uma série de unidades de habitação para vários locais distintos: ‘A única unidade de habitação que alguma vez construí foi em Marselha. E não quero outras.’” (SEQUEIRA, 2008, p. 100)

34. Além das fotografias e do próprio livro sobre as Maternelles, enquanto registro de um processo, Le Corbusier chegou a encomendar um filme para registrar a construção da *Unité d’Habitation* de Marselha. Nas suas anotações, sempre realizadas em visita ao estaleiro do *toit-terrasse* do edifício, revela o seu orgulho nesta parte tão especial do edifício habitacional. “Enviar um cineasta para filmar sobre a cobertura de Marselha; magnífico.” (LE CORBUSIER, s.d. In: SEQUEIRA, 2008, p. 96, grifo do autor) O curta metragem de nove minutos intitulado *Le Corbusier travaille*, sem som e com legendas em francês, foi dedicada a ele em 1951, pelo seu amigo Gabriel Chereau um jovem advogado, vice-presidente da *La maison familiale*, uma cooperativa social para habitação pública que encomendou a Le Corbusier a *Unité d’Habitation* de Nantes-Rezé: “[...] depois de uma ascensão, através de um monta-cargas da obra da Unidade de Habitação, chegamos ao *toit-terrasse*, onde alguns homens trabalham na sua construção. Depois de uma série de associações de imagens, surge a torre da igreja de uma pequena cidade, a que se segue então uma imagem da torre do *toit-terrasse* da Unidade de Habitação.” (SEQUEIRA, 2008, p. 68)

35. Numa carta escrita ao fotógrafo René Burri, em 1962, Le Corbusier escreve: “[...] você fez na *rue de Sèvres 35*, fotografias de vários modelos [...]. Me pedem algumas fotos, posso fornecer algumas destas? (Isto é para a sua publicidade e não minha).” E conclui, após agradecê-lo: “P.S. Vocês, fotógrafos, são todos iguais! Vocês tomam o tempo de suas vítimas; vão embora e não tem o gesto de enviar uma ou duas fotografias do seu trabalho capazes de entrar nos arquivos da vítima. Especialmente, no que diz respeito a retratos, eu não tinha elementos úteis (quer dizer, fotos atuais) e não posso responder a pedidos que são feitos para mim com bastante frequência, o que você se beneficiaria naturalmente se eu tivesse documentos inteligentes e inesperados feitos por você.” (LE CORBUSIER, 1962 In: RÜEGG, 1999, p. 17, tradução nossa)

36. Em 1962, pouco depois que apareceu na revista mensal *Du* uma foto que o fotógrafo René Burri fez de Le Corbusier em 1959,

este lhe escreveu se queixando, preocupado com o tom tendencioso da sua imagem. “Ele exigiu na mesma carta que Burri lhe desse cópias de cortesia das gravuras, já que essas fotografias serviam como uma espécie de publicidade gratuita para o fotógrafo, onde quer que aparecessem.” (RÜEGG, 1999, p. 17, tradução nossa) Escreveu ao fotógrafo: “Eu tenho que fazer uma reclamação séria. Você deu à “Du”, para um artigo sobre Le Corbusier, um quadro bastante tendencioso no qual eu pareço rezar à Santíssima Virgem antes de uma glorificação de Bauchant, enquanto eu estou balançando a lâmpada de modo que a mesa está iluminada. Você poderia tê-lo feito sem esse falso testemunho.” (LE CORBUSIER, 1962 In: RÜEGG, 1999, p. 17, tradução nossa)

37. René Burri foi um fotógrafo suíço que trabalhou para a *Magnum Photos* desde 1946. Fez retratos de Che Guevara e Pablo Picasso, além de fotografias políticas, militares e artísticas. Burri foi um dos mais destacados membros da agência *Magnum*, ao lado de Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Sergio Larrain e de tantos outros. Esteve no Brasil diversas vezes e fez fotos incônicas da inauguração de Brasília, do Ministério da Educação e Cultura, o MEC, hoje Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, de São Paulo e Salvador.

38. Cf. LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

39. Sobre este aspecto, os críticos mais radicais, a exemplo do grupo de artistas da Internacional Situacionista, afirmavam justamente o contrário, que a arquitetura e sobretudo o urbanismo deveriam servir de suporte à revolução da sociedade. Na base das teorias situacionistas estava a aversão ao trabalho e a suposição de uma iminente transformação do uso do tempo na sociedade: com a mudança dos sistemas de produção e do progresso da automação, ter-se-ia reduzido o tempo do trabalho a favor do tempo livre. Declararam Alberts, Armando, Constant e Oudejans na *Première proclamation de la Section Hollandaise de l’I.S., Internationale Situationiste*: “Os novos poderes tendem a um complexo de atividades humanas que se situa além da utilidade:

os tempos disponíveis, os jogos superiores. Contrariamente ao que pensam os funcionalistas, a cultura se encontra lá onde termina o útil.” (IS n° 3, 1959) Se o tempo do esparcimento se transformava cada vez mais em tempo de consumo passivo, o tempo livre tinha de ser um tempo dedicado ao jogo, não utilitarista, lúdico, experimentado pelo grupo a partir da “construção de situações”, de comportamentos lúdico-criativos e ambientes unitários. Jogar significava, para os situacionistas, “sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras, libertar a atividade criativa das constrições socio-culturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social.” Para o grupo de artistas, construir a vida e construir a cidade se confundem no único plano da verdade que existe: na prática. Os urbanistas do século XX, diziam eles, “terão de construir aventuras.” (IS n° 3, 1959). Cf. JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apolo-gia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

40. Le Corbusier publicou em 1930, *Précisions sur un état présent de l’architecture et le l’urbanisme* [Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo], como resultado das viagens empreendidas pela América Latina a partir de 1929. Cf. LE CORBUSIER. **Precisões**. Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. Coleção Face Norte, volume 06. São Paulo, Cosac Naify, 2004. Nesta viagem, segundo Kenneth Frampton (2008), foi transportado pelos aviadores pioneiros Mermoz e Saint-Exupéry, onde, pela primeira vez, teve a estimulante experiência de admirar uma paisagem tropical vista do ar. Antoine de Saint-Exupéry, escreveu, mais tarde o célebre livro infanto-juvenil *Le Petit Prince* [O Pequeno Príncipe] (1943), a conhecida história da criança viajante interplanetária, amante de raposas e rosas do espaço. Se para Le Corbusier (1935), o avião propiciou ao homem ver a cidade de cima e o olho do avião revelou um espetáculo de colapso, “[...] é evidente que para Saint-Exupéry a experiência de voar era sobre olhar para as estrelas, e não para o mundo abaixo, destruído pela guerra que teria que pousar.” (RAJAGOPAL, 2014) Ainda sobre as viagens de Le

Corbusier no Brasil e América Latina, ver também a publicação Cecília Rodrigues dos Santos e Margareth da Silva Pereira, *Le Corbusier e o Brasil*. Cf. SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth da Silva. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: ProEditores, Tessela, 1987.

41. Segundo Marta Sequeira (2008), as montanhas artificiais que, inicialmente, seriam de areia, foram então construídas em concreto, sem qualquer acabamento. Cinco “montanhas de areia artificiais” foram esculpidas pelo pedreiro italiano Salvatore Bertocchi, que as modelou livremente, independentes do desenho do projeto. Foi este pedreiro que executou os trabalhos de marcenaria do *toit-terrasse* e que construiu suas “montanhas artificiais”, mostrando orgulhosamente as cicatrizes de uma construção difícil. A relação deste trabalhador com Le Corbusier é de uma forte cumplicidade: “Com Le Corbusier, entendia-me bem, falávamo-nos bem... não havia necessidade de desenho de execução ou de detalhe. Sabíamos de seguida o que era necessário fazer... Falávamos cinco minutos e, em seguida, desenrascava-me sozinho, e fazia o que me agradava...” (BERTOCHI, 1986, In: SEQUEIRA, 2008, p. 94)

42. A *Unité* de Marselha não foi a primeira experiência em que Le Corbusier propõe uma estrutura compositiva deste tipo ao nível do *toit-terrasse*. Depois do *Ville Radieuse*, surgiram alguns projetos de habitação coletiva em que o arquiteto coroa a cobertura com algum volume. No *Ver Village radieux* (1934), o topo do edifício apresenta um único volume contendo também um equipamento educacional coletivo, dedicado às crianças. *Immeuble pour ouvriers* (1934), apresenta um único volume no topo do edifício, de uso coletivo. No *Immeuble à Montmartre* (1935), um único volume, contendo equipamentos coletivos, como restaurante, cabaré, miradouro; Em *Immeuble Bastion Kellermann* (1934) e *Grate-ciel Cartésien* (1937) o topo dos edifícios, apesar de ser pensado para como um espaço de praia, solário e hidroterapia, contendo uma série de equipamentos coletivos, como escola, creche, restaurante e jardim infantil, estão todos abaixo de um único pórtico, conferindo um carácter unitário ao conjunto. No

edifício parisiense *Armée du Salut, Cité de Refuge* (1929), o topo do edifício foi ocupado por uma série de quartos pensados para mães e crianças, entretanto, desde a sua inauguração, em 1933, foi ocupada pelo exército francês da salvação. *La Cité de Refuge* foi o terceiro edifício de Le Corbusier para o Exército de Salvação e, curiosamente, um mesmo espaço antes projetado para receber mães e crianças, serve às tropas do exército, sem nenhuma adequação necessária.

43. Le Corbusier faz uso deste sistema em obras que vão desde a sua Cabana de Isolamento em Cap Martin à cidade de Chandigarh. O projeto para Chandigarh, a nova capital indiana do Punjab, para uma população de 500 mil habitantes, foi realizado utilizando-se a “fita do *Modulor*”. Em seu caderno de viagem à Índia, de 1951, o arquiteto escreveu: “Essa fita [...] tem estado em meu bolso, numa pequena caixa de um rolo da Kodak, desde 1946. Aconteceu-lhe uma aventura de tal maneira bonita que se pode narrar sob o título ‘Nascimento da Lenda’: No dia 28 de março de 1951, em Chandigarh, ao pôr do Sol, partimos de jipe – através do território ainda vazio da capital –, Varma, Fry, Pierre Jeanneret e eu. [...] Estávamos no final da nossa tarefa (a primeira): tínhamos criado a cidade (o plano de urbanismo). Percebi, então, de que tinha perdido a caixa do *Modulor*, a única fita do *Modulor* existente, fabricada em 1945 [...]. Nessa última visita ao sítio antes do meu retorno a Paris, o *Modulor* caiu do jipe nos solos do campo que apagarão diante da capital. Aí permanece, no coração deste lugar, integrado no solo. Em breve florirá em todas as medidas da primeira capital do mundo que será organizada uniformemente com essa escala de harmonia.” (LE CORBUSIER, 1955, p. 39)

44. A medida do homem moderno corbusiano deixaria de ser a sua própria altura, para a de um policial inglês: “Nunca pus a hipótese de ‘arredondar’ alguns números das nossas duas séries, vermelha e azul. Um dia, quando estávamos reunidos, absortos na procura de uma solução, um entre nós, Py, disse: Os valores do *Modulor*, na sua forma atual, são determinados pela estatura de um homem de 1,75m. Mas este valor diz

respeito, sobretudo, a um tamanho francês. Não notou, nos policiais ingleses, que ‘os bons’, como os polícias, por exemplo, têm sempre SEIS PÉS de altura?” (LE CORBUSIER, 1950, p. 78)

45. “O Sr. Neumann considera o *Modulor* interessante, ainda que baseado numa estrutura, que acusa de ‘arbitrária’ (claro que é!), de 1,83 m. (LE CORBUSIER, 1955, p. 99)

46. Ao passo que a medida ideal para as donas de casa não aparenta ser uma necessidade fundamental para o arquiteto na formulação do *Modulor*, elas são um dos principais públicos de direcionamento do seu projeto em Marselha, sobretudo no espaço reservado às crianças na cobertura, como uma forma de fuga da “escravatura doméstica”, no tempo que as donas de casa dedicam aos seus filhos. “A unidade de Marselha, que se ergue já sob o céu mediterrânico, comporta, para além dos serviços de abastecimento, mais de vinte serviços coletivos destinados a acabar com a escravatura doméstica da dona de casa, assim como, nas trevas de um período difícil da evolução maquinista, assegurar a alegria de viver e a possibilidade iminente de construir um lar e criar os filhos. É bom saber que a utopia não é mais que a realidade de amanhã, e que a realidade de hoje era a utopia de ontem.” (LE CORBUSIER, 1950, p. 146)

47. A imaginação do público leitor do *Le Modulor* é elogiada por Le Corbusier, ao ver o seu *Modulor*, talvez ironicamente, representado como um macaco: “Eis uma reprodução do interior da capa de *Plan*, jornal da Associação dos Estudantes de Arquitetura de Inglaterra. Esses jovens são encantadores, amigos sinceros e apaixonados. Respeitam o *Modulor*. Acima de tudo, têm sentido de humor. [...] Publicam, com o nome dos membros do seu comitê, a imagem de um *Modulor* alterado, que não deixa de ter graça.” (LE CORBUSIER, 1955, p. 28) Em outra passagem, volta a falar de sua honra ao macaco moderno: “Eis a carta dos estudantes ingleses. Juntaram ao seu envio o nº 7 da sua revista, de 1950, mostrando o *Modulor* alterado, em honra do macaco (já mencionado anteriormente).” (LE CORBUSIER, 1955, p. 45)

48. Le Corbusier apresenta, com certo tom de desdém, uma representação do seu homem moderno como uma mulher, elaborado pelo uruguaio Justino Serralta e pelo francês Maisonnier, arquitetos parceiros no seu escritório, que “descobriram” o traçado do primeiro *Modulor* corbusiano: “[no desenho] [...] parte-se do quadrado do “homem do *Modulor* de 1,83m” (mas como Serralta tem o coração meigo, o seu homem é uma mulher de 1,83m, Brrr!)” (LE CORBUSIER, 1955, p. 60)

49. No original, Le Corbusier utiliza a expressão francesa “*c’est bien plus facile que le Pont aux Anes!*”. Literalmente, “é bem mais fácil que a Ponte das Mulas”, para designar um obstáculo que não é difícil de ultrapassar e que apenas barra a passagem aos menos dotados. Por analogia, seria uma ponte arqueada, em que o centro está mais alto que as extremidades, na qual o asno tem dificuldade em passar por não poder antever o que está do outro lado. O contexto original e a tradução portuguesa do livro, unem, através das duas expressões populares, esses dois personagens tão importantes e presentes nas obras que são aqui abordadas – a criança e a mula –, assim como acontece na festa de final de ano na *Unité* de Marselha.

50. O primeiro *Carnet de la Recherche Patiente* foi publicada nas edições Girsberger de Zurique (que publicou também o *OEuvre complète*), em 1954, sob o título: *Une petite Maison*, sobre a pequena casa no Lago de Genebra, na Suíça, o arquétipo da casa mínima, construída em 1923. Cf. LE CORBUSIER. **Une petite maison**. Zurich: Girsberger, 1954. O segundo *Carnet* foi o *Ronchamp*, publicado pela *Editions Hatje* de Stuttgart, publicado em 1975, dez anos após a morte do arquiteto, incluindo edições em alemão, francês, inglês e italiano. Cf. LE CORBUSIER. **Ronchamp**. Stuttgart: Hatje, 1975. Finalmente, o terceiro e último, *Les Maternelles vous parlent*, foi publicado em 1968.

51. O arquiteto franco-suíço morreu afogado numa manhã do final de agosto de 1965, em Roquebrune, no mar, enquanto nadava.

52. Seus membros fundadores são: Maurice Besset, nomeado executor por Le Corbusier,

delegado geral, além de Bernard Anthonioz, Jean Dubuisson, Alphonse Ducret e André Wogenscky.

53. Sobre a nova sede da sua Fundação, Le Corbusier afirma: “Por um ato apropriado, pura e simplesmente, sem complicações, recebi o presente feito pela minha amiga La Roche [...], para manter a salvo do meu nome, esta pequena casa que representa um marco mundialmente famoso, que foi visitada todas as terças e sextas-feiras por uma considerável massa de adeptos, até mesmo por Hitler.” (FUNDAÇÃO LE CORBUSIER) Em 1970, a sede da Fundação foi inaugurada nas casas *La Roche* e *Jeanneret*, agora juntas. Numerosas personalidades francesas e estrangeiras, arquitetos, embaixadores representando os países onde Le Corbusier construiu suas obras, marcaram presença. Entre os convidados, estavam os membros dos CIAM, antigos colaboradores do *Atelier Rue de Sèvres* e proprietários e inquilinos dos edifícios de Le Corbusier.

54. Em 1949, numa carta enviada ao seu amigo Jean-Jacques Duval, Le Corbusier escreveu: “Podemos quebrar o cachimbo em qualquer momento da vida. [...] Será necessário estudar um pouco meus arquivos para valorizá-los (para vender ou para dar a pessoas, instituições, museus). Conclusão: esta carta destina-se a colocá-lo no ouvido e a rezar - quando chegar a hora - de tomar posse imediata, isto é, de controlar os meus arquivos para os pôr em ordem, protegido de uma dispersão errônea. E esta carta atual, com minha assinatura, serve como uma peça formal para todos os propósitos. Com minha amizade e gratidão, Le Corbusier” (FONDATION LE CORBUSIER, 1949, tradução nossa)

55. Em 2015, foi realizada no Centro Pompidou em Paris, por ocasião da exposição *Le Corbusier - Mesures de l'homme* [Le Corbusier - Medida do homem], uma grande retrospectiva com cerca de 300 obras, para marcar os 50 anos da morte do arquiteto. Com curadoria de Frédéric Migayrou e vice-curadoria Olivier Cinqualbre, as diversas atividades pretendiam “revelar” a sensibilidade do arquiteto que existe sob os seus “duros concretos”. Por ocasião - e em

diálogo com a proposta da exposição -, foi lançado o documentário *Le siècle de Le Corbusier* [O século de Le Corbusier]. Num dos registros do filme, é possível ver o arquiteto sentado nos pequenos montes artificiais de concreto na *Unité* de Marselha, enquanto rabisca algum desenho num papel, no instante em que inúmeras crianças tomam conta do *toit-terrasse*. Este contato direto com as crianças, que correm e o empurram para ver os seus rabiscos, aparentemente irrita ou desestabiliza o arquiteto, a ponto de recolher os seus papéis e levantar-se, enquanto as crianças dominam a cena e o espaço feito para elas.

56. Em inúmeras passagens do livro, encontramos depoimentos como este, onde, evidentemente, corresponde a algum depoimento da professora Lilette Ougier. Apesar dos agradecimentos que faz a ela ao fim do livro, Le Corbusier não credita ou distingue os momentos em que ambos estão falando diretamente com o leitor.

57. Ao falar do “teatro espontâneo” para as crianças, podemos associar às constatações de Le Corbusier sobre as suas viagens, em especial à sua viagem ao Brasil: “Ao atravessar os mares e os continentes, assiste-se ao desenrolar da comédia da vida, o teatro da vida. Vi muitas coisas, tragédias e comédias, [...] que existe por toda a parte num estado latente [...]. O que me impressionou, no decorrer da minha segunda estadia no Brasil, em 1936 [...], foi a presença de três raças: a índia, a negra e a branca (portuguesa) com discordâncias e contatos, com divergências violentas, tudo coisas que fazem, do espetáculo da rua, um verdadeiro teatro.” (Le Corbusier, 1950 In: SEQUEIRA, 2008, p. 82)

58. Foi no terraço do edifício, às 10 horas da manhã de terça-feira, 14 de outubro de 1952, que se realizou a cerimônia da inauguração oficial do edifício, na presença de Eugène Claudius-Petit, então Ministro da Reconstrução e do Urbanismo francês, e de várias personalidades. Na ocasião, recebeu deste ministro a atribuição da medalha de *Commandeur de l'Ordre de la Légion d'Honneur*.

59. Le Corbusier propõe que aí sejam realizadas as grandes cerimônias em honra

das mais variadas personalidades. Diversas vezes, os próprios moradores festejaram momentos importantes, como na celebração do trigésimo aniversário da inauguração, em 1982 e do centenário do nascimento de Le Corbusier, em 1987. Em 1992, realizaram uma grande homenagem a Le Corbusier, novamente sobre o *toit-terrasse* do edifício.

60. Também foram realizados festivais de Arte que promoviam o encontro das artes modernas com o edifício corbusiano, tais como o *Festival d'Art d'Avant-Garde*, realizado em 1956. Ali foram expostas obras de pintores, encenadores, coreógrafos, escultores, músicos, etc. Leforestier, Presidente da Associação dos Habitantes da Unidade de Habitação de Marselha, afirmou pouco antes do evento: “Nos próximos dias, um acontecimento importante colocará novamente a nossa Casa no centro da atualidade. Os organizadores do primeiro FESTIVAL DE ARTE DE VANGUARDA acharam que o *toit-terrasse* da *Unité*, lugar histórico da arquitetura moderna, constituiria o cenário ideal que procuravam.” (LEFORESTIER, 1956 In: SEQUEIRA, 2008, p. 241.)

61. Comentários como este demonstram a grande afeição de Le Corbusier pelas fotografias da festa que acontecia todos os anos na cobertura da *Unité*. Não por acaso, uma destas imagens figura a capa do livro *Les Maternelles vous parlent*. Entretanto, as duas traduções, a alemã, *Kinder der Strahlender Stadt* e inglesa, *Nursery Schools*, provavelmente por escolha da Fundação Le Corbusier, optaram por mudar a capa, escolhendo duas imagens das crianças tomando banho na piscina e secando-se ao sol, retirando a evidência que Le Corbusier deu à festa como uso maior e simbólico do *toit terrasse*.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



considerações finais

*Era uma vez,
em um mundo tão distante...*

*“Todo desempenho infantil orienta-se não pela
“eternidade” dos produtos, mas sim pelo “instante”
do gesto.”*

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

#

Nos anos seguintes a Otterlo, o Congresso que demarcou o fim dos CIAM, após uma sequência de tentativas de esclarecer a dissolução dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, Le Corbusier escreveu ao editor Karl Krämer para agradecer o envio das atas do Congresso e disse estar “feliz” com que “cada geração ocupe seu lugar no devido tempo”. Foi com estas palavras que Le Corbusier pareceu pôr fim a uma série de ataques e defesas que vinham acontecendo entre os arquitetos dos CIAM. Entretanto, ao enviar uma cópia da carta a Gropius, Bakema e outros colegas, rabiscou nela a sua interpretação do embate e das diferenças entre as duas gerações de arquitetos.

Na parte inferior da carta há o esboço de uma figura representando a geração de 1958 de pé sobre os ombros de outra figura representando a geração de 1928. Com algum desgosto, Le Corbusier observa, “montam sobre os [nossos] ombros, mas não dizem obrigado.” Ele retrata a geração de 1958 como acenando a bandeira da “verdade” e a geração fundadora como sendo inúteis, imbecis irritantes. Que Bakema estava ciente da dificuldade deste momento é evidente em sua resposta à carta de Le Corbusier: “Você reconhece um momento que é camuflado por muitos outros que barricam o caminho para o futuro com o espírito aproveitador”. (PEDRET, 2013, p. 206, tradução nossa)

Assim como fizeram os membros do *Team X* ao celebrarem o velório dos CIAM, naquele vídeo-registro de Bakema, Le Corbusier também anunciava, neste momento, o epitáfio desta “morte”¹. A extinção oficial dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna e a sucessão do *Team X*² foi, de algum modo, confirmada pelo arquiteto numa carta dirigida ao CIAM de Dubrovnik, publicada em diversas revistas de arquitetura nos primeiros meses de 1961. Num tom muito mais cordial, Le Corbusier escreveu:

São aqueles que hoje tem quarenta anos de idade, nascidos por volta de 1916 durante guerras e revoluções, e os que nessa época nem haviam nascido, e estão hoje com vinte e cinco anos, os que nasceram por volta de 1930, durante os preparativos para uma nova guerra e em meio a uma profunda crise econômica, social e política, e que, portanto, se situam no âmago do período presente, são esses os únicos indivíduos capazes de sentir, pessoal e profundamente, os problemas concretos, os objetivos a serem seguidos e os meios para alcança-los, e a patética urgência da situação atual. São eles os que sabem. Seus antecessores foram excluídos, ficaram de fora, não estão mais sujeitos ao impacto imediato da situação. (LE CORBUSIER, 1956. Apud: FRAMPTON, 2008).

Este fim foi assumido neste momento por Le Corbusier e, alguns anos antes, pela nova geração de arquitetos modernos dos CIAM, através do velório simbólico de 1956, e apontados um pouco antes, pelas fotografias das crianças brincando nas ruas dos *slums* londrinos. É preciso lembrar, ainda, a celebração em tom festivo, no evento de encerramento do CIAM IX, de 1953, que se deu no *toit-terrasse* da *Unité d’Habitation* de Marselha, representando a despedida de Le Corbusier dos Congressos Internacionais.

Neste mesmo congresso de 1953, ironicamente, ao falarem do “core” ou “coração da cidade” como as próprias relações existentes e construídas entre os habitantes da cidade, na *Urban-Reidentificatio Grid*, os Smithson explodiram a imagem do homem moderno corbusiano, o *Modular*. Talvez de modo inconsciente, o fizeram no seu ventre, que daria à luz a nova geração de arquitetos modernos

nos CIAM. Não é o *Modulor* ou a *grille*, enquanto linguagens visuais, modelos ou ferramentas projetuais moderna, que os Smithson explodem naquele Congresso, mas a crença de muitos arquitetos numa cidade demais idealizante, representada pela Carta de Atenas e pelo homem bidimensional, de medidas ideais, sem contornos ou movimentos, contrapondo-se à multiplicidade das pessoas reais das cidades.

A imagem da morte do movimento moderno em arquitetura e urbanismo como ruptura, ou do fim de uma geração como necessária ao surgimento ou nascimento da próxima, traz consigo a evidência de uma mudança radical, presente num outro modo de pensar e fazer dos arquitetos e urbanistas modernos. Entretanto, é preciso evidenciar também as rupturas e continuidades e perceber, sobretudo, que a própria morte e nascimento não se dá de maneira tão repentina, sobretudo a partir da figura de um ou outro profissional arquiteto dentro desse movimento. Afinal, eleger um novo ícone, seria recair sobre o erro da historiografia da arquitetura moderna, construída sob o discurso da existência de alguns heróis e até mesmo de alguns vilões dessa história. Percebemos no próprio Le Corbusier que muitos historiadores denominam “reinventado”, a tentativa desta continuidade da narração da história oficial, quando, no começo do livro sobre as *Maternelles*, já aponta quem são os mocinhos e vilões daquela fábula moderna.

Entretanto, estamos diante de um outro Le Corbusier, que insiste em continuar pensando e imaginando um futuro possível para os problemas da cidade, baseado nas suas condições de possibilidades. Um arquiteto revisto, que consegue fazer aparecer imagens, quando a imaginação parecia ofuscada pela imensa realidade da Guerra.

Acreditamos, ainda, que esta história do urbanismo que nos foi contada baseada na imagem destes heróis, pode ser entendida como uma produção extremamente coletiva, mesmo quando escolhemos contá-la a partir de uma determinada obra ou de um determinado indivíduo, sobretudo a partir das suas singularidades. Entretanto, esta construção historiográfica, pode evidenciar principalmente, as relações estabelecidas entre esses sujeitos, seu público e o invento, a partir dos seus fracassos e êxitos. Levar em conta, sobretudo, as redes de relações complexas – ou *nebulosas* – que tecem dentro e/ou fora do seu campo de atuação e conhecimento.

Ao relativizarmos a imagem desses sujeitos, complexificamos as suas figuras, ajudamos a desfazer a aura que os encobre, muitas vezes apresentados como

vozes uníssonas, como a do próprio Le Corbusier, na construção dos discursos e modelos dentro dos Congressos Internacionais ou ao olharmos para o *Team X*, como únicos a questionar esses ideais. Desta forma, evidenciamos os trabalhos desses arquitetos enquanto produções coletivas, agenciadas pela circulação desses profissionais com outros arquitetos e urbanistas e sobretudo, por outros campos de conhecimento. Evitamos, por isso, confundir a história dos Congressos com a própria história de um ou outro desses arquitetos.

Nesta dissertação, propomos perceber a complexidade dessas relações, a partir da própria obra de cada um deles, seja na *grille* dos Smithson, no *Modulor* e na *Unité d’Habitation* corbusianos. Onde a própria construção do modelo se faz de maneira coletiva, é a todo tempo questiona e isso se faz evidente pelo próprio arquiteto. Historicamente, percebemos que o processo de subversão desses modelos consagrados pelos arquitetos modernos dos CIAM, por mais que fossem criados de forma pedagógica e um tanto autoritárias, já eram profanados desde as suas criações, não somente a partir dos seus usos.

A própria ideia de *profanação* para Agamben (2007), que utilizamos para pensar a recriação destes modelos, apresenta um duplo e contraditório significado, que o verbo *profanare*, tem em latim: por um lado, *tornar profano*, por outro, também o de *sacrificar*. Quando nos referimos a um mesmo objeto que passa do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, há sempre “[...] um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado.” (AGAMBEN, 2007, p. 68)

A facilidade em profanar estes objetos, estaria, segundo Agamben (2007), no seu caráter fundamental, de pertencerem à esfera dos meios puros. Esses objetos, ao serem profanados, não promovem simplesmente uma virada ou inflexão do modo de pensar e fazer modernos, tanto que a nova geração de arquitetos que “nasce”, apesar de “refrescar” alguns modos de pensar, continuam fazendo projetos também modernos, similar à velha guarda dos CIAM.

Segundo o filósofo e pedagogo espanhol Jorge Larrosa (1998), na criança, esta ideia de nascimento situa-se numa dupla temporalidade: de um lado, nascer constitui o começo de uma cronologia que terá de percorrer no caminho de seu desenvolvimento, de sua maturação e progressiva individualização e socialização; por outro lado, constitui também um episódio na continuidade da história do mundo.

Mas, ao mesmo tempo, quando a criança nasce, um outro aparece entre nós. E é um outro porque é sempre algo diferente da materialização de um projeto [...]. É um outro porque é sempre outra coisa diferente do que podemos antecipar, porque sempre está além do que sabemos, ou do que queremos ou do que esperamos. [...] Não é o começo de um processo mais ou menos antecipável, mas uma origem absoluta, um verdadeiro início. Não é o momento em que colocamos a criança numa relação de continuidade conosco e com nosso mundo (para que se converta em um de nós e se introduza em nosso mundo), mas o instante da absoluta descontinuidade, da possibilidade enigmática de que algo que não sabemos e que não nos pertence inaugure um novo início. Por isso, o nascimento não é um momento que se possa situar numa cronologia, mas aquilo que interrompe toda cronologia. (LARROSA [1998], 2017, p. 234)

É justamente na simplicidade da criança recém-nascida que o adulto torna absolutos o seu saber e poder. Nela, sem nenhuma resistência, projetamos os nossos desejos, nossos projetos, nossas expectativas, nossas dúvidas e nossos medos.

Podemos vesti-la com nossas cores, rodeá-la com nossas palavras, levá-la ao lugar que para ela fizemos em nossa casa e mostrar-lhe como algo totalmente próximo e familiar, como algo que nos pertence. A criança expõe-se completamente ao nosso olhar, se oferece absolutamente às nossas mãos e se submete, sem resistência, para que a cubramos com nossas ideias, nossos sonhos e nossos delírios. Dir-se-ia que o recém-nascido não é outra coisa senão aquilo que nós colocamos nele. (LARROSA [1998], 2017, p. 233)

A criança é a imagem da extrema vulnerabilidade. Por isso, a vemos representada em inúmeros projetos modernos no início do movimento, utilizadas para confirmar suas hipóteses de necessidade de intervenção urbana como proteção da saúde física destes “pequenos e indefesos” habitantes da cidade. Neste processo, convertemos a infância na matéria-prima para a realização de nossos projetos sobre o mundo, de nossas previsões, desejos e expectativas sobre um futuro útil. Entretanto, e para desgosto de muitos, estas crianças não são meros espectadores que *respondem* aos desejos adultos.

Talvez por isso, as fotografias das crianças brincando, dispostas na *Urban Re-identification Grid*, condensam e ilustram um conjunto de valores que inspiraram as ações dos jovens arquitetos, a partir de então. As fotografias realizadas por Nigel Henderson nas ruas de *Bethnal Green*, para muito além destas poucas expostas pelos Smithson, evocam e documentam um caráter da cidade e um modo de vida de seu povo, que muito discretamente fazia parte dos debates anteriores dentro dos CIAM e que tomaram maior relevância a partir dos acontecimentos do Congresso de 1953.

Após as críticas sofridas dentro dos CIAM, e numa perspectiva um tanto mais pedagógico, Le Corbusier projetou a *Unité d'habitation de Marseille*. Esta “cidade funcional vertical” configurou-se numa tentativa de reafirmar as proposições anteriores da Carta de Atenas. Baseou-se em trazer a cidade para dentro de um volume maior, essencialmente uma “cidade dentro da cidade”, permitindo aos habitantes terem seus próprios espaços privados, além das famosas “ruas internas”, distantes três pavimentos do chão e que dão acesso aos apartamentos. A cobertura do edifício, destinada principalmente às crianças, configurou-se num terraço-jardim com uma pista de corrida, um clube, um jardim de infância, um ginásio e uma piscina rasa.

Assim como no acontecimento do CIAM IV, aquele congresso que pretendeu discutir a realidade das cidades longe das próprias cidades, também na *Unité de Marseille*, as crianças podiam estar no alto do céu, sem pisar o chão de terra da “cidade real”; podiam banhar-se na pequena piscina, enquanto observavam de cima o mar; e viver a natureza traduzida nos pequenos montes orgânicos em concreto espalhados pelo terraço, numa representação das montanhas e ilhas ao redor do edifício. Aspectos que foram comentados Le Corbusier em seu livro *Les Maternelles vous parlent, pour une pédagogie plus humaine*.

Tentamos nesta dissertação, desviar as atenções e críticas somente à figura já tão desgastada por críticas muitas vezes antecipadas e que não buscam conhecer profundamente o modo de construção do pensamento de Le Corbusier. Enquanto se refaz, imagina e imagina-se³ passeando no *toit-terrasse* da *Unité*, percorrendo o espaço com alguns lápis coloridos, o arquiteto próprio reconhece a importância de observar esta trajetória, lembrando fatos da sua infância:

O segredo da minha investigação, é necessário descobri-lo na minha pintura. Na minha infância, o meu pai conduzia por montes e vales, mostrando os objetos da sua admiração: a diversidade, os contrastes, a assombrosa personalidade dos objetos, a unidade das leis, todavia. Antes de deixar a escola aos treze anos, aprendera uns rudimentos de física, de química, de cosmografia, de álgebra, que constituíram para mim, depois, outras tantas portas entreabertas. Depois tive um professor de Desenho (*L'Eplattenier*), que venerava e que, por sua vez, nos levava pelos campos e pelas florestas e nos convidava a *descobrir*. Descobrir um dia e nunca mais deixar de descobrir. Descobrir a cada passo do nosso caminho. (LE CORBUSIER, 1955, p. 333)

Com o projeto da *Unité d'Habitation* de Marselha, ao mesmo tempo que dá continuidade aos seus antigos planos de habitação e de cidade, também reinventa a sua arquitetura. No *Team X*, percebemos o quanto da arquitetura

ou o modo de projetar dos jovens arquitetos continuam ainda extremamente modernos, apesar das transformações significativas que ajudam a desenvolver no modo de pensar arquitetura e urbanismo dentro dos CIAM.

Se dentro dos CIAM, o surgimento do grupo *Team X* representa e refresca uma discussão que já vinha sendo travada dentro dos próprios Congressos, de algum modo, a *Maternelle* da *Unité* de Marselha também o faz. Tornam-se evidentes algumas mudanças no modo de pensar entre os arquitetos das duas gerações, por vezes, dadas a partir da condição radical e sem precedentes europeias no pós-guerra, ou através de interações destes arquitetos com profissionais de outros campos de conhecimento.

O que parece muitas vezes ofuscar as ideias de Le Corbusier, e que talvez possamos encontrar nos jovens arquitetos do *Team X*, é justamente a capacidade de ver o que não havia desaparecido completamente na cidade após a Guerra, sobretudo, aquilo que aparece e sobrevive “apesar de tudo”. Novidades reminiscentes, até inocentes, no presente marcado pelo trauma, como afirma Didi-Huberman (2001).

Os distintos personagens da fábula moderna corbusiana, encontram-se justamente no *toit-terrasse* da *Unité d’Habitation* para observar de perto as crianças que passeiam com as mulas, enquanto comemoram o final do ano letivo escolar, vendo a cidade de Marselha do alto. As mesmas mulas que, pelo menos 30 anos antes, representavam, para Le Corbusier, o que havia de mais precário, aquilo que deveria ser abolido, para se erguerem cidades modernas dignas da sua época. Mais uma vez, começo e fim, vida e morte, unem-se num limiar, onde, observados com mais atenção, conseguimos compreender a coletividade existente nas diversas obras, partilhadas nas críticas, sugestões e interação entre outros profissionais arquitetos, pedagogos, educadores ou mesmo com as próprias crianças.

No *Team X*, observamos uma jovem geração de arquitetos, que foi moldada pelos ambientes com os quais se envolveram e pela experiência e realidade da guerra. A vida em comunidade à qual se refere o grupo é aquela que tanto heroicamente como criativa, sobreviveu à brutalidades, ao mesmo tempo em que sofreu danos irreparáveis. Uma vida cotidiana onde traumas e utopias coabitam. Esta é uma maneira de ler o trabalho do grupo, mas também individualmente, de cada um desses arquitetos. Talvez esse desejo utópico de dar lugar às energias espontâneas e irresistíveis das crianças, provoquem estas energias

nos adultos, sejam nas representações de Alisson e Peter Smithson, nos projetos para crianças de Aldo van Eyck, nas experiências participativas de Giancarlo de Carlo ou mesmo na ironia irreverente do divertido velório registrado por Jaap Bakema.

Entretanto, ao efetuar a sua crítica à “velha guarda” dos CIAM, o grupo, de algum modo também renegou a sua tradição moderna no modo de projetar ou mesmo a própria história do movimento moderno dentro dos Congressos. Ao seguir a tradição da historiografia moderna, em decretar o início, o ápice e o fim dos movimentos, a própria crítica a esse modo de pensar e fazer história, recai no mesmo erro. Por isso, o que nos interessa, na análise destes objetos, é justamente o caráter ambivalente dessas práticas e das imagens produzidas por esses arquitetos, sobretudo nas mais irônicas.

Jorge Larrosa (1998) reconhece no riso um dispositivo muito eficaz de dessacralização daquilo que a pedagogia marca como o “não risível” e, poderíamos dizer, da construção da história oficial moderna que vem sendo moldada e difundida desde o início do movimento, até os nossos dias. Para o pedagogo, são exatamente os momentos ou discursos sérios, demasiado pedagogizantes, os que mais resistem à prova do riso, porque aí o riso torna-se transgressão, profanação, irreverência, quase blasfêmia, a partir do tabu imposto por uma série de situações nas quais não se pode rir ou de uma série de conteúdos dos quais não se pode falar ou zombar.

Este riso que desfaz certezas aparentemente consolidadas ou que nos fazem duvidar de algo que foi dado como verdade absoluta, é aquele riso “de canto de boca” provocado pelo pequeno filme do velório encenado, registrado por Bakema em Otterlo. Riso irônico que expressa, segundo Larrosa, “uma forma de consciência etérea, que paira sobre tudo, e que em nada se fixa.” (LARROSA [1998], 2017, p. 217)

Vou falar desse riso que está no meio do sério, que ocupa o sério, que se compõe com o sério e que mantém com o sério estranhas relações; desse riso que dialoga com o sério e que dança com o sério; ou melhor, desse riso que faz dialogar o sério, que o tira de seus esconderijos, que rompe, que dissolve, que o coloca em movimento, que o faz dançar. (LARROSA [1998], 2017, p. 212)

Nos interessa, portanto, na análise e criação de debates entre a coleção de imagens reunidas nesta pesquisa, esse riso que está à margem da seriedade, diferentes

do riso situado nos espaços delimitados para o lazer e o entretenimento e que se expressa de modo festivo, como válvula de escape exterior à normatividade.

Por isso, justamente nas crianças, encontramos – como encontraram os jovens membros do *Team X* e, acreditamos, Le Corbusier – este riso que nos interessa como componente dialógico do pensamento sério e sisudo, mas que segundo Larrosa (1998), é elemento essencial para a formação do próprio pensamento sério.

De um pensamento que, simultaneamente, crê e não crê, que, ao mesmo tempo, se respeita e zomba de si mesmo. De um pensamento tenso, aberto, dinâmico, paradoxal, que não se fixa em nenhum conteúdo e que não pretende nenhuma culminância. De um pensamento móvel, leve, que sabe também que não deve se tomar, a si mesmo, demasiadamente a sério, sob a pena de se solidificar e se deter, por coincidir excessivamente consigo mesmo. (LARROSA [1998], 2017, p. 213)

Ao nos aproximarmos destas imagens, como a do velório fictício dos CIAM ou das mulas que sobem ao *toit-terrasse* da *Unité d’Habitation* de Marselha, quais interrupções, continuidades, deslocamentos e profanações seriam possíveis de fazer emergir na história oficial da arquitetura e do urbanismo modernos? Como explicitar as contradições e ambivalências de outras lógicas que disputavam de dentro as noções comuns da ideia de moderno no campo da arquitetura e do urbanismo? Por fim, como as crianças, imagem geralmente associada à ideia de fragilidade e vulnerabilidade, poderiam contribuir neste processo?

#

Esta dissertação de mestrado⁴, enquanto resultado de uma pesquisa, não pode ser entendida simplesmente como o fim de um processo. Apresenta-se, sobretudo, como uma síntese temporária e como continuidade dos estudos que tenho realizado desde o Trabalho Final de Graduação, defendido em 2015 nesta instituição, intitulado “**Labirinto, Brinquedo e Brincadeira: O uso da cidade pela criança como crítica ao ideário moderno**”⁵.

Elaborando estas últimas palavras, acho importante ressaltar como tenho percebido a imagem desta criança que percorreu este processo comigo, ao longo de dois anos e meio. Se antes, elas eram “objetos de estudo”, observadas a partir das suas práticas – na cidade e na história –, aos poucos, passaram a

ser o próprio processo ou método de desenvolvimento da pesquisa.

Me acompanhava, uma criança brincalhona, por vezes insegura, mas indisciplinadamente livre; criança-limiar, que brinca em meio aos escombros da guerra. “A criança que não sabe menos, sabe outra coisa” (COHN, 2009, p. 33), uma “sabedoria pueril” (AGAMBEN, 2007, p. 23) portadora de uma verdade, heterogeneidade e radicalidade, às quais devemos nos colocar à disposição de escutar.

Esta criança não é a imagem progressista de um futuro certo, útil ou utilitarista, ela apresenta-se como potência e possibilidade de olhar e questionar este futuro que impomos a ela, imaginando outros futuros possíveis, improváveis ou mesmo fabulosos! Uma criança que imagina futuros outros e descobre, fabulando, a sua autonomia e que nos proporciona uma abertura e continuidade – não somente uma ruptura ou inflexão – nos modos tradicionais de se pensar a cidade e suas histórias.

Percorri tempos e lugares ao lado de uma criança que acredita em magia, que inventa a sua própria linguagem, repleta de gestos e segredos. Magia esta que, segundo Agamben (2007), provoca invencível tristeza quando tomamos consciência de não sermos mais capazes de tê-la. Esta criança nos ajuda a enxergar que esta magia perdida está presente na própria cultura do homem, em seus desejos e técnicas, nas ciências, em seus sonhos de futuros e nas suas obras de fantasia que tomam conta do real. Esta criança, assim como o homem adulto, também fabrica o seu mundo próprio, inventa suas próprias ferramentas e materiais; um pequeno mundo, que também não está separado do grande, como nos ensina Walter Benjamin (1928).

Elas são sujeitos que desconhecem passado e futuro, que misturam tempos e lugares e que não têm, portanto, recordações nem planos muito sólidos. Afinal, suas formas favoritas não são a geometria impressa nos cadernos de classe, mas os elefantes que se desenhavam nas nuvens e que aos poucos vão perdendo a forma, se desfazendo e transformando em dinossauros, peixes, aviões... Vivem numa espécie de eternidade fora do tempo, olham para as coisas como algo aberto ao fazer, não como algo a ser organizado e classificado.

Temos bibliotecas inteiras que contêm tudo o que sabemos das crianças e legiões de especialistas que nos dizem o que são, o que querem e do que necessitam em lugares como a televisão, as revistas, os livros, as salas de conferência ou as salas de aula universitárias. Podemos ir a algumas lojas

e encontramos roupas de crianças, brinquedos de crianças, livros para crianças, objetos para os quartos de crianças. [...] se visitarmos a cidade, veremos escolas de músicas para crianças, escolas de artes plásticas, de dança, centros de lazer, ludotecas, centros poliesportivos. Se nos metermos em certos escritórios, veremos que há uma política social e educacional para a infância e, portanto, inúmeros planos e projetos para as crianças, feitos tal qual se fazem os planos e projetos. (LARROSA [1998], 2017, p. 230)

Achamos que sabemos o que são as crianças, ou pelo menos tentamos saber. Procuramos falar uma língua adequada a elas e criamos e organizamos lugares para protegê-las e abrigá-las. Mas esta criança, ao mesmo tempo é um outro, “[...] aquilo que, sempre além de qualquer tentativa de captura, inquieta a segurança de nossos saberes, questiona o poder de nossas práticas e abre o vazio em que se abisma o edifício bem construído de nossas instituições de acolhimento”. (LARROSA [1998], 2017, p. 230)

“As crianças, esses seres estranhos dos quais nada se sabe, esses seres selvagens que não entendem nossa língua.” (LARROSA [1998], 2017, p. 229) Ela é o desconhecido, como sujeito e como itinerário. Ela anda sobre as mulas, sobrevoa o céu da cidade, navega os mares e sobe às montanhas mais altas. Enquanto aprendem a andar, também percorrem caminhos tortuosos, bambos, hesitantes, vacilantes, mas nunca uma linha reta. A criança que é observada pelos fotógrafos, educadores, arquitetos e urbanistas, também nos observam e nos olham.

Uma imagem do totalitarismo: o rosto daqueles que, quando olham para uma criança, já sabem, de antemão, o que veem e o que têm de fazer com ela. A contraimagem poderia resultar da inversão da direção do olhar: o rosto daqueles que são capazes de sentir sobre si mesmos o olhar enigmático de uma criança, de perceber o que, nesse olhar existe de inquietante para todas as suas certezas e seguranças e, apesar disso, são capazes de permanecer atentos a esse olhar e de se sentirem responsáveis diante de sua ordem: *deves abrir, para mim, um espaço no mundo, de forma que eu possa encontrar um lugar e elevar minha voz!* (LARROSA [1998], 2017, p. 240)

Por isso, para ler e contar essas histórias e fábulas infantis, é preciso aprender – e aqui as crianças tanto nos ajudam – a olhar restos e vestígios da história, a escavar o tempo como escavam numa caixa de areia, tornando-o vivo mesmo quando ele tenha passado. Como costumam fazer desde que aprendem a falar, nos ensinam a olhar para a história e perguntar, refazer perguntas, fazer perguntas absurdas, por vezes sem respostas. Para isso, precisamos descobrir outros métodos, rabiscar papéis, brincar, ser nuvem, montar, desmontar e remontar o brinquedo.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

Como não ver, nessa situação exemplar, que duas temporalidades heterogêneas trabalham de concerto? Que a inflexão turbilhante da destruição (sacudir o brinquedo, batê-lo contra as paredes, jogá-lo no chão etc.) acompanha-se da inflexão estrutural de um autêntico desejo de *conhecimento* (experimentar o mecanismo, relançar o movimento em sentido inverso etc.)? Como não admitir que, para *saber* o que é o tempo, é preciso ver como funciona o relógio da mamãe? E que, para isso, é preciso arriscar-se - ou abandonar-se ao prazer - a desmontá-lo mais ou menos ansiosamente, sistemática ou violentamente, ou seja, *quebra-lo*? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 141)

Percorrer diversos lugares e tempos com esta criança, por vezes até confundir-se com ela, é despertar em si outros modos de pensar, de agir, fazer, narrar e de estar no mundo. É andar pelo desconhecido para reconhecer-se e encontrar a si mesmo. É antes de tudo, tarefa ética, política e poética que não pretendemos anunciar como “moral da história” e pôr um fim. E quando uma outra história recomeça, significa que o futuro está aberto, sempre possível e necessário à fabulação. O “*Era uma vez...*” deixa de ser um *começa!* e converte-se num *recomeça!* #

notas

1. Também o crítico de arquitetura Charles Jencks anunciou a hora exata do fim deste movimento, que fica muito mais conhecido através do apelo visual das imagens da destruição do grande conjunto habitacional moderno: “A arquitetura moderna morreu em St. Louis, Missouri a 15 de julho de 1972 às 15h32m, quando o infame complexo de Pruitt-Igoe, ou antes, alguns dos seus blocos de cimento, tiveram o seu golpe final dado pela dinamite”. Cf. JENCKS, Charles. **Movimentos modernos em arquitetura**. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1985.

2. Além da carta e do famoso desenho irônico, em dois diagramas, endereçados ao Congresso do CIAM de Dibrevojn, de 1956, Le Corbusier também assume claramente esta cisão entre as duas gerações de arquitetos. No primeiro, o ano de 1956 divide os CIAM-PREMIERS [PRIMEIROS CIAM] dos “CIAM-SECONDS” [SEGUNDOS-CIAM]. Algumas setas que vão de 1928 em direção ao futuro, mostram que a primeira geração foi responsável por criar o “programa” (“o programa está feito”) que viria resultar a “ação” da segunda (“a ação se compromete com a produção”). No segundo gráfico, o ano de 1956 também marca a separação entre questões relevantes à primeira geração (social, econômica, técnica) e a segunda (pelo social, pela economia, pela técnica). Le Corbusier escreve aos jovens: “Caros amigos do CIAM, esta é a minha maneira de pensar. Deixe o CIAM continuar com paixão criativa, em desinteresse: rejeite empresários ou cérebros queimados. Boa sorte. Viva os SEGUNDOS-CIAM! Seu amigo, Le Corbusier.” (LE CORBUSIER, 1961 In: PEDRET, 2013, p. 180, tradução nossa)

3. Segundo Didi-Huberman, “Para saber é preciso imaginar” [“*Pour savoir il faut s’imaginer*”]. [...] Em francês se diz “*je m’imagine quelque chose*” [“eu me imagino qualquer coisa”] como equivalente de “*j’imagine quelque chose*” [“eu imagino alguma coisa”], salvo que a língua francesa tem o mérito, na expressão “*s’imaginer*” [“imaginar-se”], de incluir o sujeito falante e imaginante em sua

própria operação de conhecimento sensível (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 96)

4. Na pesquisa inicial da dissertação, pretendia, abordar três objetos de estudo. Três narrativas urbanas realizadas a partir da relação entre a criança, a cidade e o urbanismo na Europa e no Brasil: as fotografias de Nigel Henderson; o livro *Le Maternelles vous parlent*; e um terceiro, o livro infantil “Tia Margarida vai a Brasília: história para alguém contar às crianças”, publicado em 1959, pelo escritor Jayme Martins. Entretanto, durante a Qualificação II, a banca avaliadora apontou a necessidade de um tempo maior de pesquisa, indispensável para uma melhor abordagem da dimensão nacional, sobretudo entre o período compreendido entre os anos 1950-1960 no Brasil. Como encaminhamento, as professoras Margareth da Silva Pereira (PROURB/UFRJ) e Thaís Troncon Rosa (PPGAU/UFBA), membros da banca, e a professora Paola Berenstein Jacques (PPGAU/UFBA), orientadora, sugeriram a proposição de uma outra pesquisa, que demandaria mais tempo, insuficiente tanto no tempo, quanto nos recursos do mestrado acadêmico. Não descartando a importância e necessidade de aproximação entre essas diferentes realidades, a europeia e a brasileira, sobretudo a partir da exposição e relativização destas diferenças, a proposta de tese de doutorado, intitulada “**Imaginação e Recreação Infantil: Relações entre ideário político, política e prática urbanística no Brasil entre 1930-1960**” foi submetida à seleção, aprovada logo após a defesa desta dissertação e encontra-se em processo de realização neste Programa de Pós-Graduação.

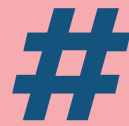
5. Consiste num projeto de caráter propositivo, cujo foco eram as práticas da criança na cidade – as brincadeiras – e seus rebatimentos e transversalidades na cidade e no urbanismo, sobretudo em Salvador. Considerava três questões fundamentais: as práticas da criança na cidade como crítica à produção urbana; o rompimento entre limites na cidade e no campo do urbanismo (entre espaços, tempos e áreas de conhecimento, como a história, as artes e a antropologia urbana) e; a potência criadora da criança como aprendizado profissional ao arquiteto

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

urbanista. Cf. QUEIROZ, Igor Gonçalves.

Labirinto, Brinquedo e Brincadeira: O uso da cidade pela criança como crítica ao ideário moderno. Trabalho Final de Graduação – Curso de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.



referências

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMORIM, Mariana Souza Pires de. **O Novo Brutalismo de Alison e Peter Smithson**: em busca da ordem espontânea da vida. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ARAÚJO, Anete. A Construção do Movimento Moderno: entre a arquitetura e a historiografia. In: CARDOSO, Luis A. (org.) **(Re)Discutindo o Modernismo**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997.

ARIÈS, Philippe. **História social da infância e da família**. Rio de Janeiro: LCT, 1973.

ARMSTRONG, Helen. **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BARONE, A. C. **Team 10**: Arquitetura como crítica. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

BERG, Leila. **Look at Kids**. Inglaterra: Penguin Books, 1972.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense. 3 Ed. 1985.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. 2 Ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. **Rua de mão única: Infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

BIASE, Alessia de. Por uma postura antropológica de apreensão da cidade contemporânea. **Redobra**, Salvador, n. 10, p.190-206, out. 2012. Semestral.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Corpocidade: Gestos Urbanos**. Salvador: Edufba, 2017.

CERTEAU, Michel de [1980]. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

COHEN, Jean-Louis. **Curso: Arquitetura e Forma Urbana na MetrÓpole**: Séculos XX e XXI. [DVD]. Salvador: PPGAU/FAUFBA; 2007. 1 DVD: 140min, sound, color.

COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889**: uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

COWARD, Clive (Ed.). **Nigel Henderson's Streets**: photographs of London's East End 1949-53. London: Tate Publishing, 2017.

CRANFIELD, Bem. All Play and No Work? A 'Ludistory' of the Curatorial as Transitional Object at the Early ICA, **Tate Papers**, n. 22, Autumn 2014, Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/all-play-and-no-work-a-ludistory-of-the-curatorial-as-transitional-object-at-the-early-ica>>. Acesso em: 24 out. 2018.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DÖLL, Henk (Org.). LEFAIVRE, Liane. **Ground-up city**. Play as a design tool. 1st edition, Rotterdam, 010 Publishers, 2007.

ENCYCLOPÉDIE LAROUSSE. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/encyclopedia>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

FENATI, Maria Carolina (org.). **Gratuita: Infância**. Belo Horizonte: Chão de Feira; v. 3, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRAMPTON, Kenneth [1997]. **História crítica da arquitetura moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FONDATION LE CORBUSIER. Disponível em: <<http://ww.fondationlecorbusier.fr>>. Acesso em: 13 out. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GEDDES, Patrick. [1915] **Cidades em Evolução**. Campinas: Papirus, 1994.

GIEDEON, S. **A decade of contemporary architecture**: Dix ans d'architecture contemporaine. New York: G. Wittenborn, 1951.

HELD, Jacqueline. **O imaginário no poder**: as crianças e a literatura fantástica. São Paulo: Summus, 1980.

HENDERSON, Nigel. **Paintings Collages & Photographs**: 15 September to 22 October 1977, Anthony D'Offay, London, 1977.

_____. **Photographs of Bethnal Green 1949–1952**, exhibition catalogue, Midland Group, Nottingham 1978.

HUIZINGA, Johan [1938]. **Homo Ludens**: o Jogo como Elemento na Cultura. São Paulo: Perspectiva, 2008.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra; DRUMMOND, Washington (org.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**: Tomo IV. Salvador: EDUFBA, 2015

JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). **Nebulosas do Pensamento Urbanístico**: tomo I - modos de pensar. Salvador: EDUFBA, 2018.

KALMÁR, Stefan (Londres) (Dir.). **ICA - Institute of Contemporary Arts**. 2018. Disponível em: <<https://www.ica.art/about>>. Acesso em: 23 out. 2018.

LARROSA, Jorge [1998]. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. 6. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LE CORBUSIER [1925]. **Urbanismo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Aircraft**. Londres: The Studio, 1935; New-York: The Studio Publications (collection The New Vision), 1935.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

_____. **O Modulor** [1950]: ensaio sobre uma medida harmônica à escala humana aplicável universalmente à arquitetura e à mecânica. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. **Modulor 2** [1955]: os utilizadores têm a palavra – continuação de O Modulor de 1948. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. [1955]. **Les Maternelles vous parlent**: pour une pédagogie plus humaine. Paris: Ed. Gonthier, 1968.

LIGTELIJN, Vicent (Comp.). **Aldo van Eyck**: Works. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1999.

MASSEY, Anne. **The Independent Group**: Modernism and mass culture in Britain, 1945-59. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.

MONTES, P. Lacomba. Le Corbusier y Lilette Ripert: Les Maternelles vous parlent, hacia una pedagogía más humana. In: LE CORBUSIER, 50 YEARS LATER. INTERNATIONAL CONGRESS. **Colección Congresos UPV**. València: Editorial Universitat Politècnica de València, 2015. p. 1108 - 1131. Disponível em: <<http://ocs.editorial.upv.es/index.php/LC2015/LC2015/paper/view/758>>. Acesso em: 08 abr. 2017.

PEDRET, Annie. **Team 10**: an archival history. London and New York: Routledge, 2013.

PEREIRA, Margareth. **Curso**: 7 pontos a favor (e contra) uma historiografia da arquitetura e do urbanismo. Salvador: PPGAU/FAUFBA; 2013a. Vídeo: sound, color.

_____. O lugar do contingente da história e da memória na apreensão da cidade: O historiador, o estrangeiro e as nuvens. **REDOBRA**, nº 12, p. 16-18, 2013b.

PEVSNER, Nikolaus [1936]. **Pioneiros do desenho moderno**: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

POSTAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

RAJAGOPAL, Avinash. **Le Corbusier, Antoine de Saint-Exupéry, e seus voos de fantasia**. 2014. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-175635/le-corbusier-antoine-de-saint-exupery-e-seus-voos-de-fantasia>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van Den (orgs.). **Team 10, 1953-1981**: Search of a Utopia of the Present. Rotterdã: NAI Publishers, 2005.

ROGERS, E. N.; SERT, J. L.; TYRWHITT, J. **El Corazón de la Ciudad**: por una vida más humana de la comunidad. Barcelona: Hoepli, S. L., 1955.

RÜEGG, Arthur (ed.). **René Burri/Magnum, Le Corbusier**: moments in the life of a great architect. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Publishers, 1999.

SAMPAIO, Antônio Heliodório Lima. **(Outras) Cartas de Atenas**: com textos originais. Salvador: Quarteto Editora/PPG/AU, Faculdade de Arquitetura da UFBA., 2001.

SEQUEIRA, Marta. **A cobertura da Unité d'habitation de Marselha e a Pergunta de Le Corbusier pelo Lugar Público** (tese de doutoramento apresentada no Departamento de Proyectos Arquitectónicos da Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, da Universidad Politécnica de Cataluña). Barcelona: UPC, 2008.

SERT, Josep Lluís. **Can Our Cities Survive?** An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions. Cambridge: The Harvard University Press, 1942.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. The New Brutalism. **Architectural Design**, Londres, abr. 1957.

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

#

PPGAU . FAUFBA

Dissertação de Mestrado

SALVADOR . 2018



#

Igor Gonçalves Queiroz

linha do tempo

brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo



brinquedo e brincadeira

fabulações entre criança, cidade e urbanismo

*Linha do Tempo**

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, uma série de imagens foram recolhidas e colecionadas, ajudando a compor pequenas montagens. Uma seleção delas encontra-se arranjada de maneira cronológica nesta **linha do tempo**, apresentada como anexo da dissertação. A opção pela cronologia destas imagens não foi como desejo de organizá-las, somente, e sim da importância de localizar cada imagem – ou acontecimento – no seu tempo e lugar, possibilitando perceber outras relações e choques entre fragmentos heterogêneos que, muitas vezes se dão de maneira sincrônica.

**Esta linha do tempo foi, originalmente, impressa em formato sanfonado, permitindo a visualização contínua dos acontecimentos e entregue como um caderno separado da dissertação de mestrado. Nesta versão digital, para efeito de uma melhor visualização, optamos pela sua apresentação página a página. Destacamos que a intensão principal nunca foi de que ela se tornasse um anexo da dissertação, mas algo que a acompanhe, proporcionando uma leitura paralela a esta.*

“Madonna di Crevole”, Itália

Duccio di Buoninsegna

“Isso sem dúvida significa que os homens dos séculos X-XI não se detinham diante da imagem da infância, que esta não tinha para eles interesse, nem mesmo realidade. Isso faz pensar também que no domínio da vida real, e não mais apenas de uma transposição estética, a infância era um período de transição, logo ultrapassado, e cuja lembrança também era logo perdida.” (ARIÈS, 1981, p.18)

Fonte: ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981



“A dança da morte”, França

Hans Holbein

“Ninguém pensava em conservar o retrato de uma criança que tivesse sobrevivido e se tornado adulta ou que tivesse morrido pequena. No primeiro caso, a infância era apenas uma fase sem importância, que não fazia sentido fixar na lembrança; no segundo, o da criança morta, não se considerava que essa coisinha desaparecida tão cedo fosse digna de lembrança: havia tantas crianças, cuja sobrevivência era tão problemática” (ARIÈS, 1981, p.22)

Fonte: Coletivo Sycorax. *A grande caça às bruxas na Europa*. Disponível em: <<http://coletivosycorax.org/capitulo-iv/>>. Acesso em: 06 out. 2018.



“Histoires ou contes du temps passé. Les contes de ma Mère l’Oye”, França

Charles Perrault

“No fim do século XVII [Charles] Perrault, mestre do gênero, realmente recolheu seu material da tradição oral do povo (sua principal fonte, provavelmente, era a babá de seu filho). Mas ele retocou tudo, para atender ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões, preciosas e cortesãos aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Ganso, seu *Contes de ma mère l’oye*, de 1697” (DARNTON, 1986)

Fonte: DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.



Exercício de desenho à mão livre, Estados Unidos

James Liberty Tadd

Reproduzido em *New Methods in Education: Art, Real Manual Training, Nature Study*, de James Liberty Tadd. Tadd enfatizou desenho à mão livre no quadro negro como forma de combinar o exercício físico e intelectual de uma forma que refletia a tendência natural das crianças de se expressar através do movimento.

Fonte: CENTURY OF THE CHILD: 1900 - 2000. MoMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/centuryofthechild>>.



Fábrica de algodão na Carolina do Sul, Estados Unidos

Lewis Hine

Haviam outras infâncias modernas, fontes de mão-de-obra barata, como as registradas pelo fotógrafo e sociólogo americano Lewis Hine em nome do National Child Labour Committee.

Fonte: CENTURY OF THE CHILD: 1900 - 2000. MoMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/centuryofthechild>>.



1910

Inauguração da *Outlook Tower* de Patrick Geddes, Escócia

Autor desconhecido

Crianças da *Castlehill School*, de Edimburgo, em procissão para a abertura da *Outlook Tower Garden*, jardins que faziam parte do programa de Patrick Geddes para a o desenvolvimento social dos *slums* e a educação das crianças que viviam neles.

Fonte: University Of Strathclyde Archives. *Photograph of children from Castlehill School, Edinburgh going in procession to the opening of an 'Outlook Tower Garden'.* 1910. Disponível em: <<http://strathclyde.ica-atom.org/patrick-geddes-papers>>. Acesso em: 06 out. 2018.



1914 - 1918 - Primeira Guerra Mundial

1922 - Projeto “*Ville contemporaine de trois millions d’habitants*”, Le Corbusier

1923 - Publicado “*Vers une architecture*”, Le Corbusier

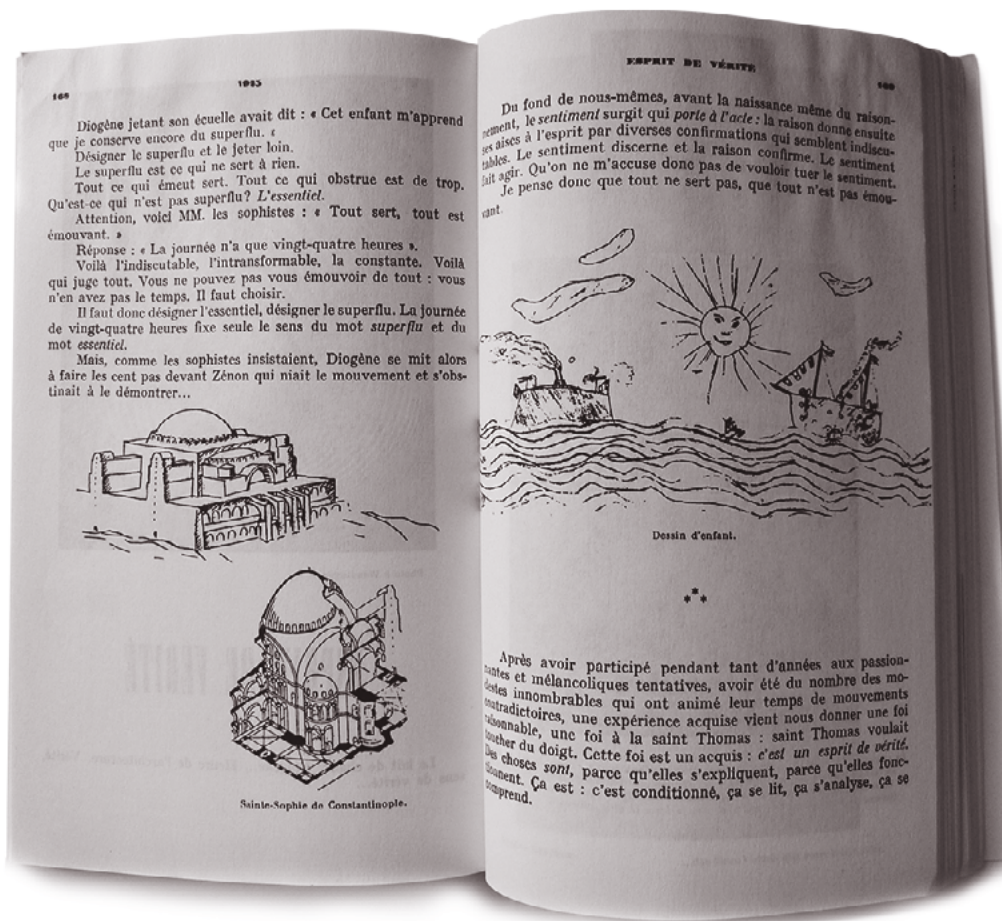
1924 - Projeto “*Plan Voisine*”, Le Corbusier

“L’Art décoratif d’aujourd’hui”, França

Le Corbusier

“Esta criança me diz que eu ainda continuo supérfluo’. Designe o supérfluo e jogue fora. O supérfluo é o que é inútil. Tudo o que se move serve. Tudo o que obstrui é demais. O que não é supérfluo? O essencial. [...] Devemos, portanto, designar o essencial, designar o supérfluo. [...] Das profundezas de nós mesmos, antes do próprio nascimento do raciocínio, surge o sentimento que traz ao ato: a razão, então, dá sua facilidade à mente através de várias confirmações que parecem indiscutíveis. O sentimento discerne e a razão confirma. O sentimento faz um ato. Deixe-me não ser acusado de querer matar o sentimento.” (LE CORBUSIER, 1925, p. 168, tradução nossa)

Fonte: LE CORBUSIER [1925]. *L’Art décoratif d’aujourd’hui*. Paris: Champs arts, 2009.



Festa durante o CIAM I, La Sarraz, Suíça

Autor desconhecido

Le Corbusier, Giedion e Guevrekian, durante o CIAM I, no castelo de La Sarraz.

Fonte: Cronologia do Pensamento Urbanístico. *CIAM I (La Sarraz) - Fundação dos CIAM*. 1928. Disponível em: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbetes=1464>>. Acesso em: 06 out. 2018.



1928

CIAM I (Suíça)
Fundação dos CIAM

1929 - *CIAM II (Alemanha)*
Habitação para a existência mínima (Existenzminimum)

1930 - *CIAM III (Bélgica)*.
Desenvolvimento racional do lote (Rational Lot Development)

1931

Projeto para capa da revista alemã “Zijeme”, Checoslováquia

Ladislav Sutnar

A roupa de brincar vestido por um menino na revista da Checoslováquia *Zijeme* (Vivemos) significava um espírito de modernização e progresso. Reformadores do modo de vestir destacaram a racionalidade e a versatilidade das roupas para brincar e camisetas para meninos e meninas como adequados à vida moderna. Vestuário, como a arquitetura, argumentou-se, poderia moldar novos modos de comportamento e contribuir para a formação de uma nova sociedade “funcional”.

Fonte: CENTURY OF THE CHILD: 1900 - 2000. MoMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/centuryofthechild>>



1933 - CIAM IV (França-Grécia)
A Cidade funcional (The Functional City)

1935

Painel para exposição do CIAM IV (*The Functional City*), Amsterdã

Josep Lluís Sert e GATCPAC

Talvez, o indicador mais revelador e quantificável de uma cidade insalubre é alta mortalidade infantil entre os pobres da cidade, como sugerido pela visão de Sert, sobre a Barcelona de 1933. O estudo chamou a atenção para as crianças nos cortiços da cidade, que sofriam problemas de saúde e desnutrição em ruas congestionadas, onde as doenças eram endêmicas. Com o apoio das autoridades catalãs, o grupo propôs um *masterplan* - não implementado devido ao início da Guerra Civil Espanhola - que pretendia transformar a vida dessas crianças, e incluía áreas populares para descanso e relaxamento.

Fonte: CENTURY OF THE CHILD: 1900 - 2000. MoMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/centuryofthechild>>.



Publicado "Aircraft", Le Corbusier

1936 - Publicado "Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius", Nikolaus Pevsner

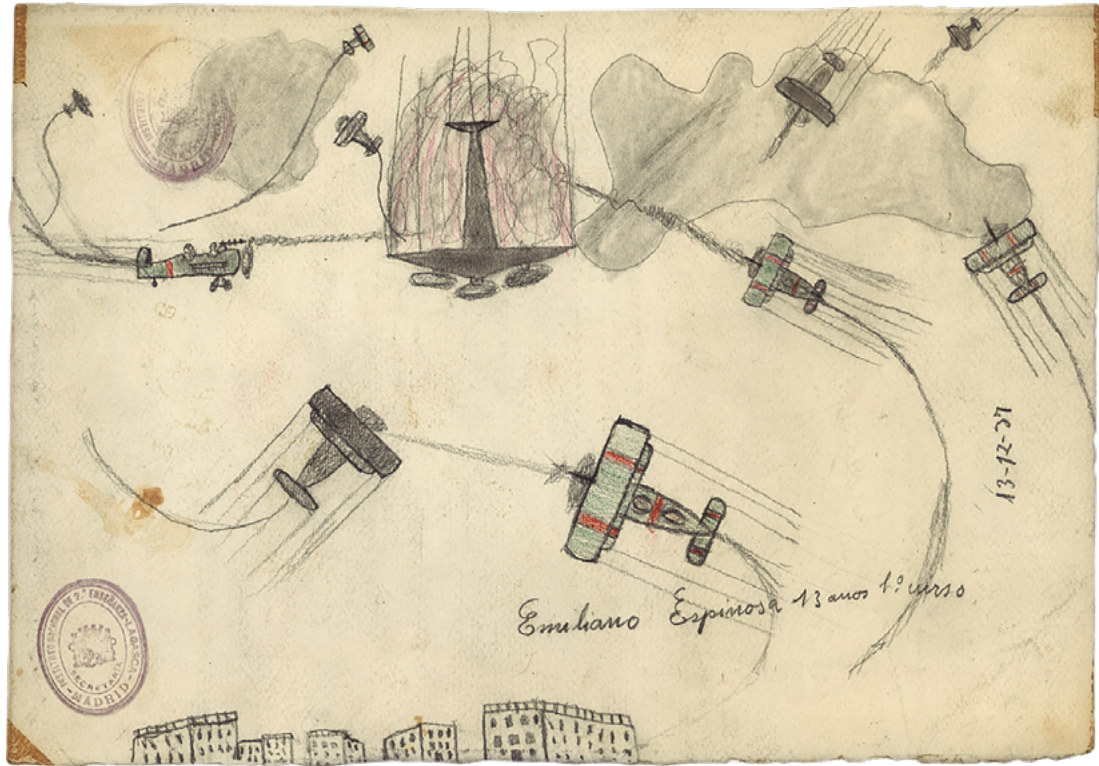
1937

Ataque aéreo sobre uma cidade espanhola

Emiliano Espinosa

A Guerra Civil espanhola registrada por um menino de 13 anos.

Fonte: CENTURY of the child | 900 - 2000.
MoMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/centuryofthechild>>.



CIAM V (França)

Moradia e recreação (*Dwelling and Recreation*)

1939 - 1945 - Segunda Guerra Mundial

Escombros de bombardeio em Londres, Inglaterra

Keystone/Getty Images

As crianças que brincam no ambiente urbano e deixam suas marcas na cidade, tornaram-se excessivamente familiares em diversos estudos sociológicos e do fotojornalismo do pós-guerra: fotografias de Helen Levitt de crianças brincando em um lixo em Nova York; imagens de W. Eugene Smith de crianças em Pittsburgh; fotografias das crianças brincando nos hidrantes abertos em Harlem em dias quentes do verão; destroços de playgrounds após bombardeios em diversas cidades europeias, como Londres, Berlim, Roterdã, Amsterdã, etc.

Fonte: MARTISIUTE, Laura. *"The Forgotten Victims"*: Heartbreaking Photos Of The Children Of World War II. 2017. Disponível em: <<https://allthatsinteresting.com/world-war-ii-children>>. Acesso em: 06 out. 2018.



1940

Brincadeiras e máscaras de gás, Inglaterra

General Photographic Agency/Getty Images

As crianças londrinas usam suas máscaras de gás enquanto pulam corda no parque próximo às suas casas temporárias na costa sul da Inglaterra.

Fonte: MARTISIUTE, Laura. “*The Forgotten Victims*”: Heartbreaking Photos Of The Children Of World War II. 2017. Disponível em: <<https://allthatsinteresting.com/world-war-ii-children>>. Acesso em: 06 out. 2018.



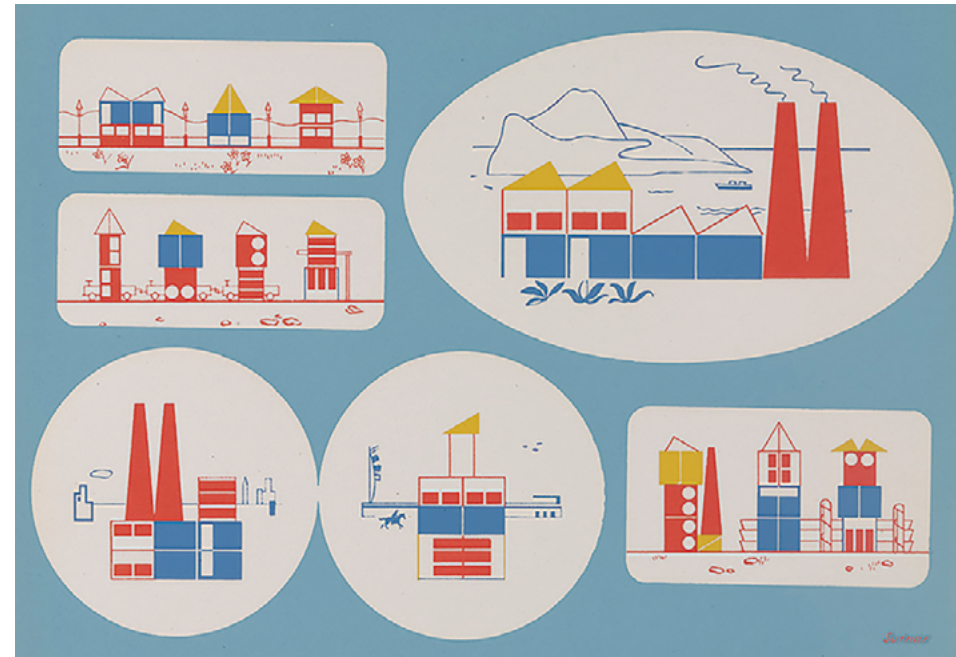
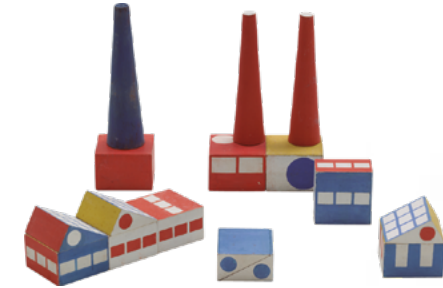
1940

Construir a cidade, construindo blocos

Ladislav Sutnar

De acordo com seu compromisso com os princípios modernistas, Sutnar acreditava no poder cognitivo de uma linguagem visual enraizada em formas e cores elementares. A construção de cidades inteiras com blocos, acreditava ele, daria às crianças uma consciência de forma e estrutura que faria referência direta aos volumes simples e geométricas de arquitetura funcionalista, ao mesmo tempo, dando uma sensação de cidade moderna. Ele descreveu esta construção não-verbal, objeto aula, ensinando através da brincadeira, como “vitaminas mentais necessárias para o desenvolvimento direito de uma criança.” Os conjuntos de protótipo não foram postas em plena produção.

Fonte: CENTURY OF THE CHILD: 1900 - 2000. MoMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/centuryofthechild>>.



1940
-
1943

*“Can Our Cities Survive?
An ABC of Urban Problems,
Their Analysis, Their
Solutions”, Estados Unidos*

Josep Lluís Sert

“As crianças são vítimas do caos urbano. As nossas cidades não têm espaços abertos onde creches e *playgrounds* poderiam ser localizados. Buscando compensar esta falta de serviços à comunidade, alguns pais têm descoberto novos sistemas. Acima: Em Londres, um pavimento ensolarado e, na fronteira com uma via de tráfego, crianças podem brincar, amarradas, em segurança. Abaixo: As crianças são obrigadas a atravessar vias de tráfego intenso por conta da má distribuição das escolas e *playgrounds*. Imagens que apontam os resultados desta falta de premeditação.” (SERT, 1942, p. 68)

Fonte: SERT, Josep Lluís. Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions. Cambridge: The Harvard University Press, 1942, p.17.



1942

Publicado "Can our cities survive?", Josep Lluís Sert, Estados Unidos

1939 - 1945 - Segunda Guerra Mundial

1942

Programa de estudos para Rotterdam, Holanda

Josep Lluís Sert

Necessidades de lazer para os diferentes grupos de idade. Programa de estudo para a cidade de Rotterdam publicado em *Can our cities survive?* por J. L. Sert.

Fonte: SERT, Josep Lluís. *Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions*. Cambridge: The Harvard University Press, 1942, p.17.

0-2											
3-6											
7-14											
15-24											
25-50											
50+											

Manchas escuras na cidade da luz, França

Josep Lluís Sert

“Este mapa indica a localização e a área dos distritos insalubres em Paris. O maior número dessas ‘ilhas’ é encontrado completamente isolado desses *slums*. E dessas ilhas insalubres, suas moradas sombrias e suas ruas escuras, chegam crianças como esta, típicas dos *slums* de Paris - uma vida nascida da miséria e fadada à doença. Essas ruas são seus *playgrounds*. Ruas deste tipo favorecem a uma rápida propagação da doença. A desnutrição ajuda. Tuberculose é um convidado permanente nessas áreas” (SERT, 1942, p.17, tradução nossa)

Fonte: SERT, Josep Lluís. *Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions*. Cambridge: The Harvard University Press, 1942, p.17.



1943 - Publicado “La Charte d’Athenes”, ASCORAL e Le Corbusier

1945 - Fim da Segunda Guerra Mundial

1944 - 1952 - Projeto, construção da Unité d’Habitation de Marselha

1945 - 1954 - Nigel Henderson e Judith Stephen moram em Bethnal Green, Londres

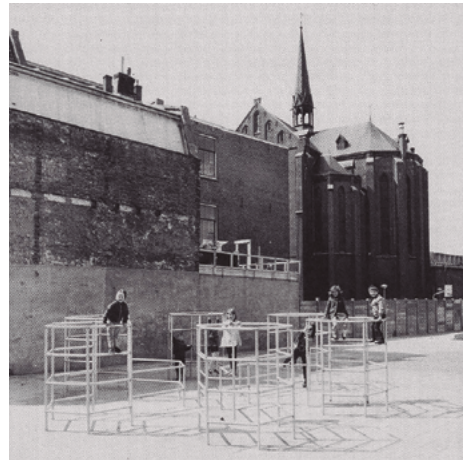
1942

Playgrounds públicos de Amsterdam, Holanda

Aldo van Eyck

“Uma cidade sem o movimento particular da criança é um paradoxo maligno. A criança deixa descobrir seu potencial contra todas as probabilidades, danos e prejuízos, no perigo permanente e na alegria imprevisível. Deslocada para as margens da atenção urbana, a criança sobrevive como um quantum emocional e improdutivo. Então, eis que, quando a neve cai sobre a cidade, a criança toma conta, tornando-se Senhor de um reino transformado. De repente, com assistência milagrosa, ela está em toda parte, redescobrimdo a cidade enquanto a cidade, por sua vez, redescobre seus filhos, mesmo que por um tempo.” (VAN EYCK, 1999 In: LIGTELIJN, 1999, p. 68)

Fonte: LIGTELIJN, Vicent (Comp.). *Aldo van Eyck*: Works. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1999.



1947 - Grille dos CIAM, Le Corbusier



1948 - 1950 - Le Corbusier escreve e publica *Le Modulor*

1944 - 1952 - Projeto, construção da *Unité d'Habitation de Marselha*

1945 - 1954 - Nigel Henderson e Judith Stephen moram em *Bethnal Green, Londres*

1947
-
1978

1947 - CIAM VI (Inglaterra)
Reafirmação dos objetivos dos CIAM

Exposição do grupo CoBrA em Amsterdam, Holanda

Grupo CoBrA e Aldo van Eyck

Van Eyck estava intimamente associado ao Grupo CoBrA (Copenhague, Bruxelas e Amsterdã), um grupo internacional que surgia na Europa, alguns anos após o término da Segunda Guerra Mundial e que se inspirou em desenhos de crianças e na ideia de jogo como uma força criativa e cultural. O projeto brincalhão de Van Eyck para a instalação da primeira exposição do grupo rompeu com técnicas de exibição convencional ao usar a perspectiva de criança na exibição de desenhos e gravuras em blocos retangulares baixos. A revista do CoBrA - *Frie Kunstnere* - também contou com muitas obras de arte, tanto inspirados quanto produzidos por crianças.

Fonte: CENTURY OF THE CHILD: 1900 - 2000. MoMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/centuryofthechild>>.



1949

CIAM VII (Itália) - Sobre a cultura arquitetônica (Concerning Architectural Culture)

1948 - 1950 - Le Corbusier escreve e publica Le Modulor

1944 - 1952 - Projeto, construção da Unité d'Habitation de Marselha

1945 - 1954 - Nigel Henderson e Judith Stephen moram em Bethnal Green, Londres

L'architecture d'aujourd'hui
#25: *l'architecture et l'enfance*,
França

Genevieve Dreyfus-see

“O objetivo desta edição, dedicada a um conjunto de problemas que a infância apresenta à sociedade atual, é apresentar algumas das respostas características que o arquiteto tem conseguido fazer sob céus muito diferentes, ao educador, aos pais, ao médico e ao psicólogo” (1949, tradução nossa)

Fonte: *L'architecture et l'enfance*. In: *L'architecture d'aujourd'hui*. Revue Internationale d'architecture contemporaine. 20 annee, n 25, août, 1949.

1949



1951 - CIAM VIII (Inglaterra) - O Coração da cidade (*The Heart of the City*)

1951 - 1953 - Projeto “Chandigarh”, Índia, Le Corbusier

1952 - Inauguração da *Unité d'Habitation de Marselha*

1945 - 1954 - Nigel Henderson e Judith Stephen moram em *Bethnal Green*, Londres

1950 - 1955 - Le Corbusier escreve *Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine*

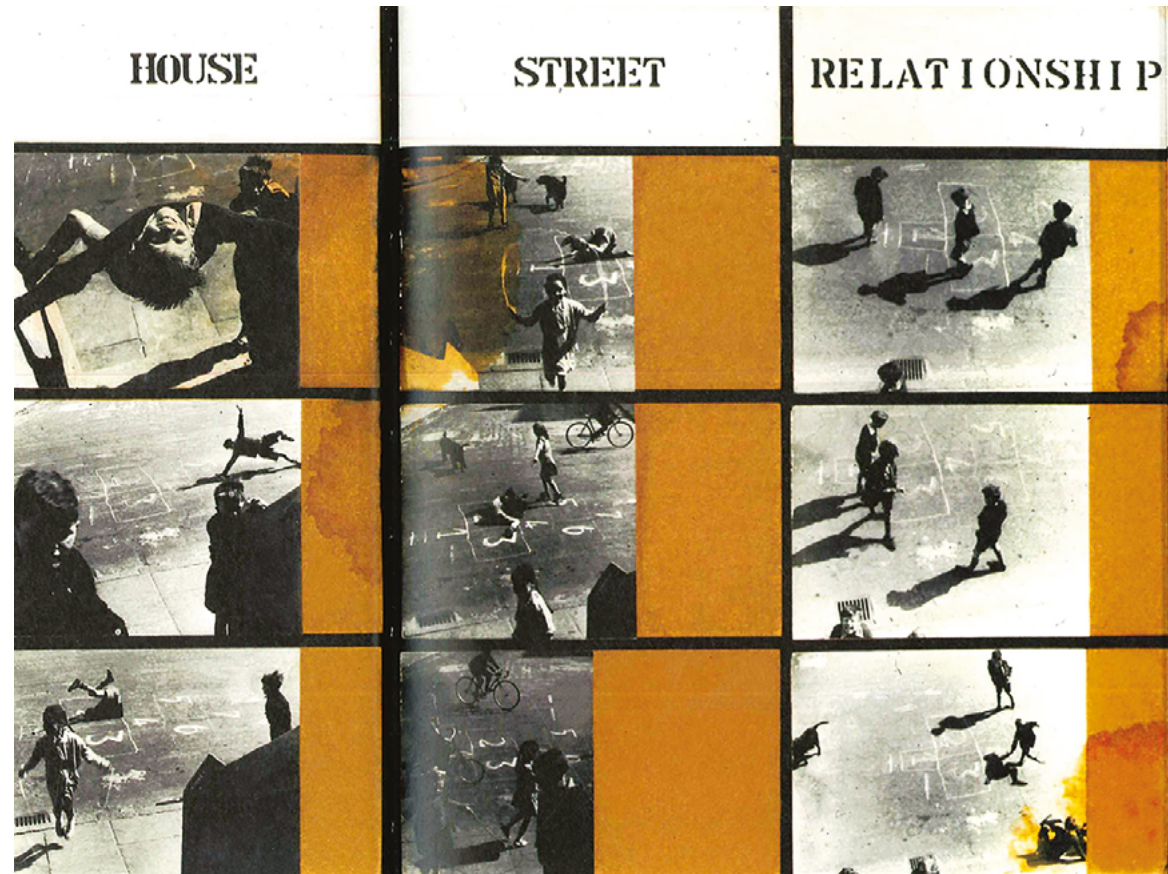
1953

Urban Re-identification Grid, CIAM IX, França

Alison e Peter Smithson

“Os Smithsons miraram nas categorias funcionais da cidade funcional em sua *Urban Re-identification Grid*. A grade deles era uma combinação de fotos de crianças brincando [...] e de sua entrada na competição do *Golden Lane Housing*. Ambas as fotografias e sua proposta arquitetônica baseavam-se na premissa de que a arquitetura deveria fornecer a infraestrutura para ativar, mas não predeterminar, a interação social e a coesão social, possível apenas dada a facilidade de movimento” (PEDRET, 2013, p. 106, tradução nossa)

Fonte: RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van Den (orgs.). *Team 10, 1953-1981: Search of a Utopia of the Present*. Roterdã: NAI Publishers, 2005.

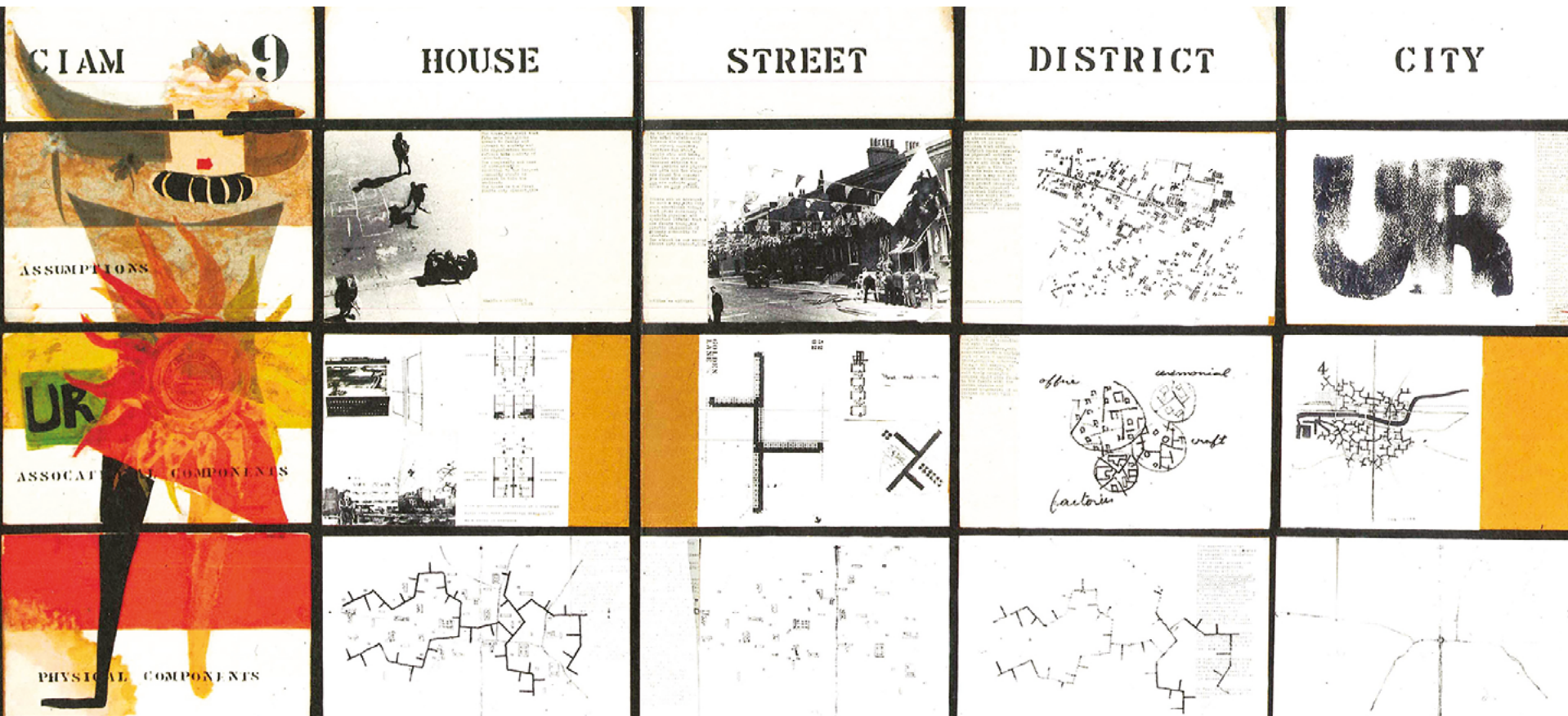


CIAM IX (França) - A Carta do Habitat (*The Charter of Habitat*)

1951 - 1953 - Projeto “Chandigarh”, Índia, Le Corbusier

1945 - 1954 - Nigel Henderson e Judith Stephen moram em Bethnal Green, Londres

1950 - 1955 - Le Corbusier escreve *Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine*



1951 - 1953 - Projeto "Chandigarh", Índia, Le Corbusier

1945 - 1954 - Nigel Henderson e Judith Stephen moram em Bethnal Green, Londres

1950 - 1955 - Le Corbusier escreve *Les Maternelles vous parlent: pour une pedagogie plus humaine*

“Parallel of Life and Art”, ICA
(Institute of Contemporary
Arts), Inglaterra

Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison
e Peter Smithson

“O método utilizado será justapor foto-ampliação das imagens consideradas significativas pelos editores. Estas imagens não podem ser organizadas para formar um depoimento consecutivo. Em vez disto, elas estabelecerão as intrincadas séries de inter-relacionamentos entre campos diferentes e arte e técnica. [...] O material para a exposição será retirado da vida - natureza - indústria - construção - artes - e está sendo selecionado de modo a mostrar não tanto a aparência, mas sim o princípio - a realidade por detrás da aparência.” (Alison e Peter Smithson, 1953 apud AMORIM, 2008, p. 97)

Fonte: Plus Acne. *Parallel of Life and Art*.
Disponível em: <<https://plusacne.wordpress.com/2013/03/02/parallel-of-life-and-art/>>. Acesso em: 06 out. 2018.



1954 - Nigel Henderson: Photo-Images, Institute of Contemporary Arts, London, UK, 1954

1953 - Inauguração de “Chandigarh”, Índia

1954 - 1955 - Le Corbusier escreve “Modulor 2”

1945 - 1954 - Nigel Henderson e Judith Stephen moram em Bethnal Green, Londres

1950 - 1955 - Le Corbusier escreve *Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine*

1953

1955

“Le Siècle de Le Corbusier”, França

Juliette Cazanave

Sentado nos montes de concreto da Unité de Marselha, Le Corbusier rabisca algum desenho, no instante em que inúmeras crianças tomam conta do *toit-terrasse*. As crianças, que correm e o empurram para ver os rabiscos do arquiteto, a ponto dele recolher os seus papéis e levantar-se, enquanto as crianças dominam o espaço.

Fonte: *Le Siècle de Le Corbusier*. Direção de Juliette Cazanave. Paris, 2015. (55 min.), son., color.



1954 - 1955 - Le Corbusier escreve “Modulor 2”

1950 - 1955 - Le Corbusier escreve *Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine*

1955

As Crianças e o *Modulor*, França

J Ach/FLC/ADAGP

As crianças e o *Modulor* corbusiano na *Unité d'Habitation* de Rezé, Nantes. O *Modulor* foi impressão em baixo relevo no concreto, em tamanho padrão - um homem de pé com o braço esquerdo erguido, determinando a altura ideal de uma sala de estar (2,26 m).

Fonte: The Guardian. *Le Corbusier, the man, the modernist, the nudist - in pictures*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/apr/30/le-corbusier-the-man-the-modernist-the-nudist-in-pictures>>. Acesso em: 06 out. 2018.



1954 - 1955 - Le Corbusier escreve "*Modulor 2*"

1950 - 1955 - Le Corbusier escreve *Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine*

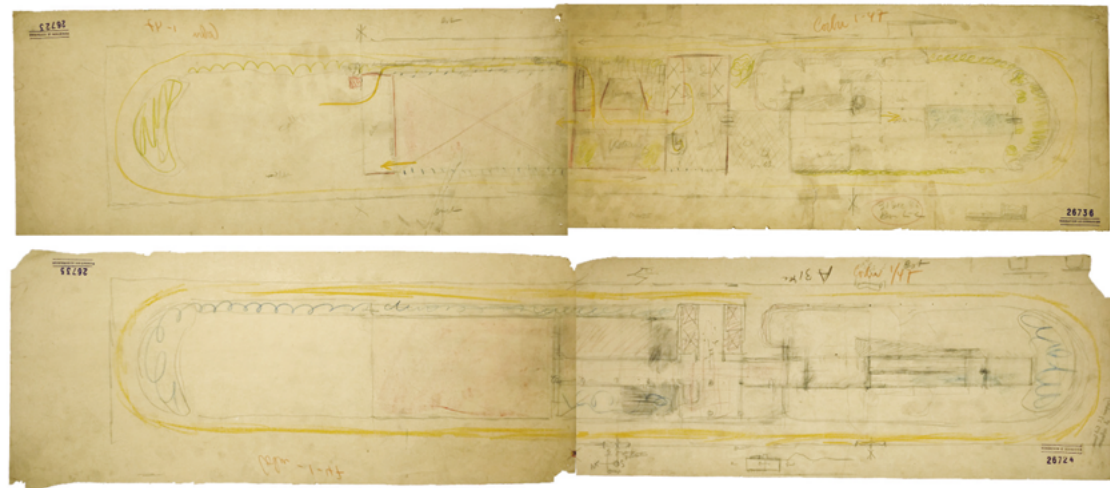
1955

Plantas do *toit-terrasse* do projeto MMI, França

Le Corbusier

A ponta de um lápis amarelo desliza sobre o desenho deixando um rasto que seria o de três personagens distintos. Le Corbusier projeta-se assim no espaço, verificando a validade das promenades architecturales que a estrutura propõe. Podemos então imaginar o percurso empreendido por cada um destes personagens, seguindo as marcas deixadas pelos traçados de Le Corbusier.

Fonte: SEQUEIRA, Marta. *A cobertura da Unité d'habitation de Marselha e a Pergunta de Le Corbusier pelo Lugar Público* (tese de doutoramento apresentada no Departamento de Projectos Arquitectónicos da Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, da Universidad Politécnica de Cataluña). Barcelona: UPC, 2008.



1954 - 1955 - Le Corbusier escreve "Modulor 2"

1950 - 1955 - Le Corbusier escreve *Les Maternelles vous parlent: pour une pedagogie plus humaine*

Mulas no *toit-terrasse* da *Unité de Marseille*, França

Louis Sciarli

“A quermesse encerra o ano escolar. Não é apenas a festa da escola, mas de todo o edifício. Pais, pessoas sem crianças, jovens, adultos, todos os trabalhadores, organizadores dos jogos, stands, divertimentos artísticos. Os elevadores trazem uma multidão feliz sem interrupção. Os elevadores são ainda montados... uma mula sobre o teto, para as crianças passearem. No dia da Quermesse, o edifício é realmente a ‘*Cité Radieuse*’. [...] Elas [as mulas] vieram pelo elevador de carga para o nível 17, participando na Quermesse” (LE CORBUSIER, 1968, p.79)

Fonte: SEQUEIRA, Marta. *A cobertura da Unité d’habitation de Marselha e a Pergunta de Le Corbusier pelo Lugar Público* (tese de doutoramento apresentada no Departamento de Projectos Arquitectónicos da Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, da Universidad Politécnica de Cataluña). Barcelona: UPC, 2008.



1955

Publicado “*Childhood in contemporary cultures*”,
Margareth Mead e Martha Wolfenstein

1954 - 1955 - Le Corbusier escreve “*Modulor 2*”

1950 - 1955 - Le Corbusier escreve *Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine*

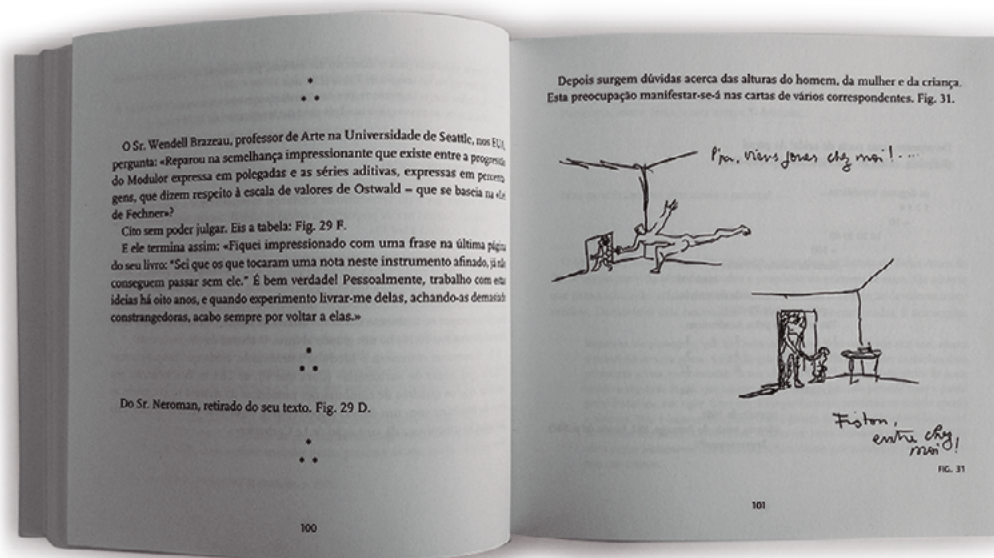
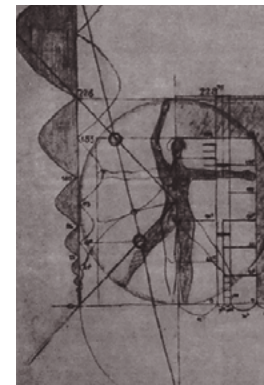
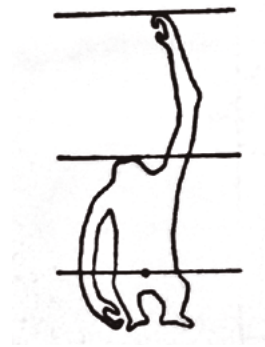
“Modulor 2”: a criança, a mulher e o macaco, França

Le Corbusier

“Depois surgem dúvidas acerca das alturas do homem, da mulher e da criança. Esta preocupação manifestar-se-á nas cartas de vários correspondentes” (LE CORBUSIER, 2010, p.101)

“Eis a carta dos estudantes ingleses. Juntaram ao seu envio o n.º 7 da sua revista, de 1950, mostrando o *Modulor* alterado, em honra do macaco” (LE CORBUSIER, 1955, p.45)

Fonte: LE CORBUSIER. *Modulor 2* [1955]: os utilizadores têm a palavra - continuação de O Modulor de 1948. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.



1955

1955 - Publicado “Modulor 2”, Le Corbusier

1955 - Le Corbusier finaliza “Les Maternelles vous parlent: pour une pédagogie plus humaine”

“Together”, Inglaterra

Lorenza Mazzetti

Eduardo Paolozzi e Michael Andrews estrelaram o filme *Together*, do italiano Lorenza Mazzetti, conto fictício de dois surdos-mudos vivendo e trabalhando nos remanescentes bombardeados do *East End* de Londres, com a cidade industrial ao fundo, e que percorrem o subúrbio, seguidos por um grupo de crianças que zombam deles. Eles seriam as vítimas das brincadeiras infantis, das quais foram excluídos por estarem confinados ao isolamento do trabalho cotidiano nas docas.

Fonte: *TOGETHER*. Direção de Lorenza Mazzetti. Londres: British Film Institute, 1956. (49 min.), son., P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4lQGU7WZ4e8>>. Acesso em: 06 out. 2018.



1956

CIAM X (Iugoslávia) - Emergência do “Team X”

Anjo da guarda e o muro da morte, França

René Burri / Fundação Le Corbusier

“Lilette Ougier, ‘anjo da guarda’ do grupo de brincadeiras, em aula e durante uma sessão de brincadeiras no terraço” (BURRI, 1999, p. 139, tradução nossa)

“A imagem que mostra as crianças nuas, as pernas penduradas na crista desta famosa ‘muralha da morte’, a imagem da piscina com as crianças mergulhando cinquenta metros acima do piso térreo da casa, são argumentos incrível, esmagadora...” Carta de Le Corbusier a Lilette Ougier (Ripert, N.D.E) del 5/07/1965 (FLC E2-17 385)

Fonte: BURRI, René; RÜEGG, Arthur. *Le Corbusier: moments in the life of a great architect*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Publishers, 1999.



1959

Congresso de Otterlo - fim dos CIAM

Unité d'Habitation de Marselha: as pessoas e a arquitetura, França

René Burri

René Burri visitou a *Unité d'Habitation de Marselha* pela primeira vez em 1950, quando fotografou o seu canteiro de obras. Voltou em 1959, após sete anos de funcionamento do edifício. “Em certo sentido, a estrutura havia se emancipado de seu criador e se tornado a propriedade de seus ocupantes. Burri considerou esse processo de apropriação como seu tópico, ou, em termos mais gerais, centrou-se na relação entre as pessoas e a arquitetura.” (RÜEGG, 1999, p. 123, tradução nossa)

Fonte: RÜEGG, Arthur (ed.). René Burri/Magnum, *Le Corbusier: moments in the life of a great architect*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Publishers, 1999.



“Tia Margarida vai a Brasília:
história para alguém contar
às crianças”, Brasil

Jayme Martins

“Encontra-se em circulação, o primeiro livro para crianças, do prof. Jayme Martins, sobre a nova Capital. Destina-se este livro de história às crianças do Brasil, mostrando-lhes como os homens de fibra lutam e vencem. O professor Jayme Martins escrevendo esta obra, a primeira no gênero, sobre a mudança da Capital, prestou um grande serviço, não só à Pátria, mas a toda juventude brasileira. É assim o livro do escritor em apreço, pleno de poesia, repleto de glória, com emoções em cada instante e ensinamentos sobre a Nova Capital que surge em pleno sertão brasileiro, como raio de sol entre as moitas floridas, convidando o povo para a festa do progresso do Brasil gigante.” (REVISTA BRASÍLIA, 1958 e 1959)

Fonte: REVISTA BRASÍLIA. Rio de Janeiro: Nova-cap, v. 15 e 27, 1958 e 1959.



Orfanato Municipal de Amsterdan, Holanda

Aldo van Eyck

A interação entre público e privado foi questionada por Aldo van Eyck em seu projeto para o Orfanato Municipal de Amsterdan. Organizado em torno de uma sequência não hierárquica, interligando os espaços com um telhado de conexão feita de cúpulas, e contendo pequenas “ruas” e “praças”, espaços intermediários, onde as crianças pudessem se conhecer e interagir. Van Eyck descreveu a importância destes espaços em facilitar a transição entre a realidade exterior e a de dentro, e ajudando a mitigar a ansiedade que faz a transição abrupta, especialmente nessas crianças.

Fonte: LIGTELIJN, Vicent (Comp.). *Aldo van Eyck: Works*. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1999.



1960

Publicado "L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime", Philippe Ariès

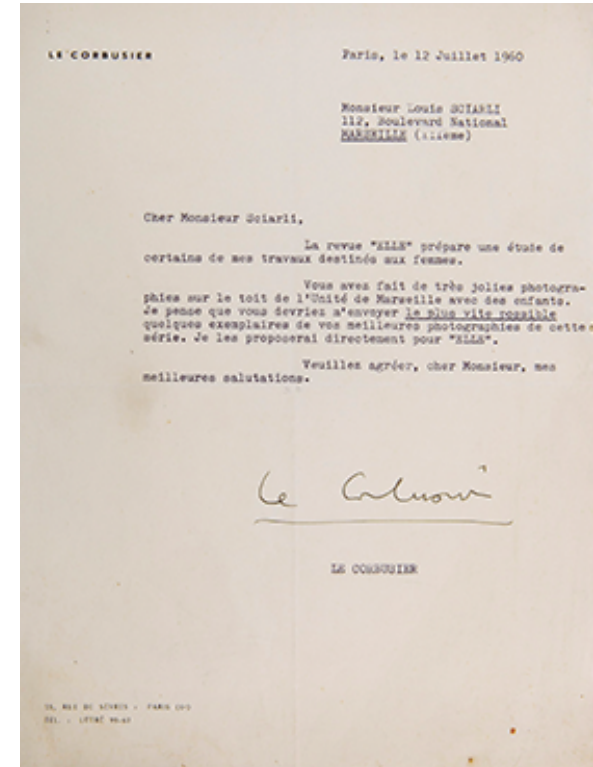
Criação da "Fondation Le Corbusier"

Carta de Le Corbusier a Louis Sciarli, França

Le Corbusier

“Esta carta de Le Corbusier, ao fotógrafo Louis Sciarli de Marselha, responde a um pedido da revista *Elle* para fotografias da escola no telhado da *Unité*. Le Corbusier inclui um desenho que instrui o desafortunado fotógrafo sobre exatamente como ele gostaria que as crianças fossem colocadas” (DRAWING MATTER, 2016, tradução nossa)

Fonte: Drawing Matter. *Le Corbusier's unité*. Disponível em: <<https://www.drawingmatter.org/sets/drawn-asides/drawn-aside-le-corbusiers-unite/>>. Acesso em: 06 out. 2018.



1960

Inauguração de Brasília, Brasil

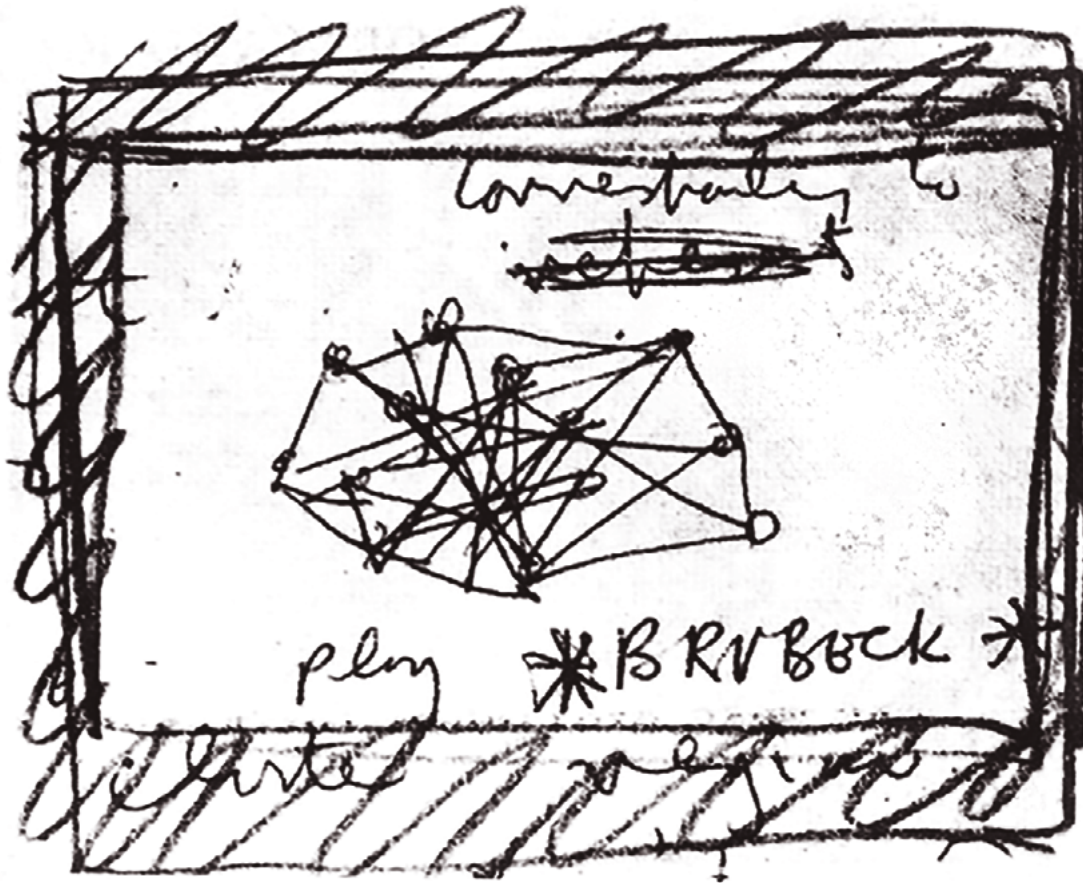
1961 - Publicado “The Death and Life of Great American Cities”, Jane Jacobs

Ideograma da rede de
relações humanas, Inglaterra

Peter Smithson

“Uma constelação com diferentes valores de diferentes partes em uma rede cruzando e recruzando imensamente complicada. [...] Um padrão pode emergir” (PEDRET, 2013, p.222)

Fonte: SMITHSON, Alison, 1962. In: PEDRET, Annie. *Team 10: an archival history*. London and New York: Routledge, 2013, p.222.

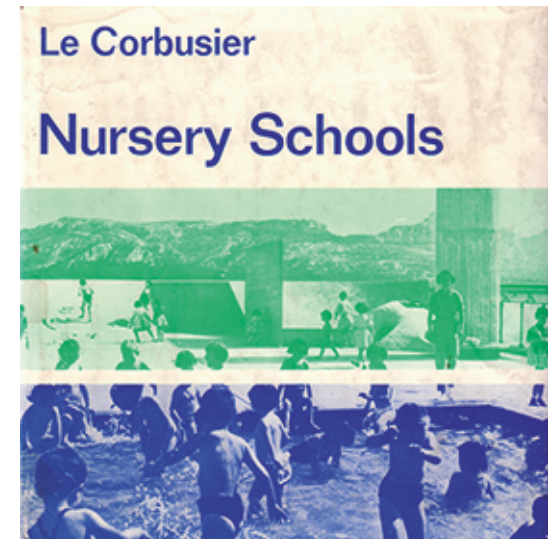


“*Les Maternelles vous parlent*”,
França; “*Kinder der
Strahlender Stadt*”, Alemanha;
“*Nursery Schools*”, Inglaterra

Le Corbusier

A fundação Le Corbusier publica “*Les Maternelles vous parlent: : pour une pedagogie plus humaine*” [A creche fala com você: por uma pedagogia mais humana] e as duas traduções “*Kinder der Strahlender Stadt*” [As crianças da Cidade Radiosa, em alemão] e “*Nursery Schools*” [As Creches], em inglês.

Fonte: LE CORBUSIER [1955]. *Les Maternelles vous parlent: pour une pedagogie plus humaine*. Paris: Ed. Gonthier, 1968.



“Play Orbit”, ICA, Institute
of Contemporary Arts
Inglaterra

Jean Haworth

Através de uma coleção de imagens, textos e pequenas histórias de determinados objetos de brincar, *Play Orbit* apresenta o brinquedo como um objeto ideal da criatividade humana. A partir da relação entre arte e design, traçava a indefinição de fronteiras entre diversas formas de prática criativa.

“Eu defino os brinquedos em termos de seu propósito - para as crianças eles desempenham uma variedade de papéis - ou seja, fantasia, magia simpática, entretenimento, etc. Eu faço figuras para esses propósitos, mas geralmente para adultos” (HAWORTH, 1968)

Fonte: Toys and Techniques. *Play Orbit*. 2012.
Disponível em: <<http://toysandtechniques.blogspot.com/2012/01/play-orbit.html>>. Acesso em: 06 out. 2018.

Jann Haworth

Betjeman dolls

I define toys in terms of their purpose—for children they play a variety of roles—i.e. fantasy, sympathetic magic, entertainment, etc.

I make figures for these purposes, but usually for adults.



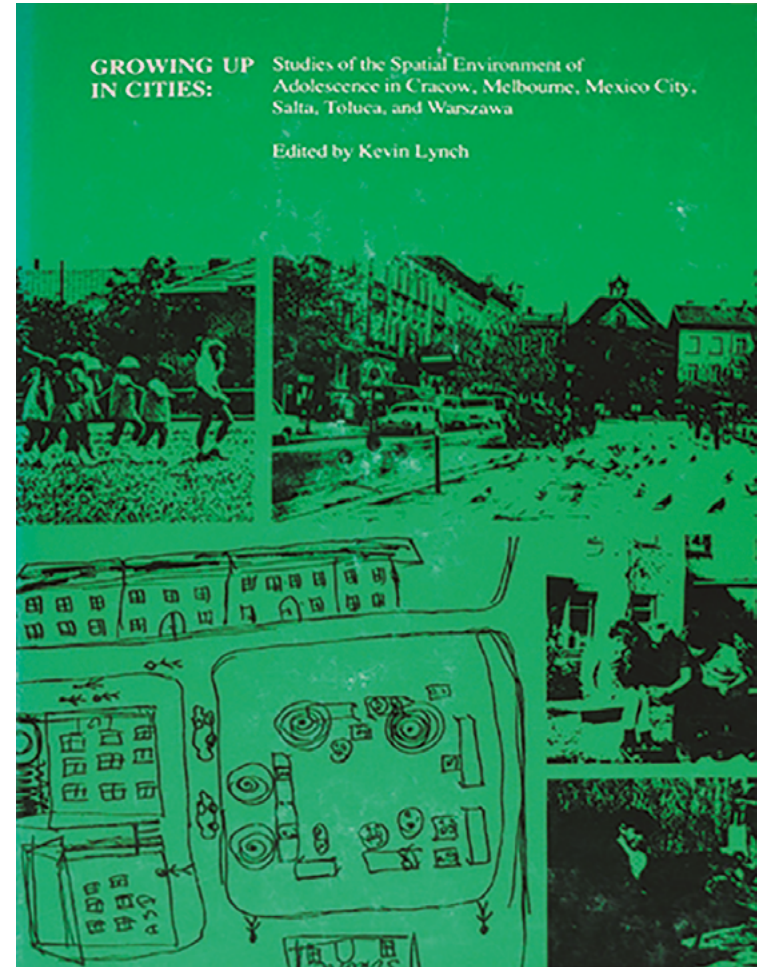
Jann Haworth *Betjeman dolls* 1968
Teddy bears with faces inspired by John Betjeman,
made of kapok, nylon, furs and latex: 32 inches high
Edition of 6
Photograph by Iain Macmillan

“Growing Up in Cities”, Estados Unidos

Kevin Lynch / UNESCO

O projeto “*Growing Up in Cities*” da UNESCO (vigente desde 1977), mostrando como o uso e percepção da criança afetam a sua vida e desenvolvimento pessoal, oferece um modelo, formulado por equipes de pesquisadores através de entrevistas com pequenas amostras de jovens, pais e funcionários locais, todos usando as mesmas diretrizes e técnicas em uma ampla variedade de ambientes sociais (seja na Argentina, Austrália, México ou Polônia).

Fonte: LYNCH, Kevin (Ed.). *Growing Up in Cities* Hardcover. Massachusetts: The Mit Press, 1977.



1971

L'architecture d'aujourd'hui
#154: *l'architecture et l'enfance*,
França

Renee Diamant-Berger e Pierre Lacombe

“A casa é uma concha que protege a criança do calor e do frio, vento, chuva, escuridão e luz intensa. É um lugar de segurança física. Este lugar onde a criança chega à mãe e pessoas familiares é também um lugar de segurança afetiva e esta dupla segurança é essencial para o desenvolvimento da criança” (1971, tradução nossa)

Fonte: L'architecture et l'enfance. In: L'architecture d'aujourd'hui. Revue Internationale d'architecture contemporaine. n 154, février - mars, 1971.



1972

“Look at Kids”, Inglaterra

Leila Berg

“É quase impossível estimar em demasia a influência que esses jogos têm para o bem das populações criadas na cidade. Observando as crianças dos *slums* brincando, nossos reformadores podem aprender uma lição e talvez ver uma saída para os sombrios pressentimentos do que está para acontecer quando a maior parte de nossa população abandonou o país para as cidades” (BERG, 1972, p.46, tradução nossa)

Fonte: BERG, Leila. *Look at Kids*. Inglaterra: Penguin Books, 1972.

Publicado “Look at Kids”, Leila Berg

I remember how a woman said with a certain self-preening – confidentially staking a claim to high standards – ‘Took us months to get them to pull down the rubbish-heap there. Got as high as *that*’ – she indicated a fantastic height, like a mountain – ‘over-run with rats, it was. The landlord took out the chutes, see, and the people started to chuck the rubbish out of the window. Foreigners, you know. Don’t know any better.’ And then a lorry-driver put his head out of the window as he went by, and shouted ‘They don’t want to film it, mate. They want to blow it up!’

Well, they didn’t blow it up. But they cleared the jagged-iron-strewn dump where the children played – and turned it into a *car park*. Where do the children play now, in their gay, good clothes?



52



If they don’t live in flats, they still live in the old tenement terraces that literally fall down around them – specially the large families, the final rejects, for the councils are building new accommodation only for the small families who can be neatly packed into these boxes-in-boxes like uniform wedges of frozen fish in a refrigerator. And here the children can only play on the dark broken stairs, or in the one usable room where everything takes place, and where their night is always light and their day is always twilight, and where the stove wreathed with steam rising from boiling water, boiling washing, boiling fat, dominates the room like Moloch. Often, the trapped mothers fasten the children, even the four year olds, into cots or high chairs or prams where they cannot move, and tight-lipped and deeply depressed refuse to speak to them or touch them except in sudden anger. They come to school at five, scarcely able to walk or talk. Such children look listlessly at dolls and cots and all the warm paraphernalia with which other children play out family life. But once I saw two older ones, seven and eight, find the wendy house. They began to play with it, pretending to be a mother and child in a kitchen, cooking – not lovingly but with nightmare anxiety! At least it was good that they could at last play out the nightmares.

53

1972

As crianças do Pijp, Amsterdam

Roeland Kerbosch

Em 1972, enquanto Aldo van Eyck projetava *playgrounds* em seu escritório, o bairro de Pijp, na cidade de Amsterdam, passava por sérios problemas de superlotação nas habitações e a invasão dos automóveis, que impedia a vida urbana. As crianças não tinham onde brincar. Estas, juntamente com os adultos vizinhos, se organizaram para protestar pelo direito de permanecer e brincar nas ruas, bloqueando as pistas para brincar.

Fonte: KERBOSCH, Roeland. *On behalf of the children of th Pijp*. 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YY6PQAI4TZE>>. Acesso em: 06 out. 2018.

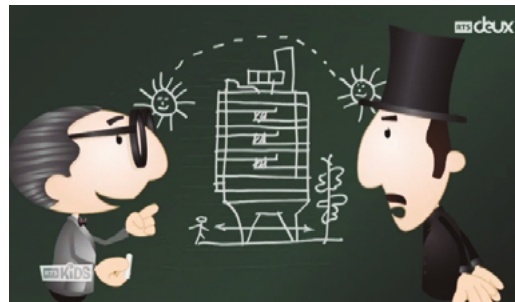


“1917, Le Corbusier: história suíça contada para crianças”

Chantal Teanon e Pascal Vaucher de la Coix

Capítulo do programa de animação *Helveticus*, que pretende contar a história da Suíça para crianças de 3 a 6 anos, em formato de conto, mas respeitando os eventos reais. “Com suas ‘máquinas de morar’, Le Corbusier é um dos principais representantes da arquitetura moderna após a Segunda Guerra Mundial. Mas as ideias extravagantes do arquiteto de La Chaux-de-Fonds dividem os espíritos.”

Fonte: TEANON, Chantal; LACOIX, Pascal Vaucher de. *Helveticus: História suíça contada para crianças: 1917, Le Corbusier*. 2015. Disponível em: <<https://www.rts.ch/kids/vod/les-petits/7286504-helveticus%2C+l-histoire+suisse+racontee+aux+enfants-1917+le+corbusier.html>>. Acesso em: 05 out. 2018.



2015

Publicados na França: *Le Corbusier, un Fascisme Français*, Xavier de Jarco;
Un Corbusier, François Chaslin; e *Le Corbusier - Une Froide Vision du Monde*, de Marc Perelman

linha do tempo



#

PPGAU . FAUFBA
Dissertação de Mestrado

SALVADOR . 2018