

O FOTÓGRAFO E A BRINCADEIRA

A relação entre a criança e a cidade no urbanismo moderno através da obra de Nigel Hendsen

* * *

*“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).

Em 1989, a cena de um programa de TV para crianças fez Peter Smithson lembrar o *Team X*¹. 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 Peter 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 e desmontagem entre pequenas ações incertas, próprias do modo de fazer/brincar de cada criança. Vemos o aprendizado desequilibrado do menino de patins, caindo

¹ 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).

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 Bakema – 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 instaura 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 humana, Bakema 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 anos 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 – 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 IX, em Aix-en-Provence, que, juntamente com sua esposa Alison Smithson, apresentaram publicamente a *Urban Re-identification Grid*. Nesta reinterpretação do que seria a “*grille* corbusiana”, os mesmos gestos das crianças fotografadas por Nigel Henderson no East End londrino parecem sobreviver naquela cena de TV do final dos anos 1980, narrada pelo arquiteto.

E se olharmos as fotografias de Henderson, também veremos 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) 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)

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

Sabe-se que os CIAM, planejado como um grupo de 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 "depende, 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 europeu vigente naquele período, os CIAM não apenas consolidam e reivindicam 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)

Este tom dogmático e pedagogizante que irá caracterizar progressivamente os Congressos 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 próprios CIAM confundem-se historicamente com o próprio movimento em arquitetura e urbanismo. Essa difusão dá-se, sobretudo, através da "fabricação" de documentos com conteúdo 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 imediato 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 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 mínimos 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)

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 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 de 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 para o fato comum de agrupá-los em estágios ou fases claramente distintas². É preciso, portanto, buscar e evidenciar fissuras existentes

² O historiador da arquitetura moderna Kenneth Frampton separa os CIAM em três etapas de desenvolvimento distintas: “A primeira, que foi de 1928 a 1933 [...] 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, 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, o idealismo liberal triunfou completamente sobre o materialismo no período anterior”. (FRAMPTON, 2008, p. 328). Para Giorgio Ciucci, entretanto, “a própria ideia de progressão dos temas

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 façam 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 encontros. Alguns motivos podem ser elencados para entender essa aparente homogeneidade. Primeiramente, apesar da constatação da existência de algumas vozes dominantes nos Congressos, a presença de arquitetos representantes de diversas línguas sempre foi constante. 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 amortizar conflitos internos entre seus membros. Como afirma Ana Barone:

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 Heliódório Sampaio, nas “(outras) Cartas, pouco lidas – daí o parêntese abrigoando o termo outras quase sempre omitidas e certamente desconhecidas do grande público, notadamente estudantes e jovens arquitetos.” (SAMPAIO, 2001, p. 13)

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 assunto. Um evento de esplendor cênico 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,

(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).

de conteúdo dogmático, abstrato e, sobretudo, de suposta aplicabilidade universal: as Cartas de Atenas³.

Ao descrever a posteriori 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 “modelo” universal de 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 Congreso 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 Eesteren e em direção à abordagem mais idealista de Le Corbusier. (PEDRET, 2013, p. 43)

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 principais: trabalho, habitação, lazer e circulação. 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)

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*

³ Diferentemente do senso comum entre os arquitetos, que estabelece para a Carta de Atenas a autoria de Le Corbusier, demonstraremos as distintas versões e traduções que existem para o mesmo documento, por esse motivo insistimos no uso do plural para o documento.

Contemporânea) as Conclusões do CIAM IV. A famosa Carta em francês *La Charte d'Athènes*, publicada dez anos depois, ainda durante a ocupação nazista na França, cuja autoria deve-se a Le Corbusier⁴, não é sequer assinada pelo arquiteto. Uma dessas versões – *Can our cities survive?*, 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)

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 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'Athènes* (1943). Indiscutivelmente, isso se tornaria seu texto definidor sobre o urbanismo.” (PEDRET, 2013, p. 26) Embora 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*), seu texto não apresenta o caráter analítico presente no texto – e sobretudo nas imagens – da Carta de Sert.

O documento resultante do CIAM IV ganhara contornos significativos na segunda metade do século pois tornara-se, com o fim da Segunda Guerra Mundial, 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

⁴ 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 antisemita, 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.

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 seu elogioso livro *Aircraft*, 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” – nos 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).

Os avanços técnicos da indústria propiciaram a emergência de instrumentos tecnológicos 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, até então desconhecidas.

A Segunda Guerra Mundial desencadeou transformações nas teorias e práticas da arquitetura. Segundo Jean-Louis Cohen (2013, p. 286), a maioria das análises leva a crer que a guerra foi uma época de paralisia cultural, quando, de fato, representou um momento de aceleração da modernização, por muitos percebido como tal, repetindo o que havia ocorrido na Primeira. Os arquitetos e urbanistas passaram a enfrentar uma sociedade mais complexa do que antes da guerra.

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)

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 CIAM do pós-guerra, o CIAM VI, ocorrido em Brigewater em 1947, intensificaram-se as questões acerca da continuidade dos Congressos Internacionais. 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 reencontrar 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)

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 (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 para a construção de cidades modernas, é possível aproximá-la da proposta de criação de um outro modelo de análise destas mesmas cidades, sujeitas às intervenções urbanas sugeridas pela Carta. Segundo Corbusier (1955), 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)

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), já que, como é de conhecimento de todos, 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, quase sempre, elogioso às tecnologias das guerras – não à toa, as imagens aéreas eram muitas vezes utilizadas para ilustrar as *grilles* durante os 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.

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 Bérgamo. 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)

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 estas diferenças nestes modos de pensar e/ou fazer.

* * *

“A vida cai através da rede das quatro funções.” (HIGHMORE, 2005, p. 271) 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 IX, formularam sua resposta ao caráter abstrato e dogmático da arquitetura e urbanismo modernos. Neste Congresso, Alisson e Peter Smithson, contrários às recomendações de Le Corbusier, recriaram 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*⁵, 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 (1949), ao definir a ferramenta, tenha se empenhado em direcionar suas palavras mais duras aos “críticos da *grille*”, 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)

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*”, ele foi, provavelmente, um dos primeiros lugares de crítica do seu uso como uma ferramenta para implementar a Carta de Atenas.

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) Portanto, evidenciar, recuperar e trazer à tona algumas das outras *grilles* expostas nos CIAM, sobretudo nos congressos em que as discussões mais acaloradas acerca da “humanização das cidades” e do “habitat”, 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*. As *grilles* “*Habitat du grande noble Grid*”, 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,

⁵ 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”.

configurações recorrentes e modos de ocupação durante o dia e a noite. O grupo GAMMA⁶, 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, 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. E, dentre essas distintas análises urbanas, a *Urban Re-identification Grid*, de Alison e Peter Smithson, jovens membros do grupo inglês MARS (*Modern Architectural Research Group*), despertou interesse de alguns participantes do CIAM IX, 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 e, porque não, dos 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 e facilitar 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.

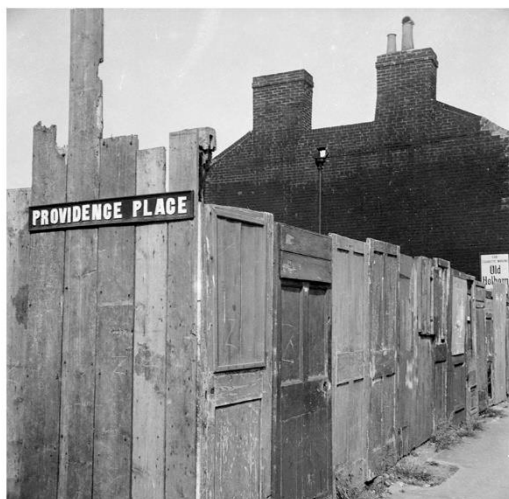
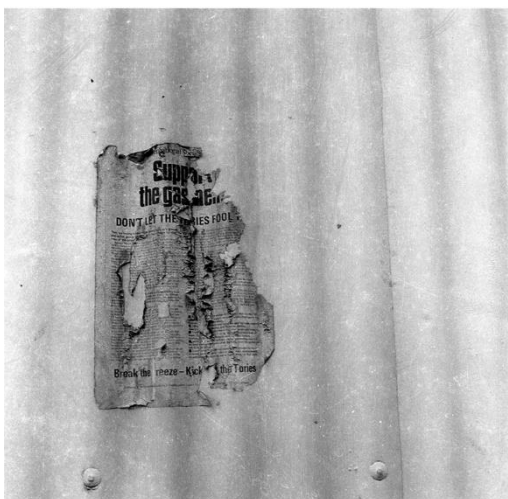
Os Smithsons miraram nas categorias funcionais da cidade funcional em sua *Urban Re-identification Grid*. A grade deles era uma combinação de fotos de crianças brincando [...] e de sua entrada na competição do *Golden Lane Housing*. Ambas as fotografias e sua proposta arquitetônica baseavam-se na premissa 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)

É exatamente por isso que as fotografias das crianças que brincavam nas ruas de Bethnal Green ilustram 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.

⁶ O grupo GAMMA (*Groupe d'Architectes Modernes Marocains*) tinha como membros Michel Ecochard, Henri Piot, Georges Candilis e Shadrach Woods.





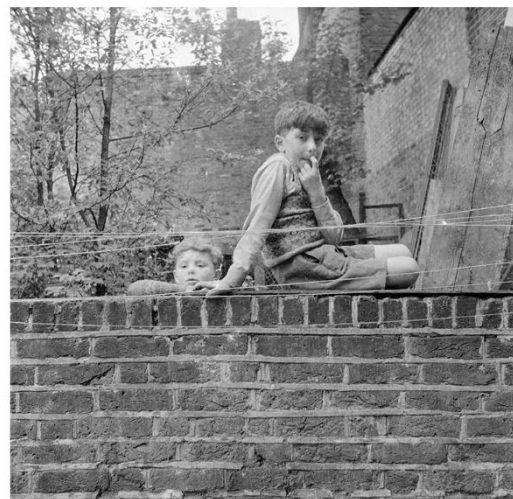


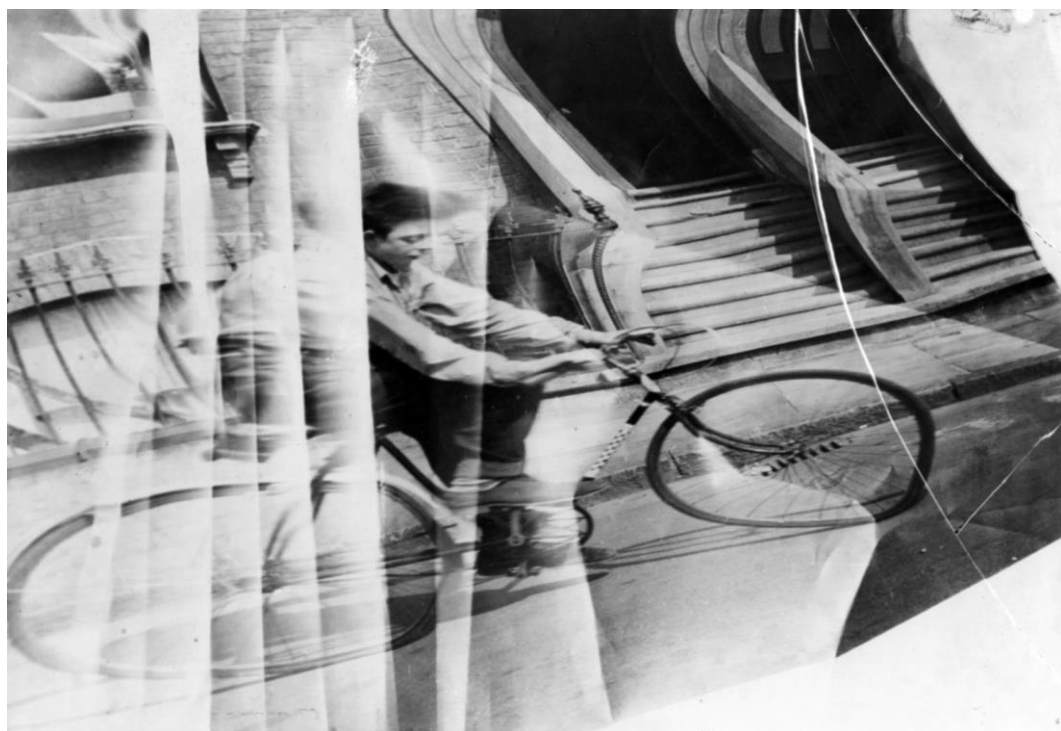






















“Uma frente de loja se aglomera aquela interação bizarra de comércio e placas que contribuem para as complexas texturas da cidade. A loja funerária e a sorveteria compartilham sua simbiose universal e, daquela janela, a lápide lasciva de um anjo nos assegura que no meio da morte estamos em vida.”⁷

(Nigel Henderson, 1949)

Cerca de 2.000 fotografias foram feitas por Nigel Henderson enquanto morava em *Bethnal Green*, no *East End* – então considerado *slum* de Londres –, entre 1949 e 1953. 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)⁸, Alison e Peter Smithson, durante o CIAM IX. 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 imagens de Henderson, repletas de texturas da vida na cidade, colagens urbanas de diversos usos e práticas na cidade, ressoaram 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*⁹, proposto pelos Smithson. 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.

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

⁷ 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.

⁸ 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. Segundo Paola Jacques, o grupo londrino e a própria IS [Internacional Situacionista] também estiveram ligados ao ICA durante a 4ª conferência da IS em Londres, em 1960.

⁹ 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 introduzidas no pensamento arquitetônico.

arquitetura oficial do *British Welfare State*. A necessidade de construção de novas moradias e o sucesso do *Festival of Britain*, de 1951, deram ao Movimento Moderno um papel central na política pública britânica, uma oportunidade para construção de escolas, hospitais e apartamentos, 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* [...] 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 o fim do 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)

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 estúdio, 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 limiares – 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 outras.

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. 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*”. 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)

De início, tirar fotografias não se configurou como uma prioridade profissional de Henderson. 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)

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. 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)

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, s.p.)

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*, 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)

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)

No campo das artes plásticas, a partir desta capacidade imaginativa nas 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 nas suas colagens e demais trabalhos artísticos.

* * *

Com 28 anos de idade, 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*, sua primeira câmera, que começou a fotografar o *East End*, produzindo os pequenos negativos quadrados mais conhecidos.

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 estava começando a ser reconsiderada, 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)

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 membros, 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 IG, 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 grupo, 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 IG foi a fundação, em 1946, do *Institute of Contemporary Arts*, ICA, na Academia de Cinema. 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 [...] 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*¹⁰, o interesse pela infância, os jogos e os rituais do cotidiano permeiam o Instituto. [...] Seu programa também compartilhava com a formulação de jogo de 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)

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. 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, em 1948, chegou a sugerir que o Instituto fosse um “centro de recreação para adultos”. (READ, apud CRANFIELD, 2014) Para Cranfield, a necessidade do brincar adulto, em um instituto de artes,

¹⁰ Segundo Ben Cranfield (2014), a exposição *Play Orbit* pode ser vista como reflexo das preocupações iniciais e duradouras do ICA. 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.

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*", 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.

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. [...] 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 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).

Assim como acontecia nas brincadeiras das crianças que Henderson começava observar e fotografar neste mesmo período, esta montagem de diferenças enfatizava também o dinamismo do espaço de exibição, o aparente acaso 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 IG 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)

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, 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)

Essa distorção da realidade a partir dos experimentos fotográficos, denominados por Nigel Henderson como "*stressed photograph*", 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 dessa série,

[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 repotografando-os. (HENDERSON, 1978 In: COWARD, 2017, p. 18)

Assim como a junção entre as imagens na "*Parallel of Life and Art*", nas fotografias estressadas, o objeto real 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 real, há algo ambivalente, mas não excludente, escondido, a ser deformado, revelado, recriado e imaginado. A busca de Henderson por esse tipo de "imaginação" e, pensando mesmo na

profanação que os Smithsons fizeram da própria imagem da *grille* corbusiana, está incorporada nessas fotografias da rua, voltadas para a vida que registram.

REFERÊNCIAS

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.

BARONE, A. C. **Team 10**: Arquitetura como crítica. São Paulo: Annablume Editora, 2002.

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.

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.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KALMÁR, Stefan (Londres) (Dir.). **ICA - Institute of Contemporary Arts**. 2018. Disponível em: <<https://www.ica.art/about>>. Acesso em: 23 out. 2018.

LE CORBUSIER. **Aircraft**. Londres: The Studio, 1935; New-York: The Studio Publications (collection The New Vision), 1935.

MASSEY, Anne. **The Independent Group**: Modernism and mass culture in Britain, 1945-59. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.

PEDRET, Annie. **Team 10**: an archival history. London and New York: Routledge, 2013.

RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van Den (orgs.). **Team 10, 1953-1981**: Search of a Utopia of the Present. Rotterdam: 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.

SAMPAIO, Antônio Heliodório Lima. **(Outras) Cartas de Atenas**: com textos originais. Salvador: Quarteto Editora/PPG/AU, Faculdade de Arquitetura da UFBA., 2001.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. **The New Brutalism**. Architectural Design, Londres, abr. 1957.