

Este resumo lírico da construção da Torre Eiffel, homenagem à tecnologia que descobriu o poder do arremesso para o alto, o lançamento da torre de ferro ou do aeroplano em direção aos céus no que parece a conquista do tempo, não foi escrito por Marinetti, ou Maiakóvski, ou Apollinaire, mas sim, meio século após a publicação do primeiro manifesto futurista, por Roland Barthes. O que prova, tal como o êxito das mostras de arte futurista e o papel cada vez maior exercido pela “arte da *performance*” e pela poesia visual, e pelas obras que inter-relacionam meios expressivos, um interesse renovado – após décadas em que artistas e poetas descreram da tecnologia como brutalização da paisagem e fizeram da máquina o inimigo de espírito humano – por aquilo que poderíamos chamar de mundo da “ficção científica” do começo de século, que contém tantas sementes das nossas próprias mitologias.

É claro, porém, que a revivescência significa sempre repetição com uma diferença. Quando comparamos a meditação de Barthes sobre o modo como interpretamos a Torre Eiffel com o en-

saio “futurista” de Blaise Cendrars “La Tour Eiffel”<sup>2</sup>, vemos que, mesmo quando ecoa os temas de Cendrars, a primeira ironiza e problematiza o último. Em outras palavras, se o *ethos* do *avant-guerre* tem a sua contrapartida na dissolução contemporânea das fronteiras entre arte e ciência, entre literatura e teoria, entre os gêneros e os meios separados, o nosso futurismo de hoje é o que poderíamos chamar de um futurismo *cool* ou desiludido.

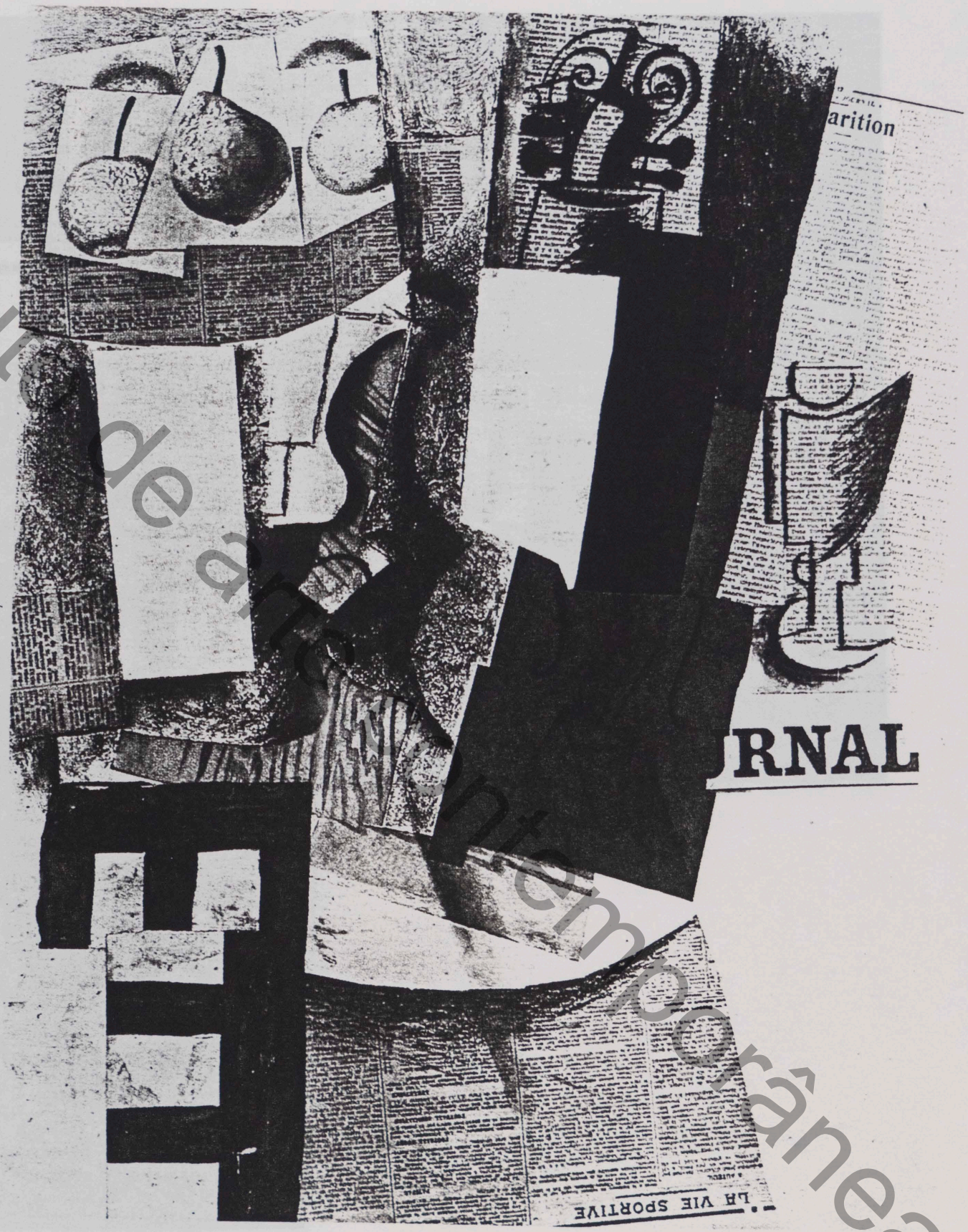
*Cool* pelo fato de que o pós-modernismo tem pouco do entusiasmo e exuberância que caracteriza o “momento futurista”. Veja-se, por exemplo, o “poème plastique” chamado “Tour”, de Cendrars, escrito em agosto de 1913 como uma homenagem a Robert Delaunay, o grande pintor da Torre (Fig. 6.1). O jovem poeta se refere à Torre Eiffel como a “sonda celeste”, um farol que brilha “avec toute la magnificence de l’aurore boréale de ta télégraphie sans fil” (“com todo o esplendor da aurora boreal de tua telegrafia sem fio”):

Gong tam-tam zanzibar bête de la jungle rayons-X express bistouri symphonie  
Tu es tout  
Tour  
Dieu antique  
Bête moderne  
Spectre solaire  
Sujet de mon poème  
Tour  
Tour du monde  
Tour en mouvement

2. Blaise Cendrars, “La Tour Eiffel: A Madame Sonia Delaunay”, em *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions Denoël, Le Club Français du Livre, 1969, 6:52-58. “Tour Eiffel” é subsequentemente citado como *TE*, e *Oeuvres complètes* como *OC*. Segundo os editores, essa parte foi lida como uma conferência em São Paulo, Brasil, a 12 de junho de 1924; o poema foi publicado em *Aujourd’hui*, Paris, Bernard Grasset, 1931. A tradução inglesa em *Selected Writings*, ed. e trad. de Walter Albert (pp. 234-39), é menos do que adequada; conserto isso com a referência à tradução de Arthur A. Cohen em *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay*, ed. de Arthur A. Cohen, Documents of Twentieth-Century Art, New York, Viking Press, 1978, pp. 171-76. Em algumas instâncias, onde nenhuma das traduções ao alcance parece inteiramente satisfatória, usei a minha própria.

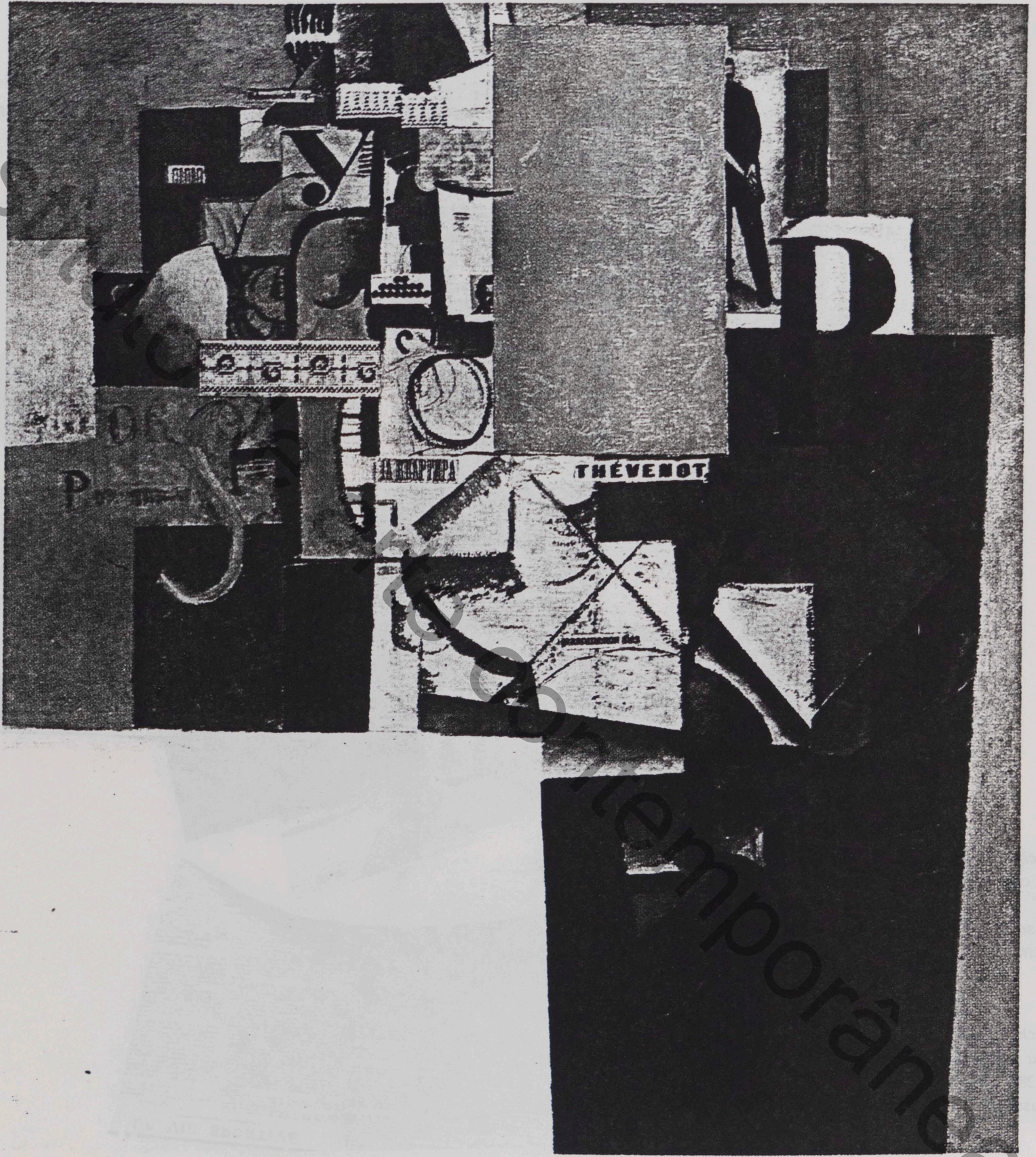
1.10

instituto de arte e cultura paulista



Gravura 2  
Pablo Picasso,  
*Natureza-morta com Violino e Fruta*,  
1913. Colagem e carvão sobre papel,  
25 3/8" x 19 1/2"  
Philadelphia Museum of Art,  
Col. A. E. Gallatin.

Gravura 3  
Kazimir Maliévitch,  
*Mulher na Coluna de Cartaz*, 1914.  
Óleo e colagem, 28" x 25 1/4".  
Col. Stedelijk Museum,  
Amsterdam.



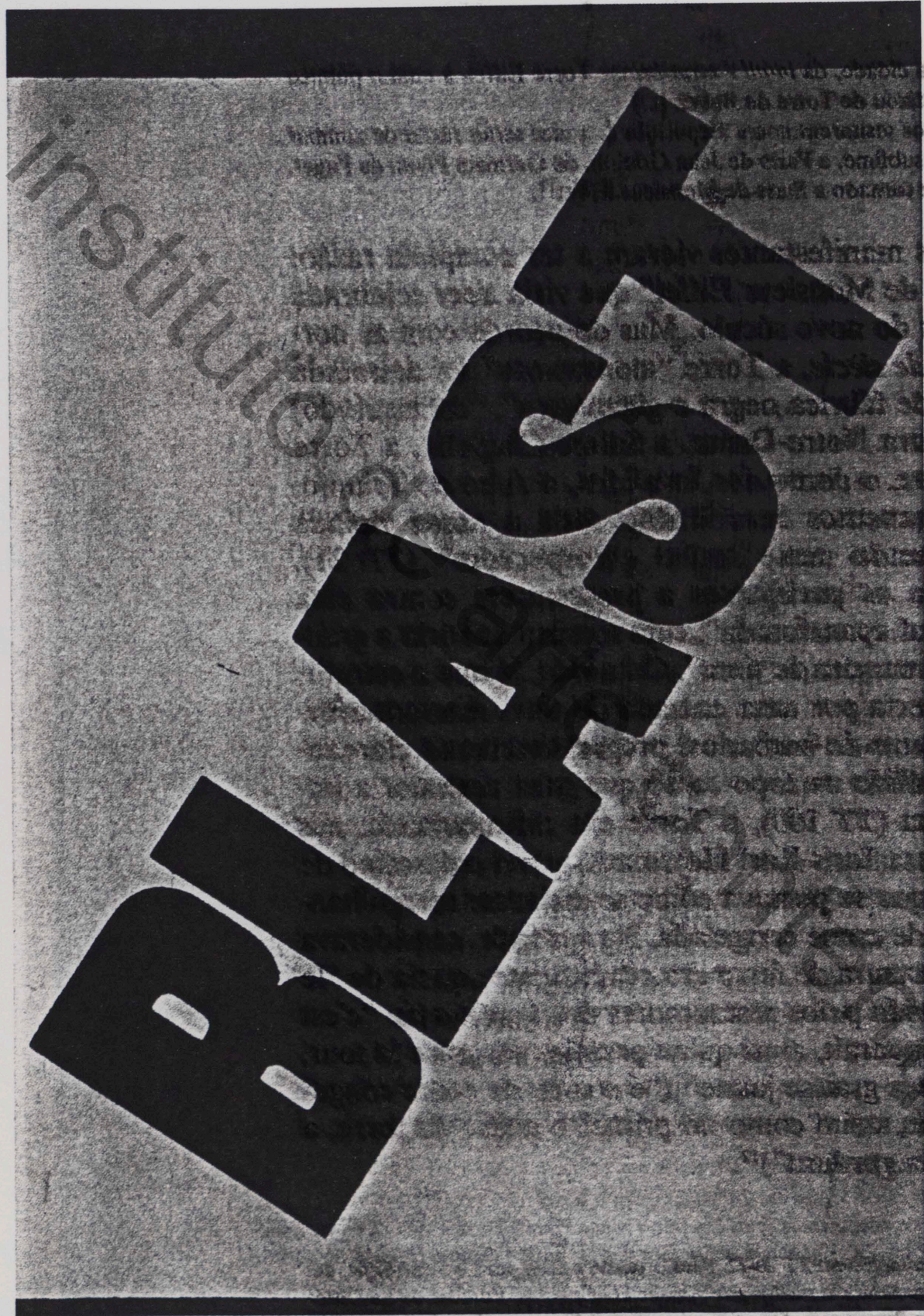
ins

temporânea

Gravura 2  
Pinto, Fernando  
Abstração geométrica  
1952, Coleção  
Gravura 3  
Lacoma, Nelson  
Abstração geométrica  
1952, Coleção  
Gravura 4  
Gravura 5  
Gravura 6

Gravura 4  
Natália Gontcharova,  
projeto de capa para *Mirskontsa*  
(*Mundo às Avessas*), de A. Krutchônikh  
e V. Khliébnikov, Moscou, 1912.  
Cortesia: British Library, Londres.





Gravura 5  
Projeto de capa para *BLAST*,  
ed. de Wyndham Lewis, Londres, 1914.  
Black Sparrow Press, 1981.

a criação, no coração da nossa cidade, da *inútil e monstruosa* Torre Eiffel, à qual o público cometa e zombeteiramente batizou de Torre de Babel. [...]

Quando os estrangeiros visitarem *nossa* Exposição [...] eles terão razão de zombar de nós, pois a Paris do gótico sublime, a Paris de Jean Goujon, de Germain Pilon, de Puget, de Rude, de Barye etc., terá se tornado a Paris de Monsieur Eiffel<sup>11</sup>.

Ironicamente, os manifestantes vieram a ter completa razão: seria, é claro, a "Paris de Monsieur Eiffel" que viria a ser celebrada pelos poetas e artistas do novo século. Mas de acordo com as normas de poesia do *fin de siècle*, a Torre "monstruosa" foi detratada como "uma chaminé de fábrica negra e gigantesca", "esmaga[ndo] sob a sua massa bárbara Notre-Dame, a Sainte-Chapelle, a Torre Saint-Jacques, o Louvre, o domo dos Invalides, o Arco de Triunfo, todos os nossos monumentos humilhados, toda a nossa violada arquitetura desaparecendo nesse *soubre entorpecedor*" (TT 21). A *Protestation* incitava os parisienses a protestarem contra essa "odiosa coluna de metal aparafusada", cuja sombra cobriria a grande cidade "como uma mancha de tinta". Ou ainda, já que a estrutura de ferro estava coberta por uma camada de tinta marrom-avermelhada chamada bronze-de-barbados, progressivamente clareando para um amarelo pálido no topo como que para acentuar a impressão visual de altura (TT 100), a Torre era ridicularizada, nas palavras do grande esteta Joris-Karl Huysmans, como o desatino de um "monge de ferro" que se portava como se estivesse mergulhando sua obra em caldos de carne congelada. Na verdade, considerava Huysmans, a cor da estrutura de ferro era exatamente aquela de "le veau en Bellevue", servida pelos restaurantes dos *boulevards*: "c'est la gelée sous laquelle apparait, ainsi qu'au premier étage de la tour, la dégoûtante teinte de la graisse jaune" ("é o suco de carne congelada sob o qual aparece, assim como no primeiro andar da torre, a repulsiva cor amarela da gordura")<sup>12</sup>.

11. O texto inteiro é reimpresso em inglês em TT 20-22. Para o texto francês, ver *La Tour Eiffel*, ed. de Armand Lanoux, texto e documentos reunidos por Viviane Hanry, Paris, Éditions de La Différence, 1990, p. 10. O texto da *Protestation des artistes* foi produzido como o frontispício de TT.

12. Joris-Karl Huysmans, *Le Fer*, reimpresso em Lanoux e Hanry, *Tour Eiffel*, p. 49. A tradução é minha. Cf. também Coppée, "Sur le deuxième plateau de la Tour Eiffel", em Lanoux e Hanry, *Tour*

A aspiração do esteta de proteger a arte das invasões da indústria, uma indústria como sinônimo do vulgar e do popular, tem perseguido a produção artística do nosso século do tempo da Torre Eiffel até nossos dias. É a marca distintiva do *avant-guerre* ter criado o primeiro movimento artístico que tentou resolver esse problema, tentou romper as barreiras entre o “alto” e o “baixo”, entre, por assim dizer, a Torre de Marfim e a Torre Eiffel. O curto período de internacionalismo da época, um período onde ainda se podia cruzar as fronteiras reais entre as nações sem passaporte, apoiou essa fé na experiência comunal. Quer se pense nos elaborados cálculos matemáticos de Khliébnikov que determinam a datação de futuros eventos, ou nas *Formas Únicas no Espaço*, de Boccioni, ou nos aforismos de Pound em *Gaudier-Brzeska*, encontramos com uma intensa concentração (posteriormente levada mais longe pelo dadá) no potencial artístico das descobertas científicas e tecnológicas.

A arte, sob esse ponto de vista, é menos a criação da beleza do que, no sentido original da palavra, um produto, um modo de invenção. Do ponto de vista de Huysmans, Gustave Eiffel era apenas um engenheiro vulgar, que nada compreendia da forma, cor e composição estéticas. Para um poeta como Cendrars, por outro lado, o encanto da criação de Eiffel era precisamente a incongruência do seu papel, a qualidade que Apollinaire exaltou como a “surpresa” essencial ao *esprit nouveau*<sup>13</sup>. Em seu “La Tour Eiffel”, Cendrars relata a visita que fez a Gustave Eiffel em 1914, por ocasião do septuagésimo quinto aniversário do engenheiro e do vigésimo quinto da Torre:

*Eiffel*, p. 56. Essas trinta e três estrofes expressam a nostalgia pelos “bons artesãos do passado” e desgosto pela “Géante, sans beauté ni style”: “La fin du siècle est peu sévère, / Le pourboire fleurit partout. / La Tour Eiffel n'est qu'une affaire; / - Et c'est le suprême dégoût.” [“O fim de século não é austero, / Nele o jabá reina supremo. / A Torre Eiffel não é mais que um mero / Negócio - o desgosto extremo”.]

13. Ver Guillaume Apollinaire, “L'Esprit nouveau et les poètes”, *Mercure de France*, 1º dez. 1918:481-89; “The New Spirit and the Poets”, em Guillaume Apollinaire, *Selected Writings*, ed. e trad. de Roger Shattuck, New York, New Directions, 1971, pp. 227-37.



*On m'introduisit dans un petit hôtel d'Auteuil, encombré d'un tohu-bohu d'oeuvres d'art hétéroclites et toutes affreusement laides et inutiles. Au mur du cabinet de travail de ce fameux ingénieur étaient accrochées les photographies de quelque-unes de ses plus belles créations, des ponts, des tracés de voie ferrées, des gares. Et comme je faisais allusion à tout cet immense travail et à l'esthétique qui se dégageait de ses oeuvres, et comme je lui rendais surtout hommage pour la Tour, je vis les yeux de ce vieillard s'ouvrir démesurément et j'eus l'impression très nette, qu'il croyait que je me moquais de lui! Eiffel lui-même était une victime de Viollet-le-Duc et s'excusait presque d'avoir déshonoré Paris avec la Tour.*

"TE" 57-58; os itálicos são meus

Introduziram-me numa pequena quinta em Auteuil, atulhada com um bricabraque de obras de arte heteróclitas e todas horrivelmente feias e inúteis. Na parede do gabinete de trabalho estavam penduradas as fotografias de algumas das suas mais belas criações: pontes, traçados de vias férreas, estações. E como eu me referia a todo esse imenso trabalho e à *estética que emergia de suas obras*, vi que os olhos desse velho se abriam desmesuradamente e tive a impressão bem nítida de que ele julgava que eu zombava dele! O próprio Eiffel era uma vítima de Viollet-le-Duc e se desculpava quase por ter desonrado Paris com a Torre.

Para Cendrars é uma ironia deliciosa que o obstinado engenheiro vitoriano não pudesse compreender a superioridade estética da sua construção em relação ao estilo neogótico ostensivo e vulgar de Viollet-le-Duc. Na verdade, o apelo especial da Torre Eiffel era que ela não pretendia se proclamar uma "obra de arte" no sentido tradicional, que ela era, pelo contrário, popular. A própria preocupação de Eiffel, no fim de contas, fora com os problemas de engenharia da Torre; o maior problema era como usar um material tão pesado como o ferro para construir uma torre de trezentos metros de altura que pudesse resistir ao vento. Conseqüentemente, ele planejou a "montagem" da sua torre com o auxílio de complexos cálculos logarítmicos até o último milímetro. Mas os críticos concordam em que o seu lance mais brilhante, inadvertidamente tão artístico quanto prático, foi reduzir os elementos de apoio da estrutura aberta da obra até que, nas palavras de Joseph Harris, "o vento não tivesse virtualmente nada para agarrar. Dito de outro modo, a verdadeira força da Torre Eiffel está tanto nos seus vazios quanto no seu ferro" (TT 63; ver Fig. 6.4).

É o caso daquilo que os arquitetos vindouros chamariam de forma que segue a função. Ou o que é? Pois se a função original era

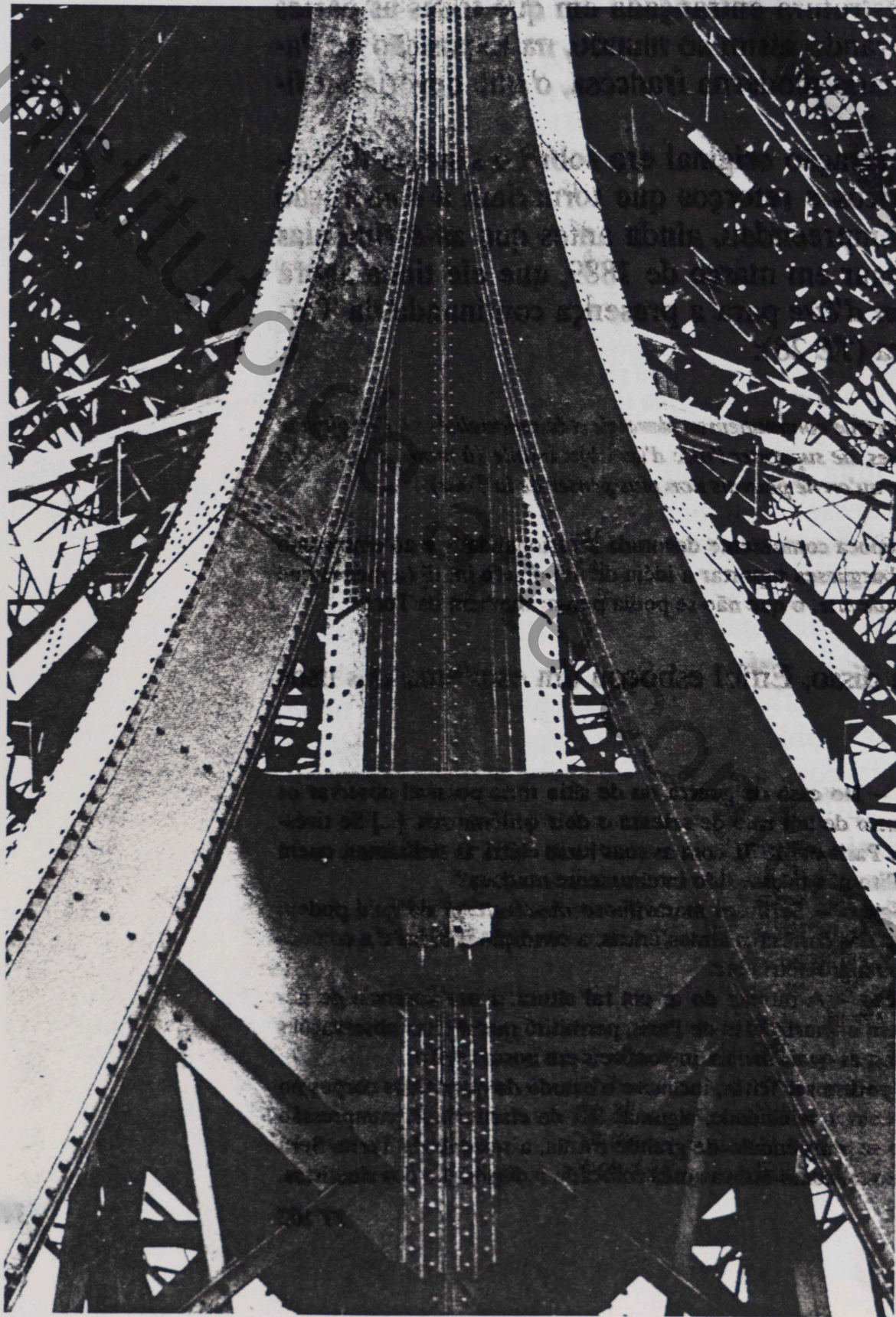


Fig. 6.4  
André Martin, fotografia da estrutura interior da Torre Eiffel. Arcos decorativos e viga transversal de uma coluna, vista da base, em *La Tour Eiffel*, Lausanne, Delphire, 1964, p. 42.

firmar uma torre de trezentos metros de forma estável sobre quatro pilares no alicerce menos que seguro do Champs de Mars perto do Sena e construir uma estrutura entrançada em que todas as partes tivessem conexão, mostrando assim ao mundo, na Exposição de Paris, o triunfo da engenharia moderna francesa, o que deveria ser finalmente a Torre?

Eiffel, cuja concentração original era sobre o sistema de caixões, suportes cilíndricos e reforços que tornariam a construção possível e agradável, compreendeu, ainda antes que as cerimônias de abertura tivessem lugar em março de 1889, que ele tinha agora que fornecer uma *raison d'être* para a presença continuada da Torre. Como Barthes coloca (TE 28):

*il n'était pas dans l'esprit d'une époque communément dévouée à la rationalité et à l'empirisme des grandes entreprises bourgeoises, de supporter l'idée d'un objet inutile (à moins qu'il ne fut déclarativement un objet d'art, ce qu'on ne pouvait non plus penser de la Tour).*

não estava no espírito de uma época comumente devotada à racionalidade e ao empirismo das grandes empreendimentos burgueses suportar a idéia de um objeto inútil (a menos que fosse declaradamente um objeto de arte, o que não se podia pensar também da Torre).

Em consequência disso, Eiffel esboçou um esquema dos usos futuros da Torre:

**Operações estratégicas** - No caso de guerra ou de sítio seria possível observar os movimentos de um inimigo dentro de um raio de setenta e dois quilômetros. [...] Se tivéssemos a torre durante o sítio de Paris em 1870, com as suas luzes elétricas brilhantes, quem sabe se a evolução daquele conflito não tivesse sido inteiramente mudada?

**Observações meteorológicas** - Será um maravilhoso observatório no qual podem ser estudadas a direção e a força das correntes atmosféricas, a condição elétrica e a composição química da atmosfera, a sua higrometria etc.

**Observações astronômicas** - A pureza do ar em tal altura, a sua ausência de névoas, que freqüentemente cobrem os horizontes de Paris, permitirá que muitas observações físicas e astronômicas sejam feitas, as quais seriam impossíveis em nossa região.

Experiências científicas podem ser feitas, inclusive o estudo da queda dos corpos no ar, resistência do ar de acordo com a velocidade, algumas leis de elasticidade, compressão de gases e vapores e, utilizando-se um pêndulo de grande escala, a rotação da Terra. Será um observatório e um laboratório tal como nunca antes colocado à disposição dos cientistas.

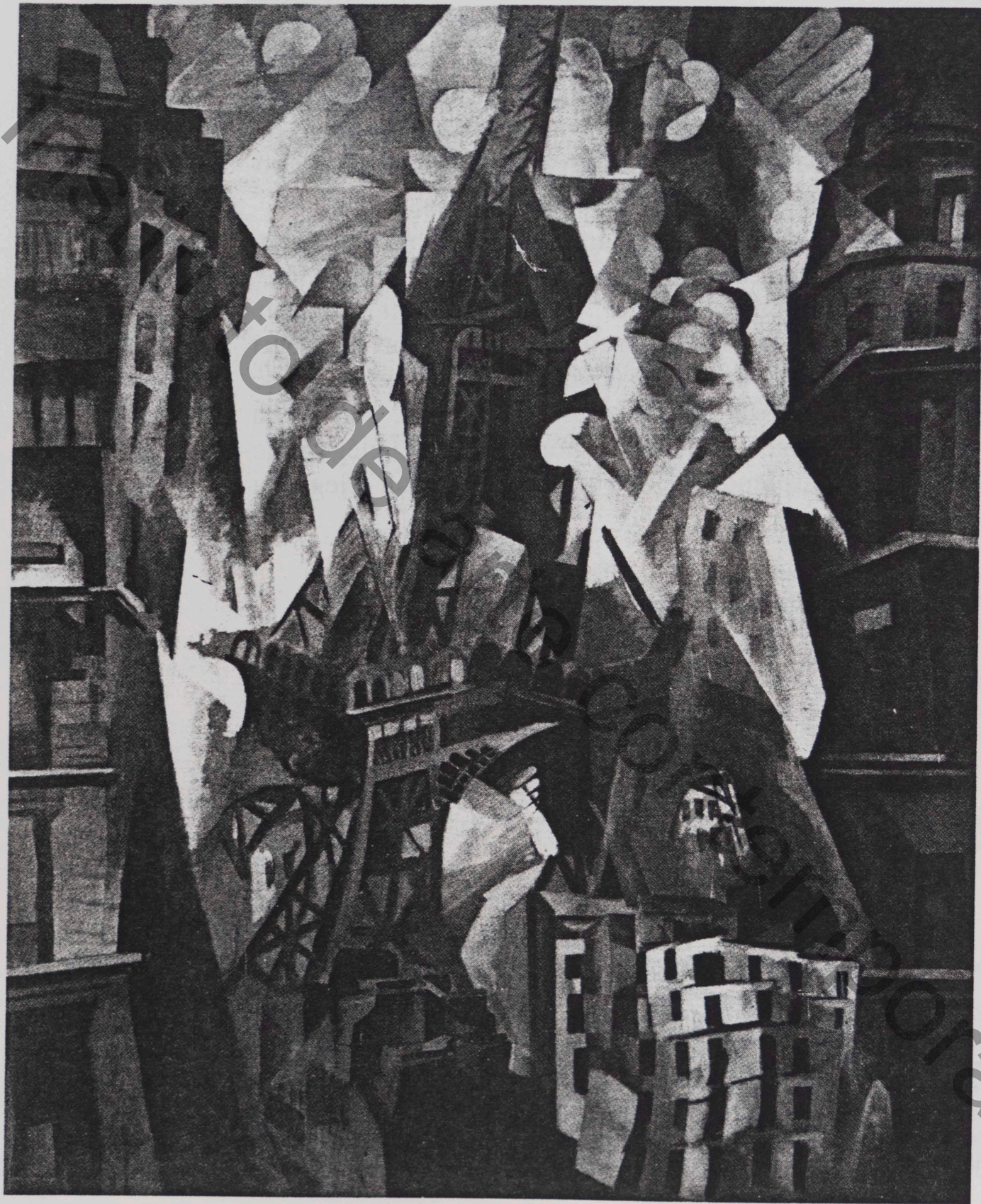


Fig. 6.1  
Robert Delaunay,  
*Champs de Mars*  
(*A Torre Vermelha*), 1911.  
Óleo sobre tela,  
64" x 51 1/2" .  
Art Institute of Chicago,  
Col. Joseph Winterbotham.

Gong tam-tam zanzibar besta da selva raios X expresso bisturi sinfonia

Tu és tudo

Torre

Deus antigo

Besta moderna

Espectro solar

Tema do meu poema

Torre

Torre do mundo

Torre em movimento<sup>3</sup>.

Cendrars faz um jogo aliterativo e trocadilhesco “Tu es tout” (a que Barthes replica “la Tour n’est rien”) ao qual se iguala um poema de Apollinaire, também chamado “Tour”, escrito num cartão-postal para comemorar a mostra de Delaunay em 1913, em Berlim:

*Au Nord au Sud*

*Zénith Nadir*

*Et les grands cris de l'Est*

*L'Océan se gonfle à l'Ouest*

*La Tour à la Roue*

*S'adresse*

Ao Norte ao Sul

Zênite Nadir

E os grandes gritos do Leste

O Oceano se distende a Oeste

A Torre à Roda

Se dirige<sup>4</sup>.

Além disso, no *calligramme* de Apollinaire “Lettre-Océan”, a Torre Eiffel, especificada primeiro pela sua localização (“Sur la rive

3. *Selected Writings of Blaise Cendrars*, ed. e trad. de Walter Albert, New York, New Directions, pp. 142-45. Os textos francês e inglês são postos lado a lado. Subseqüentemente citado como *SW*.

4. Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, texto bilíngüe, trad. de Anne Hyde Greet, notas de Ann Hyde Greet e S. I. Lockertbie, Berkeley, Los Angeles e Londres, University of California Press, 1980, pp. 90-91. Segundo a nota na p. 393, quando “Tour” foi publicado em *Portugal Futurista*, nov. 1917, foi distendido lateral e verticalmente sobre a página, como um emblema da consciência global.

gauche devant le pont d'Iéna") e depois pela sua altura ("Haute de 300 mètres"), torna-se o centro do círculo do qual se irradiam linhas de palavras como ondas de rádio que partem em todas as direções dos transmissores da Torre (ver Fig. 6.2)<sup>5</sup>. E no seu romance-colagem *Le Poète assassiné*, escrito no mesmo ano, Apollinaire relaciona o nascimento do seu herói autobiográfico ao "nascimento" da Torre viril:

*C'était l'année de l'Exposition Universelle, et la Tour Eiffel, qui venait de naître, saluait d'une belle érection la naissance héroïque de Croniamantal.*

Era o ano da Exposição Universal, e a Torre Eiffel, que acabava de nascer, saudava com uma bela ereção o nascimento heróico de Croniamantal<sup>6</sup>.

Jim Dine, ilustrando *O Poeta Assassinado* em 1968, reagiu a essa passagem com uma fotomontagem (Fig. 6.3) na qual um mapa de rua de um guia inglês é cortado e colado de modo a se tornar inutilizável; esse plano da cidade, cujos segmentos, desenhados numa escala diferente, se recusam a se tornar coerentes, é colocado sobre uma fotografia da Torre Eiffel na lateral, como se para dizer que, de um certo ponto de vista, a "belle érection" tinha desabado sob o peso da cidade<sup>7</sup>. Esse é outro modo de nos lembrar que, como observa Barthes, a Torre é peculiarmente leve, sem peso, porque dentro não há coisa alguma. Nesse sentido, é "une sorte de degré zéro du monument" (TE 33).

5. Ver Apollinaire, *Calligrammes*, pp. 58-64, e as notas nas pp. 380-82. Greet e Lockerbie observam: "A forma gráfica sugere a consciência expandida nas duas formas circulares que dominam as duas páginas. Representam, primeiro e antes de tudo, comunicação de rádio com ondas de rádio que partem em todas as direções dos transmissores na Torre Eiffel [...] produzindo uma forte ilustração visual da torre como o ponto focal do universo".

6. Guillaume Apollinaire, *Le Poète assassiné*, em *Oeuvres en prose*, ed. de Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Éditions de la Pléiade, 1977, p. 242. O texto inglês usado é *The Poet Assassinated*, trad. de Ron Padgett, ilustrações de Jim Dine, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968, pp. 28-29.

7. A ilustração é reproduzida em Apollinaire, *The Poet Assassinated*, p. 47. Para uma excelente discussão das fotomontagens de Dine em relação ao texto de Apollinaire, ver Renée Riese Hubert, "Apollinaire and Dine: A Re-Enactment of the Poet's Assassination", *Symposium*, inverno 1980-81:333-51.

104  
110

institututo de arte contemporânea

T

S

F

Vive la République  
Hou le croquant

Zut pour M. Zin  
Ar te tot co chet

Vive le Roy

Des clefs j'en ai vu mille et mille

Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna

Levive il Papa

bas à la Jacques  
tout de li ciruz

La Tu ai sie tu foudes un journal

La Gueule mon vieux pad  
vous avez une moue tache

BONJOUR

ANOMO  
ANOR

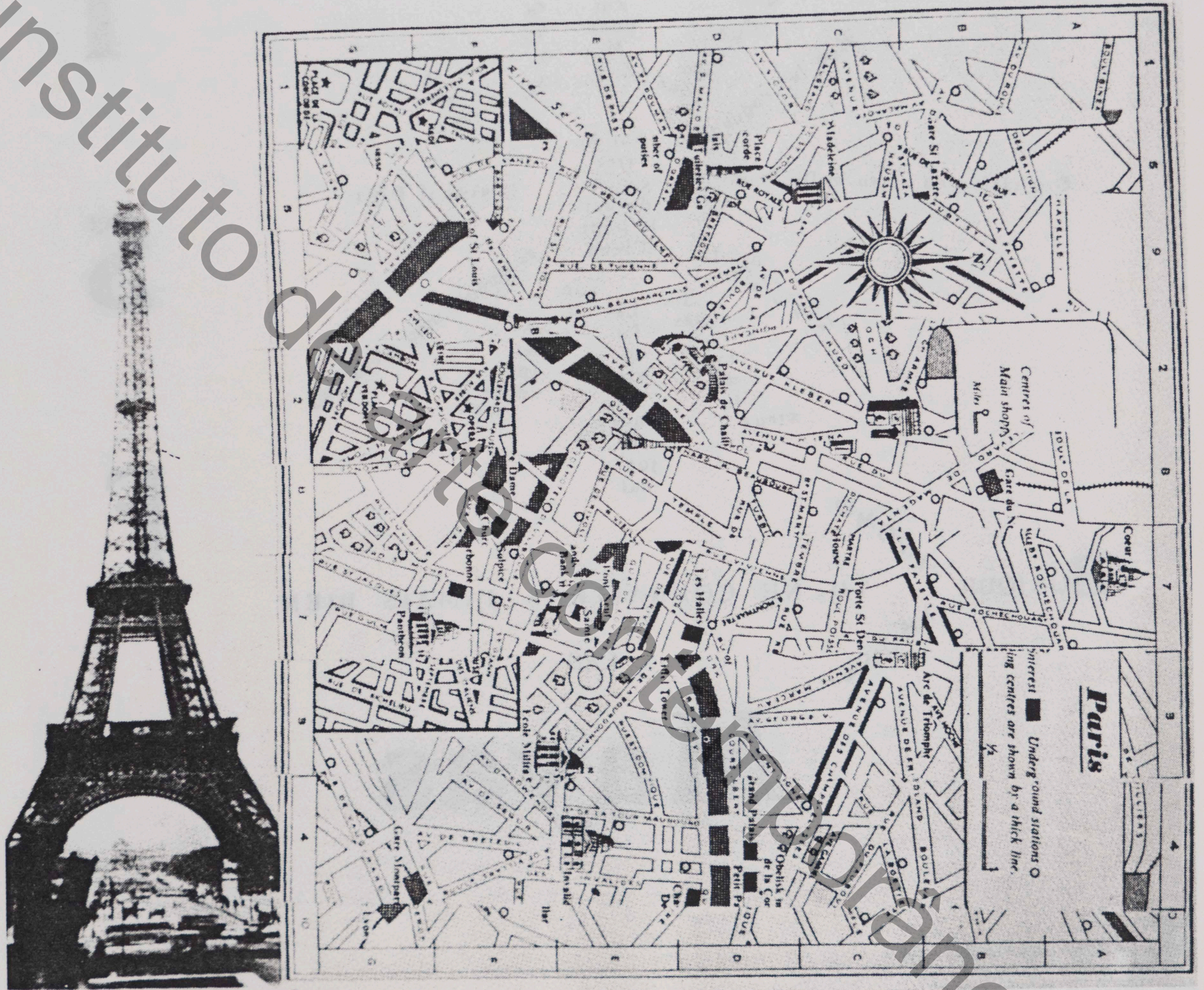
TU, NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN

LES

Mayas

Fig. 6.2  
Guillaume Apollinaire, "Lettre-Océan",  
em *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre*,  
Paris, Mercure de France, 1918.

Fig. 6.3  
Jim Dine, ilustração para Apollinaire,  
*O Poeta Assassinado*, trad. de Ron Padgett,  
New York, Holt, Rinehart & Winston, 1968, p. 47.





Mas então o que é um monumento para Barthes ou para os artistas do nosso tempo? Num notável ensaio-fotomontagem chamado "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey" (1967), o "escultor de locais"/artista conceitual Robert Smithson observa que nosso atual "panorama zero parece conter *ruínas em reverso*, isto é, todas as novas construções a serem posteriormente erigidas. Isso é o oposto da 'ruína romântica', porque os prédios não se tornam ruínas *depois* de terem sido construídos, mas *erguem-se* para serem ruínas *antes* de serem construídos". Mas essa "*mise en scène* anti-romântica" tem os seus próprios "prazeres do texto". "Ao longo das margens do rio Passaic", escreve Smithson, "estão muitos monumentos menores, como suportes de concreto que sustentam as banquetas de uma nova rodovia que está sendo construída", e ele se indaga:

Terá Passaic substituído Roma como a Cidade Eterna? Se algumas cidades do mundo fossem colocadas de ponta a ponta, longitudinalmente, numa linha reta de acordo com o tamanho, começando com Roma, onde estaria Passaic numa impossível progressão? Cada cidade seria um espelho tridimensional que refletiria a próxima cidade para a existência. Os limites da eternidade parecem conter tais idéias nefandas<sup>8</sup>.

Eis uma variação da bazófia de Blaise Cendrars de que se todos os cento e cinquenta exemplares do seu *livre pochoir* de dois metros de altura, em parceria com Sonia Delaunay, *La Prose du Transsibérien*, fossem estendidos de ponta a ponta, o poema atingiria a altura dos trezentos metros da Torre Eiffel<sup>9</sup>. A fantasia urbana de Robert Smithson pode ser vista como uma versão ironizada do sonho futurista. Roma como um espelho tridimensional, "refletindo" Passaic, New Jersey: é uma noção que o Marinetti de *Contro Venezia Passatista* teria saboreado.

8. Robert Smithson, *Artforum*, dez. 1967; reimpresso em *The Writings of Robert Smithson*, ed. de Nancy Holt, New York, New York University Press, 1979, p. 56. Esse texto é subsequentemente citado como RS.

9. Ver Blaise Cendrars a M. d'Antin, set. 1913, em *Inédits secrets*, ed. de Miriam Cendrars, em OC, 16:362.

## I. Uma Torre de Duas Histórias

A Torre Eiffel, por assim dizer, nasceu duas vezes: primeiro como um monumento à indústria, a peça central da Exposição Internacional de Paris de 1889 e, apenas vinte anos mais tarde, como o emblema da nova estética futurista. O grande engenheiro vitoriano Gustave Eiffel, que ganhou facilmente a competição do projeto para construir o seu monumento de ferro fundido, declarou que o seu propósito era “erguer à glória da ciência moderna, e à grande honra da indústria francesa, um arco de triunfo tão notável quanto aqueles que as gerações precedentes haviam erguido para os conquistadores”<sup>10</sup>. E Alfred Picard, o historiador oficial da Exposição de 1889, escreveu:

Esta obra colossal constituiria uma brilhante manifestação da força industrial do nosso país, atestaria o imenso progresso realizado na arte das estruturas metálicas, celebraria o progresso sem precedentes da engenharia civil no curso deste século, atrairia multidões de visitantes e contribuiria amplamente para o sucesso da grande comemoração pacífica do centenário de 1789.

TT 20

O mundo da arte dos finais dos anos oitenta viu isso de uma maneira diferente. Uma *Protestation des artistes*, levando assinaturas famosas como as de Guy de Maupassant, Leconte de Lisle e Dumas, filho, de Charles Gounod, o famoso compositor de *Fausto*, e Charles Garnier, o arquiteto da Ópera de Paris, foi mandada ao ministro das Obras Públicas em 1887; a *Protestation* denunciava o projeto tal como se segue:

Escritores, pintores, escultores, arquitetos, amantes apaixonados da até aqui intocada beleza de Paris, vimos protestar com toda a nossa energia, com toda a nossa indignação, em nome do gosto francês traído, em nome da arte e da história francesa ameaçadas, contra

10. Ver Joseph Harriss, *The Tallest Tower: Eiffel and the Belle Epoque*, Boston, Houghton Mifflin, 1975, p. 19. Subseqüentemente citado com TT.

O que Eiffel talvez não pudesse prever em 1889 é que a mesma tecnologia que tornou a torre possível logo se tornaria obsoleta. É verdade que algumas experiências meteorológicas e aerodinâmicas foram conduzidas das suas alturas, e em 1904 sinais de rádio começaram a ser enviados de uma única antena instalada no topo da Torre. Em 1º de julho de 1913 a Torre Eiffel enviou pela primeira vez um sinal de transmissão em torno do mundo, estabelecendo assim uma rede eletrônica global que parecia prometer aquilo que os poetas e pintores iriam chamar de “simultaneidade”. É também verdade que em agosto de 1914 a Torre captou uma mensagem de rádio do exército alemão que avançava para Paris, e que outras mensagens do inimigo foram interceptadas. Depois da Segunda Guerra Mundial, a Torre abrigou a primeira estação de rádio civil e, em 1953, a primeira estação de televisão<sup>14</sup>.

Contudo, a função da Torre como um laboratório gigante logo foi eclipsada por sua função simbólica como o emblema de Paris. Quando irrompeu a Primeira Guerra Mundial, os planos de Eiffel para “operações estratégicas” estavam tristemente obsoletos. A rede internacional de rádio não mais dependia da sua presença. A guerra de trincheiras e os bombardeios tornaram irrelevante a capacidade de “observar os movimentos de um inimigo dentro do raio de setenta e dois quilômetros”. A inutilidade intrínseca da estrutura de ferro de trezentos metros já estava visível para os poetas e pintores do *avant-guerre*. De fato, foi o seu próprio vazio de significado que desafiou a imaginação futurista a inventar metáforas extravagantes para preenchê-lo, ainda que tal vazio fosse deliciar depois um escritor pós-moderno como Barthes. Escreve ele:

*Inutile, la Tour était donc une sorte de forme anthologique résumant tous ces ouvrages de grande circulation, la prise du siècle sur l'espace et le temps à l'aide du fer.*

TE 63

14. Ver Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983, pp. 14, 309.

Sendo inútil, a Torre era então uma espécie de forma antológica que resumia todas as obras de grande circulação, a conquista do espaço e do tempo pelo século, com o auxílio do ferro.

Temos assim um duplo paradoxo. O primeiro grande monumento projetado por um engenheiro em vez de um arquiteto, a Torre consagra, nas palavras de Barthes, “le pouvoir de la technique pure sur des objets (les édifices) jusque-là soumis (du moins partiellement) à l’art” (“o poder da técnica pura sobre objetos [os edifícios] até então submissos [pelo menos parcialmente] à arte”) (TE 64). Ao mesmo tempo, a sua recepção como uma obra de arte depende da sua inutilidade final, o seu vazio significado que desafia “le déchiffrement” (“a decifração”). A Torre Eiffel é, para Barthes como para Cendrars e Delaunay, o emblema de uma presença ilusória: ela é o *arremesso* que está sempre ali, o objeto delimitado dentro da moldura da janela ou do quadro, e no entanto sem um modo de ser próprio. Cendrars recorda o seu primeiro “encontro” com a Torre Eiffel quando, como resultado de um acidente de automóvel, passou vinte e oito dias num hotel de Saint-Cloud, com a sua perna em tração:

*tous les matins, quand le garçon m’apportait mon petit déjeuner, et qu’il écartait les volets et qu’il ouvrait ma fenêtre toute grande, j’avais l’impression qu’il m’apportait Paris sur son plateau. Je voyais par la fenêtre la Tour Eiffel comme un carafe d’eau claire, les dômes des Invalides et du Panthéon comme une théière et un sucrier, et le Sacré-Coeur, blanc et rose, comme une confiserie. Delaunay venait presque tous les jours me tenir compagnie. Il était toujours hanté par la Tour et la vue que l’on avait de ma fenêtre l’attirait beaucoup. Souvent il faisait des croquis ou apportait sa boîte de couleurs.*

“TE” 52-53

todas as manhãs, quando o rapaz trazia o meu desjejum, e quando afastava os postigos e abria a janela inteiramente, eu tinha a impressão de que ele me trazia Paris sobre a sua bandeja. Eu via pela janela a Torre Eiffel como uma garrafa de água límpida, os domos dos Invalides e do Panthéon como um bule de chá e um açucareiro, o Sacré-Coeur, branco e rosa, como uma doceira. Delaunay vinha quase todos os dias me fazer companhia. Ele estava sempre possuído pela Torre, e a vista que se tinha da minha janela o atraía muito. Com freqüência ele fazia esboços e levava a sua caixa de pintura.

Barthes começa o seu texto com o mesmo reconhecimento da presença da Torre, embora aqui a incapacidade de fugir daquela presença seja vista como algo incômodo.

*Maupassant déjeunait souvent au restaurant de la Tour, que pourtant il n'aimait pas: c'est, disait-il, le seul endroit de Paris où je ne la vois pas. Il faut, en effet, à Paris prendre des précautions infinies, pour ne pas voir la Tour; quelle que soit la saison, à travers les brumes, les demi-jours, les nuages, la pluie, dans le soleil, en quelque point que vous soyez, quel que soit le paysage de toits, de coupoles, ou de frondaisons qui vous sépare d'elle, la Tour est là. [...] Il n'est à peu près aucun regard parisien qu'elle ne touche à un certain moment de la journée; à l'heure où, écrivant ces lignes, je commence à parler d'elle, elle est là, devant moi, découpée par ma fenêtre; et au moment même ou la nuit de janvier l'estompe, semble vouloir la rendre invisible et démentir sa présence, voici que deux petites lueurs s'allument et le clignotent doucement en tournant à son sommet: toute cette nuit aussi sera là, me liant par-dessus Paris à tous ceux de mes amis dont je sais qu'ils la voient: nous formons tous avec elle une figure mouvante dont elle est le centre stable: la Tour est amicale.*

TE 27

Maupassant jantava com frequência no restaurante da Torre, da qual ele, no entanto, não gostava: é, dizia ele, o único recanto de Paris em que não a vejo. De fato, é preciso, em Paris, tomar precauções infinitas para não ver a Torre; qualquer que seja a estação, através das brumas, à meia-luz, em meio às nuvens, sob a chuva, no sol, em qualquer ponto em que você esteja, qualquer que seja a paisagem dos tetos, das cúpulas ou das folhagens que o separe dela, a Torre está lá. [...] Quase não há qualquer olhar de Paris que ela não toque em certo momento do dia; na hora em que, escrevendo estas linhas, começo a falar dela, ali está ela, diante de mim, enquadrada pela minha janela; e até no próprio momento em que a noite de janeiro parece esfumá-la, parece querer torná-la invisível, eis que duas pequenas luzes se acendem e piscam suavemente em volta do seu topo: toda essa noite ela também estará ali, ligando-me, por cima de Paris, a todos os meus amigos que sei que a vêem: nós todos formamos com ela uma figura em movimento, da qual ela é o centro estável: a Torre é amigável.

“La Tour est là” – uma presença que não pode ser negada, um centro estável. Para Cendrars, a torre é uma sinédoque para os “prodigieux centre d'activité industrielle, épars sur toute la surface de la terre” (“centros prodigiosos da atividade industrial dispersa por toda a superfície da terra”). Ela funciona como um magneto para os amantes e para os jovens de países distantes, mas a sua função especial é servir como eixo da nova roda da aviação:

*Les premiers avions tournaient autour d'elle et lui disaient bonjour, Santos-Dumont l'avait déjà prise pour but lors de son mémorable vol en dirigeable, comme les Allemands devaient la prendre pour objectif durant la guerre, objectif symbolique et non stratégique, et je vous assure qu'ils ne l'auraient pas eue, car les parisiens se seraient fait tuer pour elle et Gallieni était décidé à la faire sauter, notre Tour!*

"TE" 57

Os primeiros aviões giravam em torno dela e lhe diziam bom-dia, Santos Dumont a tomou como destino quando do seu memorável vôo em dirigível, como os alemães a deviam tomar por objetivo durante a guerra, objetivo simbólico e não estratégico, e lhes asseguro que eles não o fariam porque os parisienses teriam se deixado matar por ela e Gallieni tinha decidido fazê-la saltar nos ares, nossa Torre!<sup>15</sup>

Aqui está a tensão entre nacionalismo e internacionalismo tão característica do *avant-guerre*. O emblema da nova indústria "universal", a baliza magnética em torno da qual os aviões giram se transforma no que parece ser uma cláusula paralela de analogia ("comme..."), um alvo de guerra para os alemães. E tão ardentemente nacionalistas são declarados serem os franceses que Cendrars está convencido de que eles se teriam matado pela Torre ou estariam preparados para explodir pelos ares aquilo que é, na verdade, um monumento tecnológico perfeitamente inútil.

Talvez seja por isso que Barthes tenha escrito que "la Tour surgit comme un acte de rupture" ("a Torre surgiu como um ato de ruptura") (TE 73). Ela é um "símbolo de subversão", não apenas por sua forma "inestética" e novos materiais que desafiam agressivamente a "paisagem parisiense" dos domos, campanários e arcos, mas porque "elle a été le geste moderne par lequel le present dit non au passé" ("ela foi um gesto moderno por meio do qual disse 'não' ao passado"). E dizer não ao passado, nesse contexto, é optar por um mundo tão perigoso quanto desnorteante. Mal os aviões se elevam no ar para fazerem belas circunvoluções em torno da Torre

15. Segundo Joseph Harriss (TT 166-67), o "memorável vôo dirigível" de [Alberto] Santos Dumont, ao qual se refere Cendrars, fez uma viagem circular em torno da Torre Eiffel, em 19 de outubro de 1901, em vinte e nove minutos e trinta segundos, e deu ao herdeiro do café brasileiro, que estava na sua sexta tentativa, o grande prêmio. Gallieni foi o comandante que venceu a Batalha do Marne.

ela se torna um alvo militar. Aquilo a que Cendrars se refere com felicidade como “as últimas teorias científicas em eletroquímica, biologia, psicologia experimental e física aplicada”, teorias que tiveram grande impacto sobre a pintura abstrata e cubista, se torna, na meditação de Barthes, “o mito da ciência” (TE 28).

Da ciência para o mito da ciência: eis uma diferença central entre o sentido futurista de “ruptura” e o nosso próprio. Mas até isso é uma simplificação. Por delirado que esteja com a imagem dos aviões fazendo círculos em torno da Torre, Cendrars não está verdadeiramente interessado em seu potencial militar. Quando, em “Contrastes” (outubro de 1913), declara “Je conseille à M. Cochon de loger ses protégés à la Tour Eiffel” (“Aconselho o sr. Porco a alojar seus protegidos na Torre Eiffel”; SW 146), ele está fazendo uma piada, tal como o fez Barthes, com o fato de que não há nada dentro do entrançado da estrutura de ferro, que é um monumento vazio e portanto pode alojar qualquer quantidade de pessoas indesejáveis. O poeta, quanto a isso, não deseja participar das experiências meteorológicas ou matemáticas que são realizadas na Torre. É o seu potencial estético – “Les arcencielesques dissonances de la Tour dans sa télégraphie sans fil” (“As dissonâncias arco-irisescas da Torre em sua telegrafia sem fio”)<sup>16</sup> – que é o seu foco.

De fato, a Torre é vista como um desafio para a vontade de poder do artista. Como os manifestos de Marinetti, o texto de Cendrars têm um acento nietzschiano. Assim, a luta de Delaunay para “representar” a Torre Eiffel é descrita como “une drame inoubliable: la lutte d’un artiste avec un sujet tellement nouveau qu’il ne savait comment l’empoigner, le mater” (“um drama inesquecível: a luta de um artista com um assunto de tal forma novo que ele não sabia como capturá-lo, como dominá-lo”). Mas embora Delaunay seja proclamado o “vencedor” (*vainqueur*), Cendrars enfatiza a intratabilidade do assunto, a impossibilidade de “representar” o que

16. A linha de abertura dos “Crépitements” (1913), um dos *Dix-neuf Poèmes élastiques*. Ver SW 162-63.

está fora da moldura do quadro, de produzir uma imagem visual coerente. As condições de representabilidade inerentes ao signo são agora colocadas em questão:

*Aucune formule d'art, connue jusqu'à ce jour, ne pouvait avoir la prétention de résoudre plastiquement le cas de la Tour Eiffel. Le réalisme le rapetissait; les vieilles lois de la perspective italienne l'amincissaient. La Tour se dressait au-dessus de Paris, fine comme une épingle à chapeau. Quand nous éloignons d'elle, elle dominait Paris, rigide et perpendiculaire; quand nous nous en approchions, elle s'inclinait et se penchait au-dessus de nous. Vue de la première plate-forme, elle se trebouchonnait et vue du sommet, elle s'affaissait sur elle-même, les jambes écartées, le nez rentré. Delaunay voulait également rendre Paris tout autour d'elle, la serrer. Nous avons essayé tous les points de vues, nous l'avons regardée sous tous ses angles, sous toutes ses faces, et son profil le plus aigu est celui que l'on découvre du haut de la passerelle de Passy. Et ces milliers de tonnes de fer, ces trente-cinq millions de boulons, ces trois cents mètres de hauteur de poutres et de poutrelles enchevêtrées, ces quatre arcs de cent mètres d'envergure, toute cette masse vertigineuse, faisait la coquette avec nous.*

"TE" 56

Nenhuma fórmula de arte, até então conhecida, podia ter a pretensão de resolver plasticamente o caso da Torre Eiffel. O realismo a diminuíra; as velhas leis da perspectiva italiana a estreitavam. A Torre se erguia sobre Paris, fina como um alfinete de chapéu. Quando nos afastávamos dela, ela dominava Paris, rígida e perpendicular, quando nos aproximávamos, ela se inclinava e pedia sobre nós. Vista da primeira plataforma, ela se enrolava, e vista do topo, ela se abatia sobre si mesma, com as pernas afastadas, o pescoço recolhido. Delaunay queria, igualmente, surpreender Paris inteira em torno dela, situá-la. Tentamos tentado todos os pontos de vista, a fazíamos contemplar sob todos os seus ângulos, sob todas as suas faces, e seu perfil mais agudo é aquele que se descobre do alto da passarela de Passy. E esses milhares de toneladas de ferro, esses trinta e cinco milhões de cavilhas, esses trezentos metros de altura de vigas e vigotas entrelaçadas, esses quatro arcos de cem metros de envergadura, toda essa massa vertiginosa, flirtava conosco.

SW 253-39

Essa passagem é menos uma descrição aturada das pinturas da Torre de Delaunay, dos anos 1910-1911, as quais são, de fato, ainda essencialmente realistas em sua concepção do plano pictórico bidimensional como uma janela, porquanto distorcido, sobre a "realidade"<sup>17</sup>, do que uma alusão à nova estética cubista e cubo-fu-

17. As pinturas da Torre de Delaunay são protocubistas em sua fragmentação de massa e múltipla perspectiva. Mas representam objetos reconhecíveis num esquema pictorial "normal" e não a



turista, à necessidade de “remettre tout en question, de reviser toutes les valeurs esthétiques [...] de supprimer le sujet” (“colocar tudo em questão, revisar todos os valores estéticos [...] suprimir o assunto”; “TE” 53; SW 236). Pois, é claro, não é a Torre que muda, dependendo do ângulo de visão, mas a percepção do artista daquilo que significa “representar” um assunto.

Como Cendrars, Barthes considera a forma básica “aberta” da Torre Eiffel como algo que lhe concede a vocação de “algarismo infinito”. Além disso, como Cendrars, ele constrói a Torre como um emblema de dualidade sexual. O que parece à distância um falo gigante (pintores, de Seurat e Signac aos artistas de cartões-postais de hoje, assim têm representado a Torre Eiffel), torna-se, quando se está dentro da sua estrutura aberta entrelaçada, um repertório das formas sexuais femininas:

*La Tour est une silhouette humaine; sans tête, sinon une fine aiguille, et sans bras [...] c'est tout de même un long buste posé sur deux jambes écartées. [...] Mais ici encore, l'approche photographique découvre une nouvelle vérité de la Tour, celle d'un objet sexué; dans le grand lâcher des symboles, le phallus est sans doute sa figure la plus simple; mais à travers le regard de la photographie, c'est tout l'intérieur de la Tour, projeté sur le ciel, qui apparaît sillonné des formes pures du sexe.*

TE 82

A Torre é uma silhueta humana; sem cabeça, a não ser uma agulha fina, e sem braços [...] é no entanto um torso comprido e colocado sobre duas pernas afastadas. [...] Mas, mesmo aqui, a aproximação fotográfica descobre uma nova verdade da Torre, a de um objeto sexuado; no grande desencadeamento dos símbolos, o falo é sem dúvida a figura mais simples; mas através do olhar da fotografia, é todo o interior da Torre, projetado contra o céu, que aparece sulcado das formas puras do sexo.

instável estrutura de planos desmembrados em determinadas posições espaciais que encontramos em Picasso e Braque. De modo não surpreendente, Gertrude Stein desprezou Delaunay como sendo “o fundador da primeira das muitas vulgarizações da idéia cubista, a pintura das casas fora de prumo”, em *The Autobiography of Alice B. Toklas*, em *Selected Writings of Gertrude Stein*, ed. de Carl Van Vechten, New York, Vintage Books, 1962, p. 92. Esse julgamento em relação às últimas abstrações em cor “simultaneístas” é injusto, mas é verdade que as pinturas da Torre são relativamente tradicionais.

Devemos observar aqui que a prosa de Barthes por vezes assume um tom semelhante que seja a metáfora de Barthes em relação a Cendrars, a sua "déchiffrement" do texto tem uma ênfase completamente diversa. Se a preocupação de Cendrars é tipicamente *avant-garde* em seu privilégio dado às propriedades estéticas da linguagem, Barthes, como é típico da sua época, considera o texto como uma parte de um domínio mais amplo da semiótica e da hermenêutica. Não apenas, por exemplo, é a Torre uma ambígua imagem visual de sexualidade, é ela também "un objet complet, [...] qui a, si l'on peut dire, les deux sexes du regard" (é um objeto completo que tem, se se pode dizer, os dois sexos do olhar) – os dois sexos do olhar no sentido de que a Torre é uma posição vantajosa para o olhar (e portanto a masculina, "aquilo que vê") assim como um objeto que é visto (a Torre como "ela").

Barthes começa assim com as premissas cendrarsianas, mas interessado como está no problema mais amplo de significação, paradoxalmente e incansavelmente desafia as implicações conceituais latentes nas imagens de Cendrars:

*tour à tour et selon les appels de notre imagination, symbole de Paris, de la modernité, de la communication, de la science ou du XIX<sup>e</sup> siècle, fusée, tige, mâche, phallus, paratonnerre ou insigne, faon aux grands itinéraires du rêve, elle est le signe indéfectible, éternel qu'il n'est pas un regard passif qui ne soit obligé de le rencontrer, il n'est pas un objet qui n'en vienne tôt ou tard à retrouver sa forme et à s'en nourrir; prenez un crayon et allez voir, c'est-à-dire votre pensée, et c'est souvent la Tour qui naît, redit à ce point simple dont la seule fonction mythique est de joindre, selon l'expression du poète, la base au sommet, ou encore la terre et le ciel.*

alternativamente e segundo os apelos da nossa imaginação, o símbolo de Paris, da modernidade, da comunicação, da ciência ou do século XIX, foguete, haste, mastro, falo, para-raios ou insígnia, diante dos grandes itinerários do sonho, ele é o signo invariável, do mesmo modo que não há um olhar passivo que não seja obrigado a encontrá-lo, não há um objeto que não venha, cedo ou tarde, reconstruir a sua forma e se alimentar dele; pegue-se um lápis e vá-se a ver, isto é, o pensamento, e costuma frequentemente ser a Torre que nasce, redizendo aquela linha simples cuja única função mítica é juntar, segundo a expressão do poeta, a base ao topo, ou ainda a terra e o céu.

Devemos observar aqui que a prosa de Barthes, por teóricas que sejam as suas preocupações, não é necessariamente menos “poética” do que a de Cendrars. Na verdade, na passagem que se acabou de citar, é uma prosa que representa os próprios modos de significação que discute. Pois, tal como a Torre é ao mesmo tempo falo e mastro, linha de lápis e pára-raios, assim, segundo o texto implica, não se pode traçar uma linha nítida de demarcação entre os modos “expositórios” e “poéticos” do discurso. O “ensaio crítico” de Barthes adota convenções do poema em prosa tais como recorrências sonoras privilegiadas (“science” – “siècle” – “signe”), repetição frasal (“de la...”), feixes de imagens elaborados ou trocadilhos (“tour à tour”).

Em todo caso, é importante ver que o conceito de Barthes da inelutabilidade do “signo puro – vazio, quase” (“signe pur – vide, presque”), vazio “*porque quer significar tudo*” (“*parce qu’il veut tout dire*”), subscreve o mito cendrarsiano do poder (Delaunay batalhando com a Torre e emergindo “vencedor”), ainda que o problematize. Para Barthes, assim como para Cendrars, a Torre é a cena da conquista.

*Monter sur la Tour pour y contempler Paris, c’est l’équivalent de ce premier voyage, par lequel le provincial “montait” vers Paris, pour en faire la conquête. A douze ans, le jeune Eiffel lui-même prit la diligence de Dijon avec sa mère et découvrit la “féerie” de Paris.*

TE 47

Subir na Torre para contemplar Paris é o equivalente dessa primeira viagem, pela qual o provinciano “subia” para Paris, para conquistá-la. Aos doze anos, o próprio jovem Eiffel tomou a diligência em Dijon com a sua mãe e descobriu a *féerie* de Paris.

Para Cendrars, Eiffel é uma pessoa real, a quem ele pode visitar em sua vila de Auteuil, sendo irônico que esse velho cercado de feio e pretensioso bricabraque vitoriano seja também o arquiteto da grande Torre. Para Barthes, escrevendo meio século depois da morte de Eiffel, é o contrário. Um Eiffel ficcionalizado toma o seu lugar entre aqueles jovens legendários da província cujo sonho é

conquistar Paris, o Rastignac de Balzac e o Julien Sorel de Stendhal.

Poder, possessão, conquista – pode não haver nada por trás dessas palavras, mas elas continuam a estimular nossas ilusões. Para Barthes, existem três mitos de poder especialmente identificados com a Torre Eiffel. Primeiro, o mito balzaquiano ou fáustico do Ferro, a imagem de Vulcano na sua forja criando um novo material, ao mesmo tempo leve e pesado, que simboliza “l'idée d'une domination âpre, triomphante, des hommes sur la nature” (“a idéia de uma dominação áspera, triunfante, do homem sobre a natureza”). Segundo, o mito do vôo, “o tema aéreo”. A Torre é “le symbole de l'ascension, de toute ascension”; nenhum outro monumento, diz Barthes, é ao mesmo tempo tão alto e tão esguio. E terceiro, o mito da abertura associada com o *ajouré* da Torre (os arabescos de ferro e seus furos), que a torna “une dentelle de fer” (“numa peça de renda de ferro”). O *ajouré* nos capacita a perceber os espaços vazios dentro e além da Torre; ele apaga a margem entre o dentro e o fora; ele transforma a Torre, aparentemente pesada, numa planta que oscila pacificamente no seu caule, num arabesco de pétalas, e finalmente num pássaro, cujo vôo seria ainda mais alto, para dentro das nuvens, se as suas asas não tivessem sido aparadas. Ou, como disse Apollinaire, “Soleil cou coupé”.

Todas essas fantasias de poder são parte do mesmo sonho, “un rêve de transgression de la matière vers des états inconnus, sans cependant jamais les réjoindre tout à fait” (“um sonho da transgressão da matéria para estados desconhecidos, sem, contudo, jamais atingi-los completamente”). Na última página de “La Tour Eiffel”, traçamos uma curva completa de volta à fantasia futurista do que Cendrars chama de “la grande transformation du monde moderne”. Barthes conclui:

*Regard, objet, symbole, la Tour est tout ce que l'homme met en elle et ce tout est infini. Spectacle regardé et regardant, édifice inutile et irremplaçable, monde familier et symbole héroïque, témoin d'un siècle et monument toujours neuf, objet inimitable et sans cesse reproduit, elle est le signe pur, ouvert à tous les temps, a toutes les images et à tous les sens, la métaphore*

sans frein; à travers la Tour, les hommes exercent cette grande fonction de l'imaginaire, qui est leur liberté, puisque aucune histoire, si sombre soit-elle, n'a jamais pu la leur enlever.

TE 82

Olhar, objeto, símbolo, a Torre é tudo o que o homem põe nela, e esse tudo é infinito. Espetáculo olhado e que olha, edifício inútil e insubstituível, mundo familiar e símbolo heróico, testemunha de um século e monumento sempre novo, objeto inimitável e reproduzido sem cessar, ela é o signo puro, aberto a todos os tempos, a todas as imagens e a todos os sentidos, a metáfora sem freio; através da Torre os homens exercem essa grande função do imaginário, que é sua liberdade, pois nenhuma história, por sombria que tenha sido, jamais nos privou dela.

A lembrança abrupta, na sentença final, de que a nossa história é sombria, injeta uma nota elegíaca na conclusão sob outro aspecto genial de Barthes. A Torre não é mais o emblema de Apollinaire do progresso e da revolução; não é mais, como foi para Cendrars, um objeto com o qual o artista heróico lute e domine. Para Barthes tal domínio não está mais em questão. Mas a Torre pode funcionar ainda como uma metáfora sem controles, um signo puro – enquanto objeto inimitável que é interminavelmente reproduzido – e, como tal, nos trazer de volta, num circuito irônico à arena de *performance* de 1914, a *Uma Bofetada no Rosto do Gosto Público*, de Vladímir Burlíuk, e à definição de Pound do vórtice como sendo “um nó ou feixe radiante [...] do qual, e através do qual, e para dentro do qual, as idéias se precipitam constantemente”. De fato, quando em 1965, Robert Smithson construiu seu próprio edifício “inútil e insubstituível”, na forma de um cubo de aço inoxidável, penetrado por uma pirâmide espelhada, chamou seu “momento” de *Vórtice de Quatro Lados* (Fig. 6.5)<sup>18</sup>.

18. Ver Robert Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, com contribuições de Lawrence Alloway, John Coplans e Lucy R. Lippard, Ithaca e Londres, Cornell University Press, 1981, pp. 62-64. *Vórtice de Quatro Lados* foi uma entre diversas “esculturas” experimentais, matematicamente concebidas, com o uso de espelhos, que Smithson realizou em meados dos anos sessenta. Em *Enantimorphic Chambers* (pp. 59-62), estruturas de aço sustentavam espelhos em ângulos oblíquos, de modo que refletiam não o observador, mas outras imagens de espelho. *Espelho / Vórtice* e *Vórtice de Três Lados* exploram similarmente o espelhamento assimétrico em formas “cristalinas” abstratas.