
Ficção portátil: um passeio pelo catálogo *Le Grand Ensemble* de Mathieu Pernot

Portable Fiction: A Tour through the Mathieu Pernot's *Le Grand Ensemble* Catalogue

Ficción portátil: un recorrido por el catálogo *Le Grand Ensemble* de Mathieu Pernot

Flávia Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) *

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42729>

131

RESUMO: Entre 2000 e 2007, o artista Mathieu Pernot registrou a destruição, realizada pelo Estado, de várias unidades de habitação social nos subúrbios franceses. Seus registros dão início a uma investigação arqueológica sobre a memória imagética desse símbolo da política habitacional do pós-guerra. Todo esse material recolhido compõe o trabalho intitulado *Le Grand Ensemble* que o artista publica em um catálogo em 2007. Interagir com seu catálogo não é um retorno saudosista a um momento utópico da história urbanística do pós-guerra ou uma condenação às forças impositivas de uma arquitetura monumental e universalizante; ao contrário, é um confronto com a experiência do mundo contemporâneo que deteriora as instituições, que decompõe a organização social. Sem a necessidade de uma conclusão ou respostas, seu catálogo elaborado apenas com imagens nos abre para um mundo de questões em forma de ficção portátil.

PALAVRAS-CHAVE: urbanismo; arquitetura; imagem; grandes conjuntos; catálogo de arte

* Flávia Santos de Oliveira é Professora Adjunto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-UFRJ). É doutora em Design pela PUC-Rio. E-mail: flaviaoliveira@ufrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7203-4507>.

ABSTRACT: During 2000 until 2007, the artist Mathieu Pernot recorded the destruction of several social housing units in the French suburbs carried out by the State. These records represented the beginning of an archaeological investigation into the imaginary memory of this symbol of postwar housing policy. All this material collected makes up the work entitled *Le Grand Ensemble* that the artist published in a singular catalogue in 2007. The interaction with its catalog is not a nostalgic return to a utopian moment in postwar urbanistic history, nor a condemnation of the imposing forces of a monumental and universalizing architecture. On the contrary, it is a confrontation with the experience of the contemporary world that deteriorates institutions by decomposing social organization. Without the need for a conclusion or answers, its catalog created with images only opens us to a world of questions in the form of portable fiction.

KEYWORDS: urbanism; architecture; image; social housing; art catalogue

RESUMEN: Entre 2000 y 2007, el artista Mathieu Pernot registró la destrucción, llevada a cabo por el Estado, de varias unidades de vivienda social en los suburbios franceses. Sus registros inician una investigación arqueológica sobre la memoria de imágenes de este símbolo de la política de vivienda de la posguerra. Todo este material recopilado constituye la obra titulada *Le Grand Ensemble* que el artista publicó en un catálogo en 2007. Interactuar con su catálogo no es un regreso nostálgico a un momento utópico en la historia urbanística de la posguerra o una condena de las fuerzas impositivas de una arquitectura monumental y universalizadora, por el contrario, es una confrontación con la experiencia del mundo contemporáneo que deteriora las instituciones, lo que descompone la organización social. Sin la necesidad de una conclusión o respuestas, su catálogo elaborado solo con imágenes nos abre a un mundo de cuestiones en forma de ficción portátil.

PALABRAS CLAVE: urbanismo; arquitectura; imagen; vivienda social; catálogo de arte

Citação recomendada:

OLIVEIRA, Flávia. Ficção portátil: um passeio pelo catálogo Le Grand Ensemble de Mathieu Pernot. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 131-160, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42729>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Flávia Oliveira

Ficção portátil: um passeio pelo catálogo *Le Grand Ensemble* de Mathieu Pernot

Catálogos e exposições

Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário

desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito. (BORGES, 1996, p. 467)

Em sua biblioteca de Babel, o jovem Borges buscava o catálogo dos catálogos. Um livro que contivesse e organizasse todas as informações do mundo, tudo. Mas com o passar do tempo, a crença do controle e domínio total sobre as informações e o conhecimento de todas as coisas mostrou-se uma falácia. Já velho, Borges depara-se com outra impossibilidade – estar cego e cercado por livros que já não mais pode ler. Diante dessa solidão, reafirma sua esperança: a "biblioteca é interminável" (1996, p. 465); por isso, perdurará, infinita e secreta, depois que todos os homens morrerem. O conto de Borges desenrola-se entre os catálogos, desejos de controle e o prazer do não-controle ou das inúmeras organizações e reorganizações que a memória do mundo, registrada em livros, possibilita. A biblioteca, encerrada em um espaço infinito, é abertura do mundo.

Neste artigo, o que nos interessa são os catálogos, mais particularmente catálogos de arte. Não os catálogos que listam coleções abarcando e organizando a taxionomia das inúmeras obras, mas os catálogos de exposição que dão sobrevivência aos trabalhos de arte para além do curto tempo das exposições temporárias. Catálogos

que transcendem o espaço real limitado de uma galeria ou museu, permitindo que as questões não cessem de colocar-se.

Em princípio, catálogos são instrumentos de consulta, ferramentas de registro, organização, sistematização e categorização de informações. Todavia, existem publicações também denominadas catálogos que cumprem funções de mediação, registro e inventário, como é o caso dos catálogos de acervo de museus e de exposições permanentes e temporárias. Os primeiros livretos sobre as exposições de obras de arte datam do século XVII; porém, foi o florescimento dos Salões, no século XIX, que promoveu uma maior sistematização destes livretos em catálogos de arte. O surgimento de uma nova clientela burguesa ávida por adquirir pinturas advindas da academia de *Beaux-Arts*, sobretudo dos gêneros de retratos e paisagens, favoreceu as publicações de catálogos que, naquele momento, obedeciam a princípios de sistematização, classificação e listagem, respeitando a hierarquia acadêmica.

Desde então, os catálogos de exposição têm se modificado – são cada vez menos específicos e submissos às informações de

suas origens – na intenção de ampliar as questões que são trazidas pelos trabalhos de arte. Eles têm se aproximado de uma estrutura de livro de arte, expandindo o discurso das exposições, complementando-o ou fazendo-o ecoar graças às contribuições dos críticos de arte, historiadores, teóricos e, sobretudo, artistas. Assim, tal como afirma Jérôme Dupeyrat (2020), as publicações produzidas para exposições deixam de ser ferramentas de registro para tornarem-se obras científicas e críticas – ferramentas essenciais para pensar a arte, para escrever sua história, tornando-se “objeto próprio” que ultrapassa o espaço expositivo permitindo um novo modo de recepção.

É desse modo que trataremos o livro *Le Grand Ensemble* do artista e fotógrafo francês Mathieu Pernot, fruto da exposição homônima que aconteceu em 2007, no Musée Nicéphore Niépce¹ em Châlon-sur-Saône, França. O trabalho abarca quatro séries de imagens, *Implosions* [Implosão], *Nuages* [Nuvens], *Le meilleur des mondes* [O melhor dos mundos] e *Les témoins* [As testemunhas], das quais *Implosions* e *Nuages*, realizadas entre 2000 e 2006, são fotografias de grande formato que registram

a implosão de alguns exemplares dos “grandes conjuntos”.² O artista captura o momento preciso da violenta e espetacular destruição dessas grandes arquiteturas com imagens feitas em câmeras analógicas de médio e grande formato sobre tripé, impressas em p&b no formato 100 x 130 cm. Já as séries *Le meilleur des mondes* e *Les témoins* são trabalhos feitos a partir de imagens pré-existentes, cartões postais colorizados, editados entre 1950-80, dos mesmos grandes conjuntos que seriam derrubados 40 anos depois. *Le meilleur des mondes* totaliza 60 cartões postais ampliados e impressos em jato de tinta no formato 28 x 40 cm, e *Les témoins* consiste em 14 imagens coloridas, jato de tinta no formato 50 x 60 cm de figuras humanas – homens, mulheres, crianças –, extraídas destes cartões postais.

O catálogo contém apenas as imagens das quatro séries presentes na exposição, sem texto ou legenda, pois a força de sua narrativa reside na dialética que o artista propõe ao intercalar as imagens de cada série. Apenas no final do catálogo nos deparamos com uma parte textual intitulada *Toujours c’est aussi long que jamais, pièce en 55 actes* [Sempre é tão longe quanto

nunca, peça em 55 atos], frase pinçada meticulosamente pelo artista de uma das mensagens escritas no verso de um dos seus inúmeros postais. Neste trecho do catálogo, o artista transcreve algumas dessas mensagens escritas pelos novos habitantes dos grandes conjuntos como traços do cotidiano inscritos em uma literatura menor. São mensagens breves, às vezes uma palavra apenas, outras relatos da vida cotidiana, outras mensagens entusiasmadas sobre a nova morada, notícias sobre a saúde frágil, escritas rápidas, íntimas, escritas poéticas, notícias banais e até absurdas como contas de somar.

3
+3
+19
= 25

*Mantes-la-Jolie (Yvelines). Le parc du château.
Le vieux pont. Le Val-Fourré³*

Nesse conjunto de imagens, interessa-nos a maneira como o artista desloca seu trabalho de um espaço físico para o espaço impresso do livro. Se a facilidade de reprodução de fotografias e de imagens

permite uma edição artística produzida de modo industrial, reproduzível, há, por outro lado, o desafio de pensar a transposição das séries fotográficas e de imagens apresentadas em bloco para o espaço narrativo, sequencial do livro.

Enquanto na exposição o artista opta por agrupar em blocos as imagens de cada série separadamente, no livro, estabelece uma narrativa dialética, criando proximidades e confrontos entre as imagens das diferentes séries, que são desmontadas e remontadas a partir tanto de elementos comuns quanto de informações contrastantes. O tempo linear não é respeitado, haja vista que a fotografia, enquanto técnica que captura o instante, arranca-o de sua continuidade. Assim, as imagens mostram-se enquanto um conjunto de tempos heterogêneos, configurando-se como uma grande montagem anacrônica.

Ao mesmo tempo em que propõe uma narrativa, o artista estimula o leitor a criar outras, graças ao pequeno formato do livro e às inúmeras possibilidades de aproximação e correspondência entre as imagens, entre a frente e o verso dos postais apresentados em separado. Por fim, trata-se de um livro

de imagens que preserva a lógica da leitura da imagem, circular, corrompendo a lógica linear da leitura de um livro.

Para além da forma das imagens, o livro editado pela Le Point du jour é um mergulho⁴ em um tema particularmente sensível na França, os "grandes conjuntos". Erguidos como ícone da modernização francesa do pós-guerra, sua construção perdurou até a década de 1970, quando viveu seu período de ruína e de destruição. Em 1986, no quadro de renovação urbana, a implosão do Ed. Debussy, a cidade dos 400 em Courneuve, subúrbio parisiense, foi amplamente divulgada pela televisão e jornais impressos, em um grande espetáculo midiático⁵ que visava mostrar publicamente o fim de um símbolo social.

Os grandes conjuntos

Mas, afinal, o que são os grandes conjuntos? Expressão corrente, sua definição é imprecisa e bastante abrangente, pois não corresponde a uma categoria urbana nem a tipologias arquitetônicas específicas. Paradoxalmente, o termo foi usado oficialmente pela primeira vez no momento em que se

decidiu colocar um fim à sua execução, quando em 1973 a circular emitida pelo ministro Pierre Guichard suspendeu, em definitivo, a construção de novas unidades⁶.

A elaboração do termo é atribuído ao arquiteto e urbanista Maurice Rotival, em um artigo publicado na revista *L'architecture d'aujourd'hui* em 1935⁷, no qual o apresenta, de modo vago, como o modelo de um urbanismo moderno inspirado nas proposições funcionalistas da Carta de Atenas.⁸ Somente em 1963, quando sua construção começava a ser questionada pelos problemas de desagregação e isolamento social que gerava, a expressão ganharia uma definição mais precisa dentro das ciências sociais. Segundo o geógrafo Yves Lacoste (apud CANTEUX, 2014, p. 7), trata-se de uma unidade de habitação coletiva, abrangendo de 500 a 1000 moradias, construídas em um tempo rápido, possibilitada pelo avanço da indústria da construção civil, por meio de verbas públicas ou com fim público, em terrenos de baixo custo, obedecendo a um plano urbanístico que alia equipamentos de suporte às moradias. Nem técnica, nem oficial, a expressão extremamente maleável de uso corrente refere-se ao grupo de edifí-

cios em escala monumental que apresentavam tipologias de lâminas horizontais e verticais, localizados preferencialmente nos subúrbios, em áreas conhecidas por ZUP (*Zone à urbaniser en priorité*)⁹ e, majoritariamente, de interesse social com baixo valor de aluguel, os HLM (*Habitation à Loyer Modéré*)¹⁰, siglas que se transformaram em sinônimos dos grandes conjuntos.

A maioria dos grandes conjuntos foi construída no pós-guerra, tanto pela oportunidade de reorganizar-se o território destruído quanto pela enorme demanda por habitação. Em 1944, três anos antes de a crise da habitação agudizar-se a ponto de tornar-se um drama nacional, é criado o Ministério da Reconstrução e do Urbanismo francês. Em 1950, o sistema de financiamento dos HLMs substitui o HBM (*Habitation à bon marché*)¹¹ e, em 1953, o plano do ministro Pierre Courant tinha o objetivo de construir 240 mil habitações por ano; os “grandes conjuntos” apareciam como uma solução milagrosa que permitiria, ao mesmo tempo, resolver a crise da habitação, alavancar a indústria da construção civil, modernizar os subúrbios e controlar seu crescimento.

A promessa de solução foi gestada no período do entre guerras nos anos de 1920 a 1939, influenciada pelas ideias e propostas apresentadas nos CIAMs (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, 1928-1956), que aconteciam naquele momento. Ali, Le Corbusier emergiu como o defensor do urbanismo moderno funcionalista com seus bairros habitacionais adensados verticalmente como solução para a insalubridade das cidades densas. Na revista *L'esprit nouveau* (1920-1925), o arquiteto recupera as cidades em torres de Auguste Perret, possíveis na ocasião pelo avanço da indústria e da tecnologia do concreto e do aço, permeadas de verde e expostas ao curso do sol.

O cimento armado e o aço permitem essas audácias e sobretudo se prestam a um certo desenvolvimento das fachadas graças ao qual todas as janelas se voltarão de cheio para o céu; assim, doravante, os pátios serão suprimidos. A partir do décimo-quarto andar, é a calma absoluta, é o ar puro.

Nessas torres que abrigarão o trabalho até então asfixiado dos bairros compactos e em ruas congestionadas, todos os serviços, de acordo com a feliz experiência americana, serão reunidos, pro-

porcionando a eficácia, a economia de tempo e de esforços e com isso uma calma indispensável. (LE CORBUSIER, 1989, p. 33)

O primeiro “grande conjunto”, a *Cité de la Muette*, Drancy (1931-1935), construído no norte de Paris, possuía cinco torres de 14 andares, uma ousadia para a época. Os arquitetos Eugène Beaudouin, Marcel Lods e Vladimir Bodiansky planejaram ainda, na base de cada torre, um bloco horizontal de cada lado da torre e paralelos entre si totalizando dez edifícios, todos em estrutura mista, aço e painéis de concreto montados a seco. Além dos blocos com torres, havia outro bloco, bem maior, em formato de U, com 1250 apartamentos, construído somente em concreto. A tipificação das edificações é um esforço de padronizações e de racionalização do canteiro de obras, que foi instalado adotando métodos industriais fordistas. Os painéis de concreto seriam fabricados *in loco*, em uma manufatura cinemática que os distribuiria por meio de mon trilhos ao longo do perímetro do terreno.

As imagens de sua construção (Fig. 1) foram amplamente divulgadas na mídia, mas o conjunto não chegou a ser totalmente finalizado em função do seu alto

custo, sobretudo em tempos de guerra. Os edifícios horizontais, na base das torres e o edifício em U, ficaram inacabados e os equipamentos abandonados. Sua ocupação permaneceu baixa, pois o alto valor do aluguel no período de guerra afugentou os possíveis locatários, até que finalmente o conjunto foi arrendado pela guarda nacional. Durante a guerra, cumpriu o papel de abrigar prisioneiros. Em 1941, tornou-se um campo de concentração de judeus e, em 1942, sob o comando da SS, tornou-se um campo de internação e de trânsito de prisioneiros para toda a França; 63 mil judeus foram deportados dali. Somente a partir de 1949, Drancy cumpriria sua função social de habitação durante pouco mais de 25 anos quando, em 1974, suas torres foram destruídas. Em 2001, foi declarado monumento histórico e lugar de alta memória nacional. Drancy é a imagem do fracasso da crença na infalibilidade do planejamento integral da felicidade. Essa trágica metamorfose reflete a ambiguidade dos grandes conjuntos construídos fora e em oposição à lógica das cidades tradicionais. As cidades utópicas modernas que valorizavam o sol, a vegetação e o espaço livre podiam transformar-se em um lugar espaço de extrema violência.

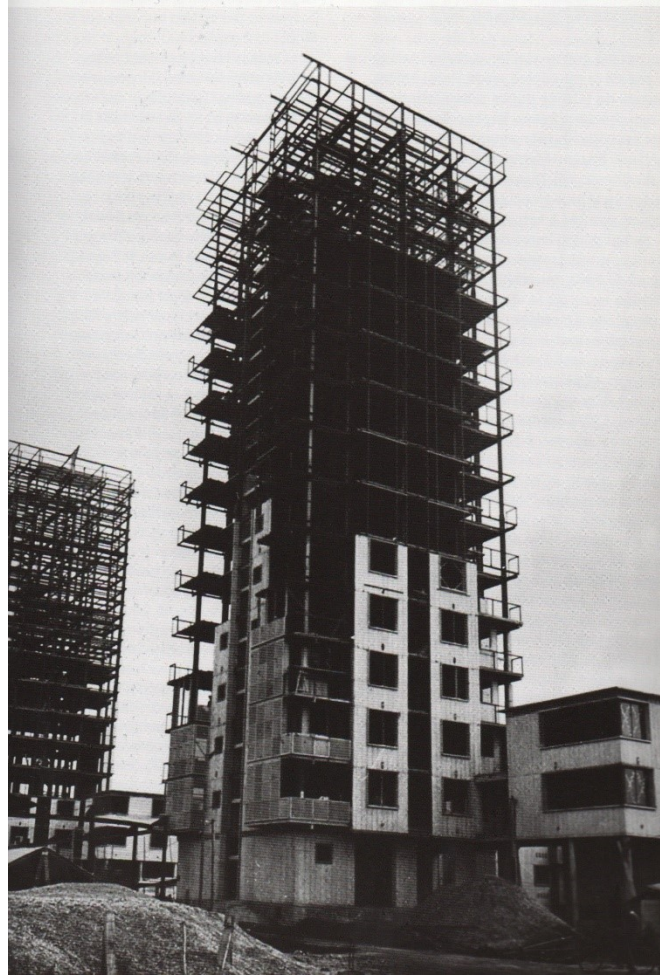


Fig. 1 - *Cité de la Muette*, Eugène Beaudouin, Marcel Lods, Vladimir Bodiansky, Drancy, 1931-1935.
(Fonte: Académie d'architecture / Cité de l'architecture e du patrimoine / Archives
d'architecture du XXe siècle/ fonds Marcel Lods)

Projetados para o homem contemporâneo, um tipo universal, os grandes conjuntos apregoavam uma promessa de felicidade, por meio de uma vida sadia, harmoniosa e organizada racionalmente, ao contemplar quatro funções essenciais: habitação, trabalho, lazer e circulação. Essa promessa de felicidade sensibilizou várias gerações, principalmente, por estar associada a um arcabouço de imagens que eram colocadas em circulação constantemente nos primeiros anos do pós-guerra.

Segundo Raphaële Bertho, professora de história da fotografia da Université de Tours, graças a uma produção visual abundante empreendida pelos serviços estatais, tanto cinematográficos quanto fotográficos, a origem (como também o fim) dos grandes conjuntos foi amplamente documentada e divulgada pelo aparato estatal por meio de uma política visual massiva. O espetáculo de sua construção, o milagre da tecnologia e o entusiasmo pela modernização foram amplamente difundidos pelo Estado por meio do que denominou "ficção-política", a construção de uma utopia através de imagens.

Os grandes conjuntos são apresentados como as realizações emblemáticas da política adotada pelo estado do pós-guerra no campo da organização do território e do planejamento urbano. Esses ícones essenciais do "mito dourado de uma modernização triunfante" durante os Trinta Gloriosos¹² foram objeto desde o início da implementação de uma política visual específica. O controle da imagem tornou-se essencial em 1945 como corolário inevitável dos principais projetos de reconstrução, e as instituições incorporaram serviços fotográficos e cinematográficos com o objetivo de promover e defender a política adotada. Uma postura que persiste quando as orientações mudam: a fotografia é convocada, ao longo do tempo e das instituições, para testemunhar a ruína do projeto social ou o reconhecimento fundado no patrimônio arquitetônico. (BERTHO, 2014, p. 1)

O grande conjunto de imagens

A construção dessa iconografia, o nascimento glorioso e a destruição espetacular destes conjuntos, é a base do trabalho de Mathieu Pernot. A expressão "o grande conjunto", segundo ele, não se refere propriamente à sua história urbana ou arquitetônica, mas ao grande conjunto de suas imagens produzidas sobre esse tema. A

intenção de não acrescentar nada a elas, nem mesmo legendas, é uma maneira de não historicizar o trabalho, mantendo-o em suspensão no tempo. Assim, mais do que narrar a história melancólica de um projeto moderno cujo final já sabemos, estamos diante de um material que não nos cessa de colocar questões, afinal a destruição espetacular de um símbolo utópico não significa o fim de uma utopia.

No livro de Pernot, a ausência de uma ordem cronológica de apresentação das imagens dá lugar a espaços, paisagens, momentos, reminiscências arquitetônicas e discontinuidades. O jogo de palavras da frase destacada pelo artista –*Toujours c'est aussi long que jamais, pièce en 55 actes* [Sempre é tão longe quanto nunca, peça em 55 atos] – brinca com os sentidos dos advérbios temporais e de lugar. Não importa o lugar ou o tempo, estamos em um fluxo contínuo de reminiscências que se desdobram no vai e vem das páginas, entre imagens perfeitas de cartões postais, imagens de destruição, imagens de habitantes e suas mensagens. Estamos diante do que Sontag identifica como uma experiência de fotográfica original: o confronto de imagens de uma ação de des-

truição de uma cidade real com imagens perfeitas de uma cidade utópica, ou seja, o “próprio impulso original da atividade fotográfica” (SONTAG, 2004, p. 73) que permite viajar entre realidades degradadas e glamourosas.

A viagem entre essas realidades é o grande encontro que Mathieu Pernot proporciona em seu livro, em que as fotografias tomadas entre os anos de 2000 e 2007 apresentam os grandes conjuntos como protagonistas e não como cenário. Eles são a imagem de uma história desmontada tal como a metáfora do relógio empregada por Didi-Huberman ao se referir à operação de desmontagem realizada pelo historiador. A imagem cumpre um papel fundamental na história, segundo o autor, pois desmonta a linearidade histórica e progressiva, como uma pessoa desmonta um relógio com defeito. Para repará-lo, é imprescindível desmontá-lo para entender seu funcionamento, mas, para tanto, é necessário paralisar seu mecanismo de “contar o tempo”: “Tal é o duplo regime do verbo desmontar: de um lado a queda turbulenta, e de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural”. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 120)

Em face das ficções modernas criadas pelo urbanismo funcionalista, das ficções-políticas criadas pelo estado, o artista apresenta uma ficção portátil feitas com fotografias e cartões postais, colocando em evidência que a violência que construiu a utopia dos grandes conjuntos é a mesma que os destrói.

Ao abrirmos o livro, já na primeira orelha, deparamos com uma mensagem cotidiana e banal. O prólogo de nossa história:

Espero que você esteja bem. Faz frio. Ficou tudo branco de gelo. Te envio um cartão onde se vê o edifício em frente à nossa casa. Como você pode ver, a grua não está mais lá, mas há uma linda grama. São jovens que moram aqui. Onde está a cruz era o novo serviço; agora é um jardim de infância temporário. Claudine cortou a língua caindo na escola na semana passada. Ela sangrou muito, mas está tudo bem agora. Ainda sem notícias de Louis. Eles são preguiçosos! Em 11 de novembro, estivemos em Ranchères de carro. O vigilante nos guiou. Marie Paule é 9º de 36. Ela estuda bem.¹³

A restrição do espaço de escrita de um cartão-postal força a economia de palavras em frases curtas e objetivas. A mensagem rápida, cheia de pequenas notícias sem preocupação com hierarquia das informa-

ções, revela o entusiasmo em contar a novidade da moradia, um local para ser feliz, feito de gente jovem, com grama verde.

Logo em seguida, na primeira página após o título *Le Grand Ensemble*, vemos a imagem de um cartão postal na qual figura um conjunto de edifícios, predominantemente horizontais, cuja pureza de suas linhas abstratas e sua escala monumental saltam aos olhos (Fig. 2). A inclinação da fotografia não permite que o azul do céu seja visto, mergulhando-nos em uma cidade abstrata, geometricamente implantada na paisagem, cujos vazios são preenchidos pela mancha verde da grama. Olhamos de cima, estamos ilusoriamente na posição dominante, de controle. Quase poderíamos pegá-la caso fosse uma maquete. A posição desse observador deriva de uma perspectiva aérea panorâmica e oblíqua que, diferentemente da perspectiva paralela, aproxima a fotografia do desenho projetivo e da maquete, representações abstratas do projeto. A escolha por este ponto de vista tem a especificidade de articular duas representações diferentes em uma mesma imagem: a paisagem como operação figurativa de representação e a perspectiva arquitetônica como

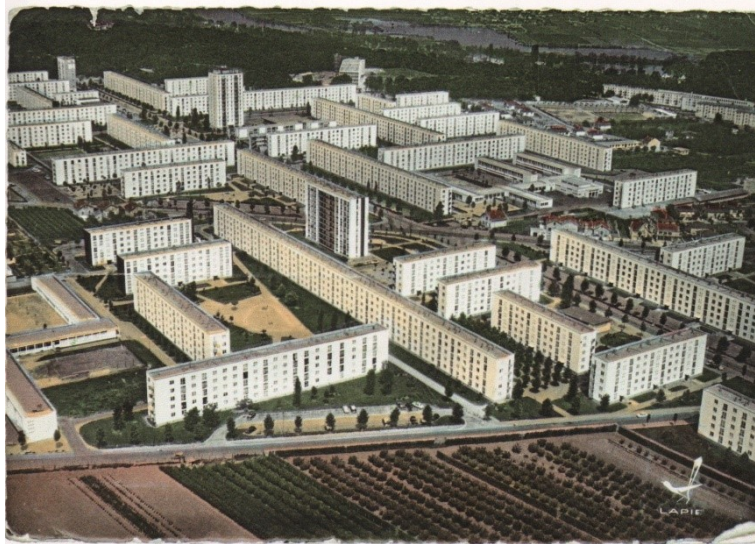


Fig. 2 - De avião vista de cima....Poissy (Seine-et-Oise) Vista panorâmica. Éditions Lapie.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)

operação projetiva. Desse modo, a perspectiva oblíqua inscreve na paisagem, ou seja, no espaço real, a imagem da cidade utópica, transformando-nos também em projetistas desse novo mundo perfeito.

A vista aérea seduz e encanta pelo ponto de vista que oferece ao espectador. O fascínio que exerce na modernidade aparece mesmo antes da invenção do avião, como prenuncia Félix Nadar, fotógrafo presente nos círculos dos impressionistas ao construir *Le Géant* [O gigante] em 1863, um enorme balão inspirado nas ficções de Jules Verne para realizar suas fotografias aerostáticas¹⁴. Em 1935, Le Corbusier dedicou um livro inteiro ao avião, *Aircraft*, a moderna ferramenta de projeto que denunciava o caos urbano e a necessidade de uma modernização das cidades. Em repetidas frases, Corbusier afirma: o “avião acusa, o avião acusa”. O avião acusa, através da visão em voo de pássaro, objetiva e racional, o mal que são as cidades contemporâneas, adensadas e insalubres.

O desenvolvimento da indústria da aviação, após a Segunda Guerra Mundial, permitirá que não somente os departamentos e agências governamentais, como também

iniciativas privadas produzam imagens aéreas do território. A frota de aviões norte-americanos de reconhecimento leve, deixados na França após a guerra, será comprada por aeroclubes e por particulares. Alguns deles serão os editores-impressores de cartões postais que passam a ter uma frota própria para produzir e comercializar vistas aéreas. Assim nasceram as indústrias francesas do cartão postal: CIM (Combiér Printer Mâcon); LAPIE, (Les Applications Photographiques d’Industrie et d’Édition); CAP-THEOJAC e YVON, cujas logomarcas podemos identificar nos postais colecionados por Pernot. Por meio das vistas aéreas dos “grandes conjuntos”, os cartões postais desempenharão um papel fundamental na disseminação de suas imagens para o público em geral, pois sua condição singular ao conjugar imagem mecânica e escrita pessoal cria um modo próprio de comunicação, uma vez que suprimem a necessidade de produzir a linguagem imagética das cartas. A escrita é rápida e simples, às vezes abreviada, um lembrete, quase um bilhete.

Em um tempo em que não havia *whatsapp*, *sms*, *facebook*, *instagram* e outros aplicativos do gênero, sua fácil comunica-

ção imagética e o seu custo baixo transformaram os postais em uma prática popular corrente. Essa forma de comunicação atravessou a modernidade compartilhando imagens e mensagens de modo barato, no momento em que estamos felizes e desejamos compartilhar essas lembranças, seja nas fotos de monumentos visitados, de paisagens urbanas, rurais, de litoral, figurinos populares, seja — por que não? — em sua nova habitação moderna?

Quando Mathieu Pernot descobriu que havia vários postais dos mesmos edifícios cuja implosão tinha registrado, iniciou uma pequena coleção, pesquisando e adquirindo-os, em sua maioria, em sites especializados, como por exemplo, Delcampe¹⁵. Essa operação de arqueologia deflagrada pelos temas de suas fotografias não é novidade, afinal seu trabalho com arquivos iniciou-se em 1990, época que completava seus estudos na Escola Nacional de Fotografia de Arles, quando fotografou uma família de ciganos de origem romena vivendo nas proximidades da cidade. Para retratar a trajetória dessa família, Pernot recorreu aos arquivos de identificação de cada um dos seus membros, identificando um a um seus personagens. Remontar

histórias confrontando dialeticamente fotografias do real, o "contato com o mundo" e imagens de arquivos do passado, o contato com a história, é um *modus operandi* de alguns dos seus trabalhos. Conjugando imagens, ele inventa seus conjuntos de tempos compostos.

Assim, em conjunto, retomamos ao catálogo. Uma série sequenciada de nove cartões postais, produzidos originalmente em p&b e depois colorizados, coloca-nos diante de mundo artificial. cujas manchas de cor homogêneas azuis e verdes, sem profundidade, se sobressaem. São as mesmas que compõem o cenário utópico imaginado por Le Corbusier em sua *Ville Radieuse*:

Em 1922, entrei em um sonho do qual não tenho saída: morar na cidade dos tempos modernos. Concluí os estudos de uma cidade contemporânea de três milhões de habitantes. Criei novas dimensões, acredito nas alegrias essenciais: céu e árvores, parceiros de cada homem: sol na habitação, azul nas janelas, um verde antes de acordar. (LE CORBUSIER, 1933, p. 52)

Embora o grande conjunto seja a morada perfeita para o novo homem, *Le meilleur*

des mondes, ele não aparece na primeira série dos nove postais escolhidos por Perrot. O único traço de sua existência é denunciado pelo registros de vários automóveis estacionados ao longo dos grandes eixos de circulação e nas áreas de estacionamentos. Branco, vermelho, amarelo, preto, marrom, são como carrinhos de brinquedo que revelam a escala monumental dos grandes conjuntos. Sem eles, a vida nos grandes conjuntos seria impossível (Fig. 3).

Os grandes espaços vazios desses conjuntos é outro elemento que se repete nesta série de postais, valorizado pelas vistas aéreas da perspectiva oblíqua; ora aparecem como grandes áreas verdes entre os edifícios autônomos, ora como superquadras que intimidam a permanência do morador. Capturando nosso olhar para o centro das imagens, a primeira de suas fotografias de destruição dos edifícios impacta o leitor pelo volume da nuvem branca que surge exatamente do miolo da quadra.

Nuages [Nuvens] é o nome que o artista dá à série de fotografias que registra o exato momento em que as sólidas estru-

turas desabam, desfazendo-se dentro de um grande nevoeiro (Fig. 4). Na imagem perspectivada, vemos inúmeras camadas de cinza sobre cinza, os tetos das edificações, a linha da calçada com as árvores geometricamente alinhadas seguindo paralelamente a implantação das construções modernas e os edifícios ortogonais com suas arestas vivas. Tudo isso sendo envolvido pela grande nuvem disforme que se levanta e avança em direção à grande massa arbórea da paisagem, somando-se a ela.

Além da alternância entre fotografias e imagens dos postais, traço da dialética que o artista imprime em seu catálogo, há ainda a preocupação em evidenciar as diferentes escalas trabalhadas. Enquanto os cartões postais ocupam as páginas do catálogo tal como fotografias em um álbum — a borda ababadada e a grande mancha de papel em branco remetem aos antigos álbuns — a implosão, capturada como um acontecimento espetacular, ocupa duas páginas em sua totalidade, o que torna o momento da ação mais espetacular. Os tons cinzas da fotografia p&b reforçam, por um lado, o seu caráter objetivo e documental e, por outro, exacerbam a in-



Fig. 3 - *Sarcelles-Lochères* (S.-et-O.) Centro comercial nº 2. Éditions Marco.
Fig. 4 - *Mantes-la-Jolie*, 1º outubro, 2000.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)

formação cromática onírica contida nos postais. Do encantamento do mundo, somos lançados, na tragédia do real, à falência de uma utopia coletiva.

Ao virarmos a página, deparamo-nos com outra série de postais, cinco no total na qual a predominância da mancha verde dos vazios dá lugar ao azul do céu que atinge quase um tom turquesa (Fig. 5). A razão para isto é o deslocamento do observador, que da posição aérea distante passa agora para o interior do grande conjunto, caminhando a pé ou se deslocando dentro de um automóvel. Assim, o que era visto de cima e distante, está agora diante de nós, na altura do nosso olhar.

Essa mudança do lugar do observador ajusta nosso olhar para ressaltar o enquadramento da segunda fotografia de implusão, tirada de um plano paralelo. Pernot registra o efeito da primeira detonação dos explosivos na lâmina horizontal da *Courneuve, Cité de la tour*, posicionando a câmera frontalmente para a larga fachada que ocupa toda a superfície da imagem, sem margem. Desse modo, coloca em evidência os módulos estruturais que a compõem a partir das linhas verticais. São

elas as primeiras a denunciar o grande impacto dos explosivos — a lateral esquerda da fachada vacila, suas placas rígidas se quebram (Fig. 6). Colando superfície sobre superfície, o artista intensifica o momento de sua desestabilização, simulando o desmoronando de ambas: imagem e arquitetura.

No cartão postal precedente a essa foto, vê-se o mesmo conjunto, algumas décadas antes, em seu momento fulgurante. Sua fachada também está em evidência; entretanto, o tratamento colorido oculta seus aspectos construtivos, valorizando sua superfície constituída por uma trama ortogonal abstrata produzida pela mistura de tons em *dégradé*, branco, amarelo, bege e marrom (Fig. 7).

Na sequência, Pernot exhibe três fotografias de lâminas sendo implodidas. Quase ainda podemos ouvir o barulho 40 anos depois, ecoando também a imagem simbólica da destruição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe em 1972, anunciada pelo arquiteto Charles Jencks em tom de regozijo.



Fig. 5 - *Mantes-la-Jolie (Yvelines 78) Le Val-Fourré*. Éditions Artaud.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)



Fig. 6 - *La Courneuve*, 8 junho, 2000.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)



Fig. 7 - *La Courneuve* (Seine-Saint-Denis), Cité de la Tour. Rue Renoir. Éditions Yvon.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)

Afortunadamente podemos situar com precisão temporal a morte da Arquitetura Moderna... A arquitetura moderna morreu em St. Louis, Missouri, no dia 15 de julho de 1972 às 3h32 min da tarde (mais ou menos), quando vários blocos do infame projeto Pruitt-Igoe foram dinamitados. Previamente, haviam sido objeto de vandalismo, mutilação e defecação por parte de seus habitantes negros e embora milhões de dólares tivessem sido investidos para tentar mantê-los com vida (reparando elevadores, janelas e repintando) se pôs fim à miséria. Bum, bum, bum.” (JENCKS, 1984, p. 9)

O conjunto Pruitt-Igoe, projetado pelo arquiteto Minoru Yamasaki e construído em 1958, empregou toda a tecnologia industrial da época, incluindo os inovadores sistemas de elevadores “*skip-stop*”. Prometia ser a solução dos problemas de habitação social ao abrigar, em suas 33 torres de 11 andares cada, mais de 10000 moradores. Todavia, no momento de sua inauguração, a construção apresentou vários problemas de manutenção que foram agravando-se ao longo dos anos de funcionamento. Além disso, os inquilinos que ali foram morar não eram exatamente aqueles para os quais as unidades desti-

navam-se, trabalhadores com baixa e média renda, brancos e negros. Em 1951, St. Louis era uma cidade segregada, mas por decisão da Suprema Corte, a habitação de interesse social deveria promover a integração racial. No entanto, a experiência de Pruitt-Igoe resultou em um fiasco. Os brancos deixaram o lugar, restando uma população negra, em sua maioria carente de assistência social e sem dinheiro para arcar com os valores dos aluguéis. Em 1969, um terço de seus moradores tinha sua renda comprometida com 50% do valor do aluguel, outros simplesmente não pagavam. Como a verba para a manutenção dos edifícios provinha exatamente dos aluguéis, a municipalidade cortou essa manutenção devido ao alto índice de inadimplência. Assim, em apenas uma década de existência, um projeto, considerado exemplar, tornou-se um dos maiores símbolos do fracasso.

O caso de Pruitt-Igoe mostra que esse fracasso não foi apenas arquitetônico, mas deve-se principalmente ao modo como a política social e habitacional foi conduzida. No entanto, são nas imagens dos grandes conjuntos destruídos que a memória da falência de todo um ideário moderno fica

cristalizada. Mathieu Pernot confronta dialeticamente essas imagens espetaculares do desmantelamento arquitetônico com as microimagens descobertas no interior dos cartões postais, *Les témoins* [As testemunhas], vidas que povoaram o mundo moderno. Em uma investigação atenta da superfície dos postais, o artista descobre inúmeros habitantes circulando pelas áreas livres. São crianças que brincam, pessoas apressadas, mulheres sentadas, casais que passeiam com carrinho de bebê. Parecem felizes, mas não são mais do que espectros mal definidos pela trama de pontos de cor resultante do processo artificial de colorização. Essas imagens ampliadas que ganham status de testemunhas são as imagens oníricas de uma vida aparentemente feliz.

Uma menina, com a mão levantada sobre seu rosto, protege-se do sol, procura alguém ou se esconde do registro fotográfico? (Fig. 8). No catálogo, sua imagem ocupa uma página inteira, situada entre dois momentos vividos pelos grandes conjuntos: o momento de sua glória e de sua destruição total. A pouca definição revela a matéria mesma da qual foram construídos estes sonhos: reminiscências de um

tempo que acreditava que a realização da utopia seria possível.

Entretanto, a destruição dessa utopia se completa na última fotografia do catálogo (Fig. 9). Diante dela, nos defrontamos com um mundo que se inverte; ao fundo, erguem-se as torres, antes protagonistas, agora relegadas a um plano secundário. Na base, vemos a ruína de um estacionamento vazio, cujos traços do desenho moderno permanecem nítidos na rígida delimitação das vagas e na organização racional do paisagismo. No centro, a grande nuvem branca, que se avoluma, e se mistura às copas das árvores formando uma grande “vida vegetal, fluida, atmosférica” que, segundo Didi-Huberman, “estivera esperando sua hora para que as coisas terminassem de sair do cinza, mesmo que o preço fosse de uma reviravolta de todas as grandes instituições sociais.” (DIDI-HUBERMAN, 2014)





Fig. 9 - *Mantes-la-Jolie*, 1º julho 2001.
(página anterior: Fig. 8 - *Aubervilliers (Seine)*. Cité *Émile Dubois*. Éditions J. Godneff.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)

“Sair do cinza” é a afirmação da vida, aquela que diante do peso e da força do controle racional e universal imposta pelo projeto moderno, aflora e resiste nas entrelinhas das pequenas histórias, nas lembranças fragmentadas e particulares das pequenas histórias de afeto, de esperança, cuidado e amor que persistem gravadas nos versos dos postais. Pouco importa seus erros ortográficos, alguém sempre está à espera do outro.

*Quand viendras-tu, c'est bien ton tour.¹⁶
Villeurbanne (Rhône). Avenue H. Barbusse*

ou desejando compartilhar sua nova vida que aparece no destaque da janela da nova sala:

*Un petit mot pour te donner ma nouvelle adresse:
26, boulevard Jean-Jacques Rousseau 92230 Gennevilliers. Sur la carte, mon bâtiment est en photo à gauche en bas (en regardant celle-ci). En dessous de la flèche, tu vois la fenêtre de mon salon. De ma cuisine, je vois le C.E.S. qui est en photo à droite et en bas de la carte. J'espère que tu as passé un bon 14 Juillet á*

Ste-Croix et que tú vas bien. En espérant te voir bientôt.¹⁷

Gennevilliers (92230). Quartier di Luth.

Ou simplesmente dizer que tem saudades, “eu penso em você”¹⁸

Como uma ficção portátil, Pernot permite-nos reconstruir e inventar as histórias a partir de sua matéria, fragmentos de sonhos, fracassos, cotidiano, notícias... A possibilidade de revivermos esses acontecimentos de forma tão intensa é o que Barthes chama de “particular absoluto da fotografia” (1984, p. 13), a possibilidade de reproduzir infinitamente aquilo que ocorreu apenas uma vez. Assim interagimos com as imagens de Mathieu Pernot, não como um retorno saudosista das grandes utopias modernas do pós-guerra ou condenando as forças autoritárias de uma arquitetura monumental e universalizante. Ao contrário, aqui somos confrontados com a experiência do mundo contemporâneo que deteriora as instituições, que decompõe a organização social e humana. Sem a necessidade de uma conclu-

são ou respostas, o catálogo *Le Grand Ensemble* abre-nos para um mundo de questões, um mundo em constate reelaboração, tal como desejava Borges.

Notas

¹ Além do Musée Nicéphore Niépce, a exposição *Le Grand Ensemble* integrou a X Bienal de Arquitetura, em 2013, quando tive o prazer de me defrontar com suas imagens.

² A tradução especializada para *Le Grand Ensemble* seria conjunto habitacional, mas para não perdermos a riqueza de significados que Mathieu Pernot acrescenta à expressão, decidimos manter a tradução literal, grande conjunto ou grandes conjuntos.

³ Transcrição de verso de um dos cartões-postais que se encontra na página 136 do catálogo *Le Grand Ensemble*.

⁴ No site https://josefchladek.com/book/mathieu_pernot_-_le_grand_ensemble é possível “folhear” algumas páginas do livro de Mathieu Pernot.

⁵ O vídeo que registra a primeira de inúmeras implosões destes edifícios encontra-se no site <https://www.ina.fr/video/PAC00027506>.

⁶ Em dia 21 de março de 1973, o ministro da Organização do Território, do Equipamento, da Habitação e do Turismo, Pierre Guichard, enviou uma circular colocando fim à construção dos “grandes conjuntos” por promoverem desintegração social. (BERTHO, 2014)

⁷ A referência a este artigo aparece em várias bibliografias como Bertho (2014), Maurice Rotival. Les grands ensembles. *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 6, juin 1935, pp. 55-72.

⁸ O texto da Carta de Atenas à qual Rotival faz referência é parte integrante dos Anais do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, CIAM IV, realizado em 1933 a bordo do navio Patris II. Uma nova versão, em tons mais moderados, seria publicada anonimamente em 1941 por Le Corbusier.

⁹ ZUP (*Zone à urbaniser en priorité*), zonas prioritárias de urbanização é um programa de política habitacional e de organização do território, praticada entre 1959 e 1967, a fim de atender à crescente demanda por habitação social do pós-guerra. Permitiu a criação de bairros, assim como dos grandes conjuntos.

¹⁰ HLM (*Habitation à Loyer Modéré*), habitação de aluguel moderado. O sistema dos HLMs, criado em 1950, substituiu o HBM como resposta à agudização da crise habitacional do pós-guerra. Os recursos para financiamento das habitações sociais provêm do governo, de sociedades anônimas de direito privado, cooperativas de moradores e cooperativas de crédito imobiliário. O valor baixo do aluguel das unidades se torna uma das fontes de recursos, além do empréstimos com juros baixos.

¹¹ HBM (*Habitation à bon marché*), habitação com preço baixo. Sociedade francesa de habitação de interesse social, criada em 1894, pelo governo como incentivo à construção para população de baixa renda por empresas privadas. O Estado oferecia isenção fiscal e empréstimos controlados.

¹² Os “Trinta Gloriosos” correspondem ao período do pós-guerra, entre os anos 1945 e 1973, momento de intenso crescimento econômico e demográfico francês.

¹³ *J'espère que tu vas bien. Le temps est froid. Il a gelé blanc. Je t'envoie une carte où tu vois le bâtiment en face de chez nous. Il n'y a plus de grue*

comme tu vois mais de belles pelouses. Ce sont des jeunes gens qui habitent là. Où il y a la croix c'était le nova service; maintenant c'est une école maternelle provisoire. Claudine s'est coupé la langue en tombant à l'école la semaine dernière. Elle a beaucoup saigné mais cela va bien maintenant. Toujours pas de nouvelles de Louis. Ils sont fainéants! Le 11 novembre, nous avons été à Ranchères en voiture. Le gardien nous a conduite. Marie Paule est 9^o sur 36. Elle travaille bien. Epinay-sur-Seine (Seine). Cité d'Orgemont. Foyer des jeunes.

¹⁴ A respeito desse assunto, o texto de Gilles Ti-berghien, presente neste dossiê, discorre de forma mais abrangente sobre as representações da paisagem vista de cima.

¹⁵ Delcampe é um site de venda de produtos de coleções como vinis, fotografias, livros etc., incluindo uma seção específica de cartões postais. https://www.delcampe.net/en_US/collectibles/postcards/

¹⁶ Quando você vem, é a sua vez.

¹⁷ Umas breves palavras para te dar meu novo endereço: 26, Boulevard Jean-Jacques Rousseau 92230 Gennevilliers. No mapa, meu prédio aparece na foto à esquerda embaixo (olhando para aqui). Abaixo da seta, você vê a janela da minha sala de estar. Da minha cozinha, eu vejo o C.E.S. que está à direita e na parte de baixo do mapa. Espero que tenha tido um bom 14 de julho em St-Croix e que você esteja bem. Esperamos vê-lo em breve.

¹⁸ *Je pense à vous*, uma dentre as 55 mensagens atrás dos inúmeros postais que figuram no catálogo *Le Grand Ensemble*.

Referências

ARCHIVES NATIONALES. *En avion on descend de... Dialogue avec Mathieu Pernot et le fonds LAPIE*. Paris: Archives nationales, 2017. Disponível em <http://www.archives-nationales.culture.gouv.fr/documents/10157/124340/dp-mois-photo-2017-web.pdf/221b18a8-bd6c-4b5f-aaa0-0ba9a9a4eb07>. Acesso em 13/8/2019.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERTHO, Raphaële. Les grands ensembles, *Études photographiques*, 31, Printemps, 2014. Disponível em <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3383>. Acesso em 9/12/2019.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas, 1975-1988*. Barcelona: Emecé Editores, 1996.

CANTEUX, Camille. *Filmer les grands ensembles*. Paris: Ed. Creaphis Editions, 2014.

COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COSTA, Luiz. C. O contato com o mundo: ambiguidades da fotografia de Mathieu Pernot. *ARS*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 164-177, 15 jul. 2016. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117629>. Acesso em 21/8/2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Temps: Histoire de L'art et Anachronisme et Image*. Paris: Editora Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sortir du gris, extrait du texte publié dans La Traversée*. Paris: édition du jeu de paume et du point du jour, 2014. Disponível em https://www.mathieupernot.com/textes_14.php. Acesso em 14/6/2019.

DUPEYRAT, Jérôme. *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2012. Disponível em <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00772314/document>. Acesso em 1/1/2020.

EPSTEIN, Renaud. *Un jour, une ZUP, une carte postale*. Disponível em https://twitter.com/renaud_epstein. Acesso em 21/8/2019.

FOURCAUT, Anne. Les premiers grands ensembles en région parisienne: Ne pas refaire la banlieue? *French Historical Studies*, v. 27, n. 1, 2004.

JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1986.

JOANNIS-DEBERNE, Henri. *Parlez-moi d'amour... avec des fautes d'orthographe*. Paris: Payot, 2008

LE CORBUSIER. *Aircraft*. Londres: Trefoil Publications Ltd, 1967. Disponível em

https://www.irenebrination.com/files/lecorbusier_aircraft.pdf. Acesso em 21/2/2020.

LE CORBUSIER. *A Carta de Atenas*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.

LE CORBUSIER. *La Ville Radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Paris: Vincent Fréal & Cie, 1933.

LE CORBUSIE. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

PERNOT, Mathieu. *Le Grand Ensemble*. Cherbourg-Octeville: Le Point du Jour Éditeur, 2007.

SONTAG, Susan. Objetos de melancolia In *Sobre Fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, pp. 63-97.

VOLLAIRE, Louis. La carte postale n'est pas un gadget. *Communication & Langues*, n. 31, pp. 87-104, 1976. Disponível em https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1976_num_31_1_4324. Acesso em 13/2/2020.