

“Já não existe ágora”

Sobre a crítica situacionista
à expropriação da
comunicação como
crítica de arquitetura

Rita de Cássia Lucena Velloso*



Figura da página anterior: Une zone expérimentale pour la dérive - Le centre d'Amsterdam, qui será systématiquement exploré par des équipes situationnistes en avril-mai 1960. Fonte: Boletim n. 3 da Internacional Situacionista, p.15. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

Resumo A partir dos Comentários à Sociedade do Espetáculo (1988) de Debord e na produção artística de Constant (1960-1985), analiso momentos de suas trajetórias, nas quais se demonstra que a crítica da experiência da comunicação expropriada não pode se fazer sem uma continuada crítica da experiência urbana. No espetacular integrado a separação é condição de sustentação das configurações sociais. No arranjo da sociedade do espetáculo quem ouve jamais replica, o que equivale a ter como padrão um comportamento de passividade na contemplação. Esse empobrecimento da comunicação corresponde ao empobrecimento da vida sob a dominação do espetáculo; não obstante, à comunicação que se realiza na práxis radical do diálogo cabe a possibilidade de resistência ao poder espetacular.

Palavras-chave: Guy Debord, Constant Nieuwenhuys, espetáculo.

“Ya no más ágora”

Sobre la crítica situacionista de la expropiación de la comunicación como crítica arquitectónica

Resumen A partir de los Comentarios a la Sociedad del Espectáculo de Debord (1988) y la producción de Constant (1960-1985), analizo su trayectorias en los que se demuestra que la crítica de la experiencia de la comunicación expropiada no puede hacerse sin una crítica continuada de la experiencia urbana. En la espectacularidad integrada, la separación es una condición para sostener las configuraciones sociales. En la sociedad del espectáculo, los que escuchan nunca responden, lo que equivale a un comportamiento pasivo. Este empobrecimiento de la comunicación se corresponde con el empobrecimiento de la vida bajo la dominación del espectáculo; a la comunicación que tiene lugar en la praxis radical del diálogo le corresponde la posibilidad de resistencia al poder espectacular.

Palabras clave: Guy Debord, Constant Nieuwenhuys, espectáculo.

“There is no more ágora”

On the situationist critique of the expropriation of communication as an architectural critique

Abstract Based on Debord's Commentaries on the Society of the Spectacle (1988) and Constant's artistic production (1960-1985), I analyze moments in the trajectories, in which it is shown that the critique of the experience of expropriated communication cannot be made without a continued critique of the urban experience. In the integrated spectacular, separation is a condition for sustaining social configurations. In the arrangement of the society of the spectacle, the one who listens never replies, which is equivalent to a passive behavior in contemplation. This impoverishment of communication corresponds to the impoverishment of life under the spectacle's domination; nevertheless, to the communication that takes place in the radical praxis of dialogue lies the possibility of resistance to the spectacular power.

Keywords: Guy Debord, Constant Nieuwenhuys, spectacle.

Introdução ou Dois autores, uma hipótese

Num intervalo de uma década, Constant transforma o modo como dirige nosso olhar para os vultos humanos que esboça; enquanto no desenho de 1962, *Figuras num labirinto*, o nome mostra uma presença discreta sob os pórticos do labirinto, na aquarela de 1972 já não se vê a estrutura, tampouco a *Entrada de um labirinto*, mas a massa humana, de presença densa mas indiferenciada. Esboços adjacentes ao desenho do espaço, a princípio; dez anos depois, fantasmas que são protagonistas do espaço. Esses indícios de corpos humanos com os quais Constant retrata o interior de Nova Babilônia é tudo o que temos para continuar a pensar o que vimos chamando *uso situacionista da arquitetura*.

Do mesmo modo, os parágrafos de *A Sociedade do Espetáculo* que se contrapõem ao planejamento urbano¹ e os *Comentários à Sociedade do Espetáculo*² não cessam de fazer imaginar o que poderá ser o dia seguinte ao fim da *sociedade burocrática de consumo dirigido* ou da *sociedade do espetáculo integrado*, quando então teremos de pensar um *urbano sem plano*, ou - no mínimo - uma lógica para o *contra plano*... Se conquistarmos esse dia.

São bem conhecidos os respectivos trajetos de Constant Nieuwenhuys e Guy Debord de distanciamento e ruptura em relação à assunção da arquitetura como objeto de sua crítica: Constant, depois de deixar a Internacional Situacionista, em 1960, quando retorna a seu atelier; e Debord ao tráfegar para a construção de uma teoria política, o que levaria, inclusive, a Internacional Situacionista a concentrar-se, a partir de 1962, em debater uma teoria crítica da sociedade (WOLLEN, 1993).

Ao se afastarem de uma reflexão que antes colocava a arquitetura em primeiro plano para, então, discutir suas hipóteses nos campos da arte ou da política, mas seguindo ocupando-se - principalmente - com o problema da vida humana coletiva, o artista e o filósofo apostam na potência crítica da comunicação intersubjetiva como resistência à colonização da vida cotidiana. Contudo, para que pudessem permanecer fiéis à afirmativa de suas teses e suas palavras de ordem - *Dissolvam as fronteiras!* (ANDRADE, 2003, 11) -, tanto Debord quanto Constant não puderam desconsiderar o substrato espacial dessa resistência cotidiana. Daí seguiu-se, em ambos os autores, um modo de criticar, ainda que tacitamente, a arquitetura.

Neste trabalho, analiso momentos de suas trajetórias nos quais se demonstra que, necessariamente, *a crítica da experiência da comunicação expropriada não pode se fazer sem uma continuada crítica da experiência urbana*. Me detenho, aqui, nos *Comentários à Sociedade do Espetáculo* (*Commentaires sur la société du spectacle*, Février - Avril, 1988) de Debord e nos desenhos, gravuras, óleos e aquarelas de Constant, feitos entre 1960 e 1985, mostrando habitantes no espaço interno de *Nova Babilônia*.

* Rita de Cássia Lucena Velloso é Arquiteta, Professora da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-0794-0826>>.

¹ Guy Debord, *A sociedade do Espetáculo*, de 1967; principalmente capítulo VII. No Brasil este texto foi publicado em 1997 pela Editora Contraponto.

² Guy Debord, *Comentários à Sociedade do Espetáculo*, fevereiro-abril de 1988. No Brasil este texto foi publicado em 1997 pela Editora Contraponto, no mesmo volume do texto de 1967.

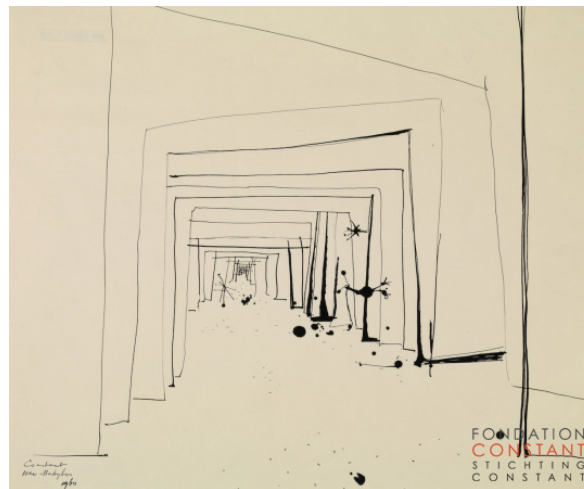
³ Essas são afirmações que se estendem por trechos variados da argumentação do autor na *Sociedade do Espetáculo*, a exemplo das p.29,181,189.

Figura 1: Constant, *Figuren in een Labyrinth*, 1962, nanquim, (31x45cm). Fonte: Coleção privada.

Figura 2: Constant, *Eingang zum Labyrinth*, aquarela, (111 x 133 cm) 1972. Fonte: Coleção privada.

*A vida, sob o espetáculo, é vida separada, e assim mantida graças a uma força tenaz e lógica rigorosa, afirma Guy Debord. Na espetacular integrado a separação, que é o contrário da possibilidade do diálogo, é condição de sustentação e permanência dos aparatos e configurações da sociedade. A comunicação, nesse arranjo, atingiu “enfim a pureza unilateral, na qual se faz calmamente admirar a decisão já tomada” e o que é comunicado são ordens (DEBORD, 1997, 171) . Os meios de massa só possibilitam uma comunicação unilateral; apenas assim se sustenta a justificação incessante da sociedade existente como a única possível, na qual “o espetáculo é o único a falar, sem esperar a mínima réplica (DEBORD, 1997)”³ . No arranjo da sociedade do espetáculo quem ouve *jamaís replica*, o que equivale a ter como padrão um comportamento de *passividade na contemplação*. Esse empobrecimento da comunicação corresponde ao empobrecimento da vida vivida sob a dominação do espetáculo; não obstante, - e essa é uma tese forte no texto debordiano - à comunicação que se realiza na práxis radical do diálogo cabe a possibilidade de resistência ao poder espetacular.*

Para pensar essa resistência à expropriação da comunicação é necessário criticar a esfera pública de debates em seu substrato material (os dispositivos e lugares que encerram a vida urbana) e segundo os sujeitos políticos que a exercem (os habitantes e sua experiência urbana). A ausência de réplica e diálogo se atrela à destruição dos espaços de encontro.



4 DEBORD, Guy. Comentários sobre a sociedade do espetáculo (1988). Ed. Brasil. 1997, 181 e 189.

*“No plano dos recursos de pensamento das populações contemporâneas, a primeira causa da decadência decorre claramente do fato de que o discurso apresentado pelo espetáculo não deixa espaço para resposta; ora, a lógica só se forma socialmente pelo diálogo”.*⁴

Muito embora seja o elemento sobre o qual se sustenta a vida em comum, a prática do diálogo não se dá de modo imediato nas sociedades modernas; antes, é muitas vezes um obstáculo às trocas da vida cotidiana e, como tal, tornou-se tema de reflexão das artes. Há nas poéticas modernas europeias - dos romantismos aos surrealistas - uma *exigência por uma vida comunitária* que deixa ver lados avessos do problema político de uma práxis comunicativa; atestam-no as seguintes afirmações de André Breton, Charles Baudelaire e Raoul Vaneigem, autores próximos a Guy Debord e Constant Nieuwenhuys:

“Uma monstruosa aberração faz os homens acreditarem que a linguagem nasceu para facilitar suas relações mútuas”. (Breton, *Le Pas Perdu*, 1924, 77)

“Todo o visível repousa sobre um fundo invisível, o que se ouve sobre um fundo que não pode ser ouvido, o que é tangível sobre um fundo impalpável”. (Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, 1885)

“Tudo o que temos em comum é a ilusão de estarmos juntos”. (Raoul Vaneigem, *Traité...* p.44)

Disponho aqui esses escritos que dão conta do *equivoco iminente* que ronda a moderna disposição humana para *viver em conjunto*. A comunicação entre seres humanos, dada a profusão de linguagens, imagens, signos, símbolos que se oferecem em todo projeto de *viver juntos*, não se faz sem explicitação de sentidos multívocos, sem ilusões de proximidade, nem sem ofuscamento da compreensão.

Para Debord, enfrentar este equivoco implica fazer a crítica da linguagem reificada ao mesmo tempo em que se critica a forma-mercadoria, sob o argumento de que tal articulação crítica (mercadoria/linguagem) constitui o centro da teoria crítica da sociedade do espetáculo; isso o leva a discutir em 1967 uma perspectiva emancipatória, na qual a superação da reificação e a ultrapassagem da mercadoria-fetichismo indissociam-se de uma práxis social em que a linguagem-comunicação é decisiva. Tal modo de ver o horizonte de emancipação pelo diálogo permanece, em 1988, ainda que num acento mais negativo:

“A autoridade espetacular sabe que não está sujeita a nenhuma outra réplica em seu próprio terreno, nem em outro. Já não existe ágora, comunidade geral; ... nem nenhum lugar onde o debate sobre as verdades que concernem àqueles que lá estão possa se liberar de modo durável da esmagadora presença do discurso midiático e das diferentes forças organizadas para substituí-lo”. (DEBORD, 1997, 181)

O ágora, espaço que esteve no centro dinâmico das cidades gregas (MUMFORD, 1966, 1982) era um tipo de mercado em que disseminavam notícias e opiniões. Este lugar de encontro diário, trocas e comércio popular é a imagem evocada por Debord para apontar o desaparecimento, no final do século XX, da comunidade geral. (DEBORD, 1997, 181).

A primeira função de um ágora era formar um circuito de espectadores ao redor dos atores. Mas no auge da civilização grega, assim como está narrado na Ilíada, ele fazia parte da rotina diária de uma comunidade grega. É um local de assembleia onde a gente ia-se reunir. “Em seu estado primitivo, o ágora era, acima de tudo, um lugar destinado à palavra”(MUMFORD, 1982, 167)

Em outros termos, pode-se dizer que ao evocar o ágora grego Debord o relacionava, ao final do século XX, à impossibilidade de construir e consolidar uma vida em comum, uma vez usurpada a experiência partilhada do diálogo.

“A vida pública do cidadão ateniense exigia sua constante atenção e participação, e essas atividades, longe de confiná-lo a uma função ou a uma residência limitada, levavam-no... do ágora ao teatro... Os atenienses, pela atenção e participação..., por uma detida observação e direto intercuro de face a face, conduziam suas vidas. (MUMFORD, 1982, 187)

Constant Nieuwenhuys, por sua vez, sempre pensou a práxis social desde um impulso inicial que o leva a pesquisar as cidades e o conduz à proposta situacionista de Nova Babilônia. Ele próprio relatava suas conversas com Aldo van Eyck, ainda em 1952, sobre sua necessidade de produzir e atuar “em algo concreto”. Contudo, é quando retorna a seus desenhos e pinturas, já tendo deixado a Internacional Situacionista, que o autor expõe de modo mais contundente a contradição que vê na arquitetura funcionalista. A partir de 1960 Constant segue escrevendo e falando publicamente sobre a quase-utopia que havia concebido para confrontar o status quo da produção do espaço urbano; no fim daquele ano, numa palestra no Stedelijk Museum em Amsterdam, assim se pronuncia:

“O urbanismo unitário é uma atividade complexa, mutante e em processo; uma intervenção deliberada na práxis da vida cotidiana e no ambiente diário”. (Wigley, 1998)

Aponta como, a seu ver, falhava a cidade moderna, redesenhada pelos urbanistas no pós-guerra, em ser um habitat humano. Falha o desenho urbano em seu projeto; falha a cidade ao fazer desaparecer o espaço social no qual uma nova cultura poderia surgir depois da experiência da segunda guerra.

“Vilas se tornaram cidades, cidades se tornaram metrópoles, metrópoles se disseminam em aglomerações imensas... A influência enorme dessa mudança sobre a vida cotidiana deu ao urbanismo um papel central na cultura contemporânea, ou melhor, dá ao urbanismo um papel central na crise que caracteriza a época atual”. (Wigley, 1998)

Esboços, croquis e telas são, neles mesmos, um exercício de crítica, dando conta de contradições espaciais do capitalismo como, por exemplo, os fluxos extensos e intensos - quase intermináveis - ou a dissolução dos tecidos urbanos - que é também sua expansão territorial indefinida -; ambos são forças atuando para unir lugares às custas de isolar pessoas.

Aos poucos, essa crítica ao espaço urbano produzido vai se somando a uma consideração singular sobre os seres humanos vivendo nesse espaço, quando ele pergunta:



Figura 3: Constant, Ode à l'Odéon, óleo sobre tela, alumínio e spray (190 x 200cm), 1969. Fonte: Collection Fondation Constant emprestado à Collection Kunstmuseum Den Haag, NL.

Figura 4: Constant, Labyrinthische ruimte, 1969, (119.5cm x 119.5cm) grafite, papel, lápis, spray. Fonte: Collection Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, FRANCE. Doação do artista para o Pompidou em 1999.

“Quem, exatamente, são as massas? É o proletariado do século XIX ou são as pessoas do futuro, entediadas em meio à vida povoada pela automação, tendo se tornado uma fonte de séria preocupação para os sociólogos? Não, se nós não queremos nos resignar às deficiências do presente, nem nos abandonar ao medo do futuro, nós precisamos confiar no enorme potencial criativo que ainda resta escondido nas massas». (Wigley, 1998)

Constant prospectava o que seria uma cultura urbana transformada:

“A existência continuada da cultura depende atualmente de uma intervenção revolucionária em nosso ambiente cotidiano e em nosso modo de vida”. (Wigley, 1998)

E será essa soma de lugar, cultura e gentes a resultar num modo singular de expressão - seus gestos de desenho que mostram pessoas. No ano-chave de 1968, tais foram as palavras de Constant para o evento que provoca sua volta às telas:

‘Ode à l’Odéon was my first painting after New Babylon. In 1968 there was the students uprising in Paris, where the Odéon theater was occupied. I was in Paris then, by chance on the Rue de l’Odéon. I saw it all from close by.’⁵

⁵ Boersma, Linda. Interview ‘Constant’. BOMB 91/Spring 2005. acesso em 02/09/2020. <<https://bombmagazine.org/articles/constant/>>.

O confronto com a realidade das contestações, uma espécie de saída do atelier, para a ele retornar de modo ainda mais visceral, isso era o que se passava com Constant. Nova Babilônia não era uma utopia, dizia ele, mas uma “assertiva sobre um aspecto plausível da realidade”. Assistir ao maio francês de 1968 transforma o olhar do artista acerca de como mostrar as massas. Sua reflexão a partir do material imagético colocava a Nova Babilônia habitada não no tempo de um lugar nenhum, mas num futuro imaginado a partir da condição humana que ele via e experienciava.

A arquitetura nunca deixou de desempenhar, nas obras de Debord e Constant, um papel decisivo; a despeito do que os separou no interior da organização da Internacional Situacionista, há uma decisiva convergência na conclusão a que ambos chegam, a se manter o preceito de que não há uma forma síntese com a qual se possa nomear a arquitetura situacionista, com quaisquer contraposições espaciais ao dano operado pelo funcionalismo. A despeito disso, podem ser chamados de situacionistas determinados modos de usar a arquitetura.

Não se trata, certamente, de afirmar que Constant tenha acatado as posições de Debord sobre as contradições indissolúveis de sua Nova Babilônia. Mas, trata-se de recolher, nos dois autores, afirmações que os mostram seguir ancorando seu pensamento na experiência dos lugares num ambiente urbano. Se Debord recusava a determinação formal contida em Nova Babilônia, sugerindo pensá-la segundo seus usos somente, Constant ainda pensa sobre a possibilidade de apresentar esses usos, de narrar pelo medium da arte uma determinada experiência estética que decorreria daquele lugar imaginado.

Em 1957, Debord afirmava que a arquitetura deveria “progredir tomando como ‘material’ situações estimulantes mais que formas estimulantes”. Nos debates situacionistas tinha força o argumento de *renunciar à forma para ganhar todas as formas*. Mais tarde, em 1967, o mesmo Debord diria que “o espetáculo é sociedade sem comunidade” (DEBORD, 1997, 154). Mas a análise que, a rigor, Debord e os *situs* não levam a cabo, é a de como poderiam se coadunar, no mundo vivido, arquitetura urbana e vida sem comunidade.

Entre 1960 e 1985, enquanto seus textos tratam da possibilidade de Nova Babilônia como estratégia urbana que permitiria um uso emancipado do espaço, quaisquer que sejam as formas deste, em suas imagens Constant explicita os impasses da *vida vivida*, optando por representar não as formas de Nova Babilônia, mas o seu *interior experimentado*. Paradoxalmente, a expressão que emerge de suas obras retratando corpos humanos em formas vagas, borrões, quase fantasmas, é também a da desolação que se dá na vida em conjunto.

Isso posto, desenvolvo este trabalho em três partes; na primeira delas mostro como se deu a repercussão da tese debordiana sobre a estratégia do espetáculo de expropriação da comunicação no campo da arquitetura e do urbanismo, à época da escrita de seus textos e ainda hoje, particularmente no que se refere aos *arranjos de poder e controle das populações* exercidos por meio do planejamento e da gestão urbanos. Na segunda parte discuto aspectos da produção artística de Constant que, sempre numa reflexão levada a cabo por meio de imagens, podem ser considerados um modo de criticar os efeitos da *vida urbana separada* do capitalismo espetacular. Finalmente, na

terceira parte, consideradas as posições de ambos os autores contra a comunicação expropriada, nas quais experiência coletiva e comunicação direta são fundamentos da emancipação social e política, pergunto se ainda é preciso lê-los quando se trata de pensar, hoje, a experiência urbana como *médium* dessa mesma emancipação.

Não apenas ótica, mas arquitetura do poder ou O espetáculo, quando se vale do espaço urbano

Escrita em 1967, a crítica debordiana ao problema do espaço no capitalismo espetacular se dirige tanto à produção do espaço efetivada por forças técnicas da economia que mobilizam o instrumento denominado urbanismo, quanto à inadmissão de demandas concretas dos habitantes na feitura dos planos urbanos. Para Debord, criticar as configurações vigentes do urbanismo àquela altura era parte da crítica que se tem de fazer à sociedade de classes. Na perspectiva de reler, através de Marx, as condições da existência inerentes ao capitalismo avançado da sociedade urbana, Debord considera o urbanismo como técnica de domesticação do tempo vivido e de banalização do espaço da vida, uma *burocracia planejada* que é colocada em prática por meio do desenho - quantificação e geometria - de modo a configurar, para o capitalismo, o cenário pretense de uma totalidade pretensa.

O urbanismo, para Debord, desde suas primeiras propostas no início do século xx vinha sendo uma ferramenta utilizada para colonizar o espaço, sempre por meio de uma decisão autoritária que produz alienação por meio do ambiente construído e desrealiza a vida ao planejar abstratamente o território.

“A miséria formal e a extensão gigantesca dessa nova experiência de hábitat provêm, ambas, de seu caráter de massa, implícito tanto por sua destinação quanto pelas condições modernas de construção... Nos lugares onde se inicia a industrialização dos países atrasados, aparece a mesma arquitetura, terreno adequado ao novo gênero de existência social que se deseja aí implantar”. (DEBORD, 1997, p. 114)

Por um lado, a tarefa imputada a quem desenha os lugares, é salvaguardar o poder das classes dominantes, ampliando os meios de manter a ordem na rua, o que acaba culminando *na supressão mesma da rua*, como diz Debord. Por outro lado, o urbanismo opera uma combinação inteligente de isolamento e controle - *“indivíduos isolados em conjunto”* (DEBORD, 1997, p. 114) -, e efetiva-se como estratégia para explodir as possibilidades de encontro e diálogo que poderiam ser experimentados nesse novo aparato da existência social denominado cidade moderna .

Assim, o que Debord aponta enfaticamente é o quanto a ideia de planejar o ambiente construído da vida moderna corresponde a um processo extensivo e intensivo de banalização (DEBORD, 1997, p. 111).

“O movimento de banalização que, sob a diversão furta-cor do espetáculo, domina mundialmente a sociedade moderna, domina-a também em cada ponto em que o consumo desenvolvido das mercadorias multiplicou na aparência os papéis e os objetos a escolher”. (DEBORD, 1997, p. 39)

A estratégia do capitalismo espetacular no que tange aos territórios da vida cotidiana urbana é se valer da eficácia com que o espaço urbano se presta a ser banalizado, isto é, serve à des-substancialização das experiências sociais, sejam individuais ou coletivas, privadas ou públicas.

Não há armas para o combate desse arranjo dos lugares sugeridas na letra do texto debordiano, é verdade; sobretudo se pensamos em combater esse esvaziamento do cotidiano por meio de ações forjadas a partir do espaço. A crítica de Debord quase nos entrega um impasse, uma *rua sem saída*.

“A necessidade capitalista satisfeita pelo urbanismo, como glaciação visível da vida, pode se expressar (...) como a predominância absoluta da pacífica coexistência do espaço sobre o inquieto devir na sucessão do tempo. “(grifos meus, DEBORD, 1997, 113)

“o urbanismo que destrói as cidades reconstrói um pseudocampo, no qual estão perdidas tanto as relações naturais do campo antigo como as relações sociais diretas, e diretamente direcionadas da cidade histórica... As cidades novas, do pseudo cam-pesinato tecnológico, fixam no terreno claramente a ruptura com o tempo histórico no qual elas são construídas; sua divisa pode ser: aqui, nunca acontecerá nada e nada nunca aconteceu. Já que a história que é preciso liberar nas cidades ainda não foi liberada, as forças da ausência histórica começam a compor sua própria paisagem exclusiva.” (grifos meus, DEBORD, 1997, p.116)

Afinal, não teria havido nenhum modo de conter a realização plena do capitalismo espetacular numa cidade submetida a um plano e projeto urbanístico? Sim e não, pois mesmo nas cidades da Sociedade do Espetáculo abrem-se frestas por onde escapar dessa armadilha: quando o filósofo escreve que é necessário refundar a perspectiva de uma linguagem realmente comunicativa e formas de vida não separada, tal refundação só pode ser em meio ao urbano, só se pode efetivar em *modos espaciais de agir em comum*. Trata-se de uma práxis espacial em que linguagem e vida, combinadas, possam se contrapor criticamente à experiência coletiva que é conformada pelo urbanismo, tal como ocorre na experiência da quantificação do tempo, no lazer mercantil, na banalização do espaço, no consumo de mercadoria. Para ficar com os termos de Guy Debord, essa possibilidade de uma linguagem efetivamente comunicativa e vida não banalizada passa necessariamente por uma experiência crítica (individual ou conjunta) do espaço urbanizado.

Nos anos 1970, no âmbito estrito do debate profissional, a crítica dos efeitos da cidade funcionalista sobre diversos âmbitos da vida humana começava a ser feita também no interior de escolas, empresas e organizações de urbanismo e do planejamento urbano. Mas esse debate ignorou a posição teórica dos situacionistas. Nos primeiros anos daquela década, as pesquisas se ocupavam de *estruturas urbanas* desdobradas em processos cujos sujeitos não eram colocados em causa; predominava a análise da urbanização e das políticas públicas. A teoria marxiana acerca da produção do espaço pensou o crescimento e a transformação urbanos em termos da circulação de capital, bem como o uso do solo e a atividade econômica em termos da *mais-valia urbana* (por exemplo, em Manuel Castells em A Questão Urbana, de 1974). Também se escreveu àquela altura uma importante crítica ao *papel desempenhado pelo Estado*

no planejamento (como foi o caso de Jean Lojkin no seu *O Estado Capitalista e a Questão Urbana*, de 1977).

Mas, em meados daquela década, essa mesma pesquisa entra em crise e desenha-se um segundo momento da teorização em torno do *fenômeno urbano*, enquanto soma de processos e relações sócio-espaciais e da reivindicação de um *direito à cidade* (tal é o argumento de Henri Lefebvre no livro que tem essa expressão como título ou na discussão de uma Revolução Urbana). Assim, pensou-se a *questão da classe* para além do funcionalismo, passando-se à consideração das *práticas sociais*, então definidas como resultado da interação entre as características de posicionamento de um grupo dentro da estrutura social e as condições externas produzidas pelas lógicas de acumulação e políticas de Estado.

Ademais, é exatamente no âmbito das práticas sociais que a *comunicação danificada* assinala um importante efeito do urbanismo funcionalista. Quando Debord afirma que o espetáculo é sociedade sem comunidade, expõe a colonização da vida cotidiana urbana, cuja lógica reificada da forma mercadoria e do trabalho assalariado organizam a vida inteira, desmantelando a possibilidade de agir em comum. A coesão entre grupos populacionais urbanos que se formaria socialmente por meio do diálogo é impedida pela técnica espetacular, muito bem sucedida sempre, de expropriação dos modos urbanos de comunicação intersubjetiva (DEBORD, 1997, 189).

Em tal cenário, em torno de 1980 e graças a alguma estabilização social, a teoria urbana pensou as singularidades; passaram a ser pesquisados os *modos de vida* e a diversidade dentro de posições similares na estrutura social. A questão da *reprodução social* viria explicar a questão da produção de individualidades, na qual os trabalhadores deixam de ser vistos exclusivamente a partir do trabalho, naqueles aspectos primordiais de sua função para o capital e para as forças produtivas, mas passam a ser considerados em *seus agenciamentos, enquanto sujeitos de práticas*. Se olhadas pelo prisma da questão de classe em sua intersecção com a questão territorial, práticas de classe não determinam necessariamente a forma de ação coletiva a partir de respostas populares, mas sim respostas a situações que são sobretudo cotidianas e silenciosas (como nos fizeram ver Christian Topalov e Bernard Lepetit)⁶.

O horizonte da expressão dada na produção do cotidiano que, doravante, enquanto construção de possibilidades de se associar, é mais que uma configuração econômica particular; torna-se saber onde intervir, pleitear o acesso em seu sentido mais amplo: entrar, frequentar e voltar. O âmbito da produção se une às formas de vida configurando uma constelação social e antropológica.

No decorrer da década de 1980 evidenciou-se que a existência de equipamentos urbanos coletivos não determinava diretamente os modos sociais de uso dos mesmos. Era preciso pensar não apenas as práticas, mas também suas condições - o tecido das instituições sociais, relações sociais estabelecidas ali e na vida cotidiana; descendência, continuidade, troca, intensificação, reação, horizonte de mudança.

Àquela altura, pode se dizer que tenha havido uma convergência entre a filosofia de Guy Debord e autores de teorias urbanas quanto à capacidade da vida cotidiana urbana em estabelecer uma resistência ao Espetacular, *se vivida criticamente*.

⁶ LEPETIT, Bernard; TOPALOV, Christian. *La ville des sciences sociales*. Paris: Belin, 2001. 409p.

Essa crítica se dá como resistência; configura-se nos movimentos de oposição e resistência ao poder exercido pelo Estado. É práxis radical desempenhada quando o corpo é colocado no centro da experiência urbana, quando a cidade se dá enquanto condição de possibilidade de uma experiência determinada, em que se misturam o material e o imaginário, o construído e o mental.

Assim, depois de duas décadas de debate intelectual, o campo dos estudos urbanos consolidaria, pelo menos nos países do hemisfério norte, a *questão da participação dos habitantes no planejamento urbano* (JACOBS, 1961; DAVIDOFF, 1965; ARNSTEIN, 1969; GOODMAN, 1972; CASTELLS, 1982; FRIEDMANN, 1987). No Brasil e na América Latina, a pauta do planejamento participativo esteve, entre os anos 1960-1990, aliado ao debate sobre o enfrentamento da pobreza urbana nos grandes centros e o provimento de habitação para as populações que viviam em favelas e periferias; no caso do Brasil, havia desde 1963 uma proposta sistematizada para a Reforma Urbana centrada na questão fundiária atenta aos modos de vida das populações mais pobres (MARICATO *et. al.*, 1982; KOWARICK, 1973-1979; KOWARICK, 1974; KOWARICK, 1975; KOWARICK, 1979; KOWARICK *et. al.*, 1988).

⁷Sobre isso, ver o excelente texto de AQUINO, Emiliano. Comunicação e Reificação em Guy Debord, em que se lê: “A contemplação para Debord é forma de relação social própria a este momento extensivo da relação mercantil. É como imagem que se impõe para ser vista e contemplada, que o auto movimento do capital se constitui em experiência de passividade contemplativa na imediatidade da totalidade do vivido. Uma segunda dimensão inseparável desta primeira é a que diz respeito às relações comunicativas entre os indivíduos. O espetáculo é, assim, uma inversão especulativa entre o sensível e o suprassensível, que ganha forma histórica concreta no domínio do valor sobre o valor de uso, domínio este cuja base última é a inversão entre o produtor e seu produto operada pelo trabalho alienado. Para Debord, o capitalismo mais desenvolvido apresenta, de modo imediato, fenomênico e aparente, a lógica da abstração suprassensível do valor econômico, impondo uma inversão entre sensível e suprassensível que, desde sempre, fora imanente ao fetichismo da forma-mercadoria... É a denúncia da dominação da abstração do valor econômico sobre o sensível; é a compreensão crítica de que, nas condições do capitalismo avançado, a lógica suprassensível do valor tornou-se imediata, imanada, transformando o próprio sensível em algo do mesmo modo abstrato”.

No que respeita à produção teórica de Debord, os aspectos da experiência urbana que seguiam incluídos no pensamento sobre a revolução que transforma a vida cotidiana (uma vez superada a arte) se mostraram valiosos para aquela teoria urbana (e também arquitetural) que denunciavam, assim como ele, a passividade e a contemplação anestesiada dos espaços por parte de seus habitantes. Desse modo, a crítica da arquitetura urbana de Guy Debord. Mesmo que não tenha sido incorporada ao *corpus* teórico profissional permanece informando-o no que diz respeito à análise dos comportamentos e do controle sobre os corpos, domesticados, enquanto vivem na cidade.

No que tange à produção e recepção do espaço urbano no capitalismo do espetáculo integrado, a crítica debordiana não trata apenas de ótica, mas da arquitetura do poder, isto é, da estrutura que ergue e sustenta arranjos de poder e controle cujo resultado é passividade e contemplação⁷. No momento histórico do capitalismo mais desenvolvido as relações sociais se transformam a tal ponto que a contemplação é a atitude, para Debord, dominante. Abstrata, tal relação social se vale da imagem, da presença ubíqua da imagem que se impõe para ser vista, tanto faz de perto ou longe, rapidamente. O capital, em seu movimento, se impõe para ser visto e contemplado. Em consequência, a experiência vivida é, cada vez mais, experiência da passividade contemplativa.

O problema da atenção está no centro das construções institucionais; configurações de poder e controle sempre levam em conta uma subjetividade que é produtiva porque é amplamente controlável. As mudanças na organização do poder e nos modos de subjetivação fizeram com que a atenção se tornasse uma questão que exigiu, durante todo o século XX, mudanças recíprocas do comportamento atento (CRARY, 2013,98).

Distrair-se é a relação correspondente da repetição atenta. A distração moderna é o correlato do aumento das normas e práticas voltadas às rotinas da produção; operários, artesãos, funcionários - e mesmo determinados trabalhadores intelectuais - são treinados para a repetição. Ora, esse trabalhador que executa diuturnamente tarefas

repetitivas não se afasta delas com facilidade. Ao hábito da repetição corresponde uma distração anestesiada em tantos outros âmbitos da vida, a estados absortos que não dizem respeito à interiorização dos sujeitos; antes, só reforçam o comportamento instrumental, funcionalizado e automatizado.

Em resposta a esses processos de modernização e racionalização do trabalho, a visualidade também se transforma, e a um tal ponto que não mais se desvincula dos processos de reconstrução das subjetividades. E isso não se associa apenas a experiências óticas; a visão é apenas uma das camadas do corpo que pode ser capturada, modelada ou controlada por um sem número de técnicas externas. Num mundo em que mobilidade e circulação são ubíquas, em que tudo se explica em fluxo, não se trata apenas da ação de olhar imagens.

Conforme lembra Jonathan Crary, a cultura do espetáculo não está fundada na necessidade de fazer um sujeito ver, mas em estratégias pelas quais os indivíduos se isolam, se separam e habitam o tempo, destituídos de poder. E assim, a atenção é objeto da organização e do controle direto concreto do corpo submetido à educação e ao trabalho. Trata-se de um processo refinado de aperfeiçoamento contínuo desses dois mecanismos de controlar e organizar.

É nesse aspecto que a tese debordiana da separação espetacular reverbera na arquitetura urbana: rotinas automatizadas, ritmos, lugares, velocidades e circuitos pré-fixados e feitos para impedir a comunicação direta entre indivíduos ou entre grupos de habitantes; tudo que não entra nesse formato é considerado irrelevante, tido como obsoleto e abandonado.

“Tudo, da política ao tráfego, das cidades à cultura, tende a reproduzir o indivíduo isolado, portanto, massificado, que se encontra em completa impotência diante do mundo - o resultado de uma ordem social que vive graças à passividade”. (JAPPE, 2005, 266)

Contudo, se ficamos com a crítica do autor da Sociedade do Espetáculo, é justamente a atenção que pode *inventar* a saída dessa apassivamento que aprisiona. Para Debord, a atenção é, ao mesmo tempo, uma estratégia de controle e um locus de resistência e deriva, com frequência, um amálgama dos dois. Justamente por isso é que a atitude atenta é um elemento chave para constituir formas não coercitivas de poder (CRARY, 2005, 27). Debord concordaria, eu aposto, que é somente um corpo atento que pode encontrar e experimentar modos de se esquivar da captura institucional e de inventar novas formas de dialogar, de exercitar afetos e intensidades.

As paisagens artificiais de Nova Babilônia ou sobre pensar por imagens

Ao contrário de Debord, Constant seguiu em seu debate com o campo arquitetural por meio de sua produção artística. Até, pelo menos, 1985 realizou exposições em diversas cidades européias, foi convidado a proferir conferências, e nessas ocasiões sempre discutiu Nova Babilônia por meio de maquetes, mapas, esculturas, desenhos e telas. Há, entretanto, uma diferença substantiva entre o que falou e o que mostrou. Se nos textos o holandês preservou um acento, por assim dizer, quase-utópico, nas imagens dava-se uma reflexão que revelava-se crítica radical, já distante da utopia.



Figura 5: Constant, Entrée du Labyrinthe, 1972, óleo sobre tela, (165x175cm). Fonte: Coleção Kunstmuseum Den Haag, Holanda.

Nos labirintos de Constant, os vultos humanos - as imagens desfeitas, borradas - tem muito a dizer sobre o amálgama de estados absortos e rotinas produtivas estafantes que caracterizavam uma efetiva transformação da subjetividade produzida na cidade funcionalista do pós guerra. As figuras de Constant expuseram o desafio de mostrar o uso da arquitetura urbana, principalmente se pensamos esse uso tal como havia sido imaginado em Nova Babilônia, essa cidade-plataforma que daria suporte à transformação social.

O labirinto, símbolo arcaico da mitologia e da religiosidade mais antigas, tem por propósito deter e confundir o intruso que com ele se depara; de tal modo que não lhe seja permitido seguir adiante a menos que desenhe ou solucione o enigma.

“O herói que se aproxima ou a alma que pretende atravessar a passagem guardada pelo monstro, deve encontrar seu caminho através de um labirinto, ou demonstrar que conhece seu esquema, desenhando-o”. (RYKWERT, 2006, 171)

Constant parece evocar essa função arcaica do labirinto ao posicionar os sujeitos urbanos ali, em suas entradas, ou aludindo a um tráfego tumultuado pelo espaço daqueles lugares. Trata-se de um jogo e de um experimento a ser levado a cabo, cujas consequências não podem ser previstas por inteiro. Ele cria e denomina o labirinto combinado ao laboratório, desenhando um espaço ativo em que se dá a fusão do surreal e do mecânico, numa tentativa de traduzir um uso ainda a ser conquistado para o lugar. Seus labirintos são prospecções de uma configuração futura do urbano, mas em nada reconciliadas com uma ideia linear de progresso ou avanço civilizatório. O enigma, nesse caso, diz respeito à atividade vital que futuramente se desenrolará em tais lugares: as pessoas poderão se apropriar dos seus espaços de vida?

A rigor, os desenhos de labirinto especulam sobre a vida futura dos habitantes de Nova Babilônia e já mostram um afastamento de Constant da hipótese situacionista de uma

errância absoluta. Troca-se, nas imagens, o fator lúdico do comportamento social por uma antevisão de redes descentralizadas de comunicação, em que espaços são gerados por probabilidade. A imagem icônica da megaestrutura é abandonada, a forma construída se dissolve num desenho rápido que apenas alude aos contornos do ambiente, cuja apropriação só se dará em meio ao vazio e à indeterminação. Mesmo que guardem o caráter da aventura sugerida nos modelos, maquetes, e mapas de Nova Babilônia, os desenhos de seus labirintos lembram, antes, ruas sem saídas e impasses.

Até que se despeça de seu experimento urbano, em 1972, Constant trabalha sempre por contraposição a qualquer definição normativa da arquitetura, produzindo desenhos que são uma linguagem espacial nela mesma. Sem qualquer pretensão de realismo ou racionalismo, não se trata de representação arquitetônica; ao contrário, dá-se ali o gesto do esboço e o dinamismo do risco. O artista abandona a perspectiva tradicional, produzindo paisagens esquemáticas que exigem mergulhar na dinâmica do desenho rápido se se quer compreender o horizonte provisório, as linhas, as curvas, as sugestões. Alternando sempre entre aberto e fechado, exterior e interior, transparência e opacidade, o labirinto não se fixa.

No interior dessas paisagens em que não há centros, Constant aposta em tratar da sociabilidade humana colocando em novos termos a ligação entre signo plástico e signo linguístico. O labirinto também se decifra quando o espectador estabelece uma relação entre o que se *mostra* e o que se diz *nos nomes*. Trata-se, para o artista, de apresentar uma atitude dupla, tanto política como estética. O desenho dos espaços internos de Nova Babilônia permite ao artista explicitar a negatividade de sua crítica ao limite da capacidade humana para viver em sociedade. A pergunta subjacente aos desenhos fantasmagóricos de humanos é se, ao final do século XX, ainda podemos mesmo ser e nos ver como esse *homo ludens*; se, afinal, teremos aprendido a conjugar experiências para viver em comum?

Ao mostrar o que se pode chamar *dimensão corpórea do político*, Constant chega à questão da *práxis comunicativa*. Quando captura vestígios da experiência coletiva por meio de imagens, seu propósito não é outro senão evidenciar que não se deu a revolução social, enquanto testemunhamos sucessivas revoluções industriais. No fundo, Constant é um cético sobre a efusividade política dos anos 60. Os corpos nos labirintos podem, facilmente, ser olhados como esboços proféticos dos gestos humanos no mundo contemporâneo do trabalho, em que a transformação dos meios de produção só gerou corpos mais extenuados, rotinas ainda mais espoliativas. Num mundo que passa a ter uma nova morfologia espacial, a força de trabalho é de valor irrisório em todos os lugares. O planeta é sustentado por redes maciçamente controladas; como resultado, um proletariado que também se transforma - passa a ser precariado.

Sem recusar a utopia urbana por completo, por meio da imagem Constant coloca em relevo outras camadas da vida urbana. A cidade que está sob seu olhar é uma montagem que deve ser implodida pelo lastro dos gestos ou pela claustrofobia dos vultos. O artista reorganiza imaginariamente o material tectônico deixando ver apenas fragmentos originários tanto da camada mais superficial das cidades, quanto das mais subterrâneas, sem estabelecer qualquer retrato hierárquico, mas de finíssima sintonia com movimentos subjetivos, internos ou externos, individuais ou coletivos.

No confronto de Nova Babilônia com a realidade, no intercurso das mostras e conferências que o coloca em contato com públicos diversos, Constant chega a um novo momento de sua reflexão estética, um outro patamar igualmente legítimo, em que recolhe da proposta utópica os elementos aquilo que faz seu pensamento avançar. Nessa reflexão por meio das imagens, a atitude-chave é o *exercício*, como escreve Jeanne-Marie Gagnebin:

“Übung, exercício, conceito comum tanto aos exercícios espirituais da mística e dos tratados medievais como às práticas estéticas e performances das Vanguardas. (GAGNEBIN, 2014, 67)

Na exposição de seus argumentos nas imagens manifesta-se a contribuição singular do autor. Ali, ele reinterpreta o próprio material, os textos, as maquetes e lança nova luz sobre ele. É quando *o imagético se torna o dialógico*. A imagem apresenta e, por isso, provoca uma experiência, operando de modo a dar início a algo em meio à vida cotidiana. A imagem que dá a pensar, justamente porque expressa a realidade cotidiana no devir dos acontecimentos.

Cada uma das obras de Constant feitas entre 1962 -1985, a seu modo, se ocupa da arquitetura urbana, escrevendo *contra-histórias* por meio de uma forma determinada do relato imagético, no qual opera pela síntese de imagens dialéticas..

Pode-se chamar a uma imagem *dialética* designando um acontecimento que imobiliza o pensamento e extravasa a subjetividade da imaginação, a superfície onírica da consciência, o inconsciente coletivo. Como *um meio para a reflexão*, a imagem é capaz de suscitar a prática pois, por um lado, tem a virtude da concretude imediata; por outro, ultrapassa a abstração que caracteriza toda ordenação conceitual.

Para apresentar essa experiência, que é sempre pensamento *in situ*, a imagem dialética é o disparador do cronômetro: dá a partida na rememoração que funda o conhecimento histórico, inscreve a verdade na descontinuidade de uma aparência. Para criticar essa experiência, que é sempre iluminação profana do mundo material, a imagem dialética *encarna* um lugar: permite subsumir a transitoriedade em que a vida urbana se sustenta, permite vislumbrar a formação social da cidade e despertar para o presente, para o tempo do agora.

A *crítica*, em cada imagem, é imanente às últimas consequências. Dá-se, nos labirintos, o exame de determinada hipótese para a arquitetura urbana do futuro que é escavação do presente. Conforme afirmou Kluge, essa investigação por imagens é “uma sonda exploratória das camadas mais densas do material histórico.”

Deslocam-se, as figuras de Constant, da abstração estética para a visualização imersiva nos planos do cotidiano, convocando a imaginação para reorganizar uma materialidade em sua linguagem própria, aquela que deixa falar e ouvir os lugares. Em Constant, as imagens são *medium* de conhecimento e, como tal expressam a visualidade partilhada na esfera pública; de certo modo, vislumbravam a configuração futura de uma sociedade planetária viciada em imagens. O que seria, para além de dissolução, esse espaço público sobrecarregado de imagens que medeiam toda informação?

Ágora, ainda hoje? ou sobre insurreições como arquitetura

Escrevo esta parte final do trabalho para mostrar que, a despeito do diagnóstico debordiano e da atmosfera de desolação das “*paisagens com humanos*” de Constant há, sim, um ágora de agora. Este, que segue-se dando em seus contornos de experiência (de lugar onde se faz a experiência urbana do coletivo) tem entretanto outra materialidade. É antes ação (movimento) que lugar (espaço determinado). O nome do ágora deste tempo é contestação, é luta urbana. E combater a separação é dar combate a partir da posição dos subalternos.

A *maior violência do espetáculo* é a proibição da comunicação, afirma Giorgio Agamben. Para recusar tal veto, as lutas urbanas atuais têm assumido a *linguagem* como dimensão fundamental de sua organização. Isso se passa, pelo menos, desde os primeiros anos da década de 1990, quando os movimentos urbanos militantes passam a se desenvolver segundo novas lógicas, não mais almejando interesses de um único grupo social, mas lutando em conjunto, ainda que provisoriamente, por mudanças fundamentais nas cidades. Na construção dessa força coletiva também as *imagens* têm, dialeticamente, papel fundante. A luta não é por uma utopia, não pode almejar partir da hipótese-desenho de uma *nova Nova Babilônia*; ao contrário, as lutas são férteis porque tampouco aguardam inevitáveis distopias.

Depois da compreensão política a que se chega exercitando *linguagens* por meio das quais se expressam e *imagens* por meio das quais vislumbram futuros, funda-se um conjunto de resistências e estratégias para fazer frente à alienação, o que, via de regra, obriga à contestação e protestos por meio de levantes, apropriações e organização criativas.

A diversidade radical das vidas urbanas atuais é o que faz surgir nos espaços essas trocas inovadoras, esses intercâmbios interpessoais e coletivos, sempre por meio de processos intensos; mas essa mesma diversidade também é capaz de fazer emergir uma densa rede de controles institucionais desdobrados em protocolos para conter “o caráter ‘selvagem’ da vida urbana” (NICHOLLS, 2008, 846). Governos coíbem populações, e por isso se dão tantas formas de luta: grupos urbanos desfavorecidos produzem iniciativas de autogestão dos seus lugares, renovam formas espaciais da vida.

Mas, para além da capacidade manifesta do Estado em “enclausurar” as mobilizações dos grupos urbanos, a cidade ainda permanece contemporaneamente como o locus em que as alianças e coalizões se fazem entre múltiplos atores, graças a fatores tais como proximidade geográfica e as articulações entre vizinhanças. Na escala urbana afirmam-se movimentos que em sua maioria estão fundados no conhecimento associado às experiências vividas no cotidiano. É nesse *mundo da vida* urbano que se constroem as solidariedades e as estratégias de luta dos movimentos. Resistência e insurgência são formas de práxis urbana capazes de superar a separação produzida pelo capitalismo espetacular.

“Resistência é um termo que pode ser aplicado a diversas situações de contestação do poder; mesmo que sejam contestações muito sutis, muito capilares, que não contestam o sistema como um todo”. (REIS, 2019, 65)

Sobre a *capilaridade* dessas práxis urbanas fundadas na luta, concordo com os termos propostos por Lanz (2009), ao tratar do caso do Hip-hop no Brasil. Segundo o autor, o senso de responsabilidade própria e de cidadania do movimento Hip-hop associa as tecnologias de poder liberal às tecnologias de si, mas ultrapassa a redução à dimensão econômica (LANZ, 2009, 232). Uma vez que a resistência seja uma subversão, “portanto uma provocação, uma ironia, um choque”, os atores não operam de maneira defensiva contra as imposições da ordem global, mas sua agência é potente para gerar novas formas de subjetividade, as quais conseguem romper, no médio prazo, com o regime histórico de violência estrutural e física.

Resistências e queixas se articulam em contextos urbanos que dão suporte às experiências cotidianas vividas – ampla e repetidamente – nas cidades. Na escala urbana, os grupos constroem molduras comuns para justificar e motivar suas ações e sua participação. Podem se articular na construção de diagnósticos e prognósticos de problemas: por um lado, são capazes de compreensão partilhada das causas dos problemas; por outro, são capazes de projetar a ação coletiva e pensar soluções para tais problemas identificados. Por último, movimentos surgidos na escala urbana frequentemente partilham um imaginário político que é decisivo para constituir uma contra esfera pública, constituindo arenas alternativas de discurso.

Todo movimento capaz de resistir à reificação dá-se na práxis, quando materializada num conjunto de forças e processos sociais que atuam sobre um lugar específico, implicando a conexão do micro espaço dos corpos ao macro espaço da cidade, à macro escala do global e dos circuitos econômicos. Quando a política é vivida como movimento, lugares e corpos formam uma articulação mutante, provisória, mas potente, um encontro por meio do qual a sociedade enfrenta um poder opressor ; em outros termos, é o exercício da política que não se dá senão em formas de resistência expressas em apropriação (e reapropriação) dos lugares habitados.

Assim, a resistência é uma força de insubordinação. A uma forma de poder instituída por uma força que, pretendendo-se absoluta, se efetiva enquanto estado de dominação. No entanto, não só a resistência pode fundar novas relações de poder, como novas relações de poder podem, inversamente, dar origem a novas formas de resistência. Toda luta local é uma sublevação, um tipo de força inédita que emerge num encontro com uma energia selvagem, verdade histórica que rasga e agita a história. Onde se presente a irrupção de algo a vir, sem nome, sem direção - em face do intolerável.

Experiências como os squats, de auto organização e autogestão de habitações coletivas, experimentos alternativos de vida em comunidade exigem experiência direta dos fatos por todos, exigem diálogo verdadeiro , *e por isso permitem repensar o papel de comunicação, comunidade e subjetividade para o pensamento e para a prática do urbano capazes de confrontar a insegurança e a desigualdade.*

Nos complexos cenários da pobreza urbana mundial vimos inúmeras iniciativas capazes de demonstrar o quanto a coletividade e a cooperação exercidas na produção e gestão do habitat urbano podem ser atitudes de desalienação. Há, nelas, de fato uma passagem à práxis social comunicativa. Desse modo, esse agir coletivo opera também como crítica social; esta atividade em conjunto se vale de uma perspectiva comunicativa que, em última instância, significa a afirmação de um sentido forte de comunicação que não se identifica, mas ao contrário se opõe, buscando superá-la, à experiência social reificada.

⁸ All the King's men, Internationale Situationniste, n. 8, jan. 1963, p. 31.

Figura 6: Constant, Démonstratie, 1970 (119 x 131,5 cm) Papel, aquarela. Fonte: Coleção Kunstmuseum Den Haag, NL.

Figura 7: Constant, A insurreição (II), 1985. (148 x 198 cm), óleo sobre tela. Fonte: Coleção Fundação Constant, empréstimo de longo termo ao Stedelijk Museum Schiedam, NL.

É esta concepção de vida cotidiana em comum – inseparável da reivindicação que fundamentalmente caracteriza a crítica de Debord. Para ele, trata-se de opor à sociedade reificada, desde as lutas sociais cotidianas, a busca por “uma comunicação direta (...) que possa, assim, transformar o mundo segundo seu desejo”⁸.

É essa mesma perspectiva da luta coletiva por uma vida urbana transformada que se apresenta como diálogo verdadeiro e potente é possível à escala social - ao fim, trata-se de um particular junta entre práxis comunicativa e vida em conjunto, vida em comum.

Na prática da solidariedade e cooperação, os movimentos sociais urbanos permanecem como experiências de contestação do espetáculo. A resistência construída como resultado de *ação de comunicação*, se bem-sucedida, se realiza enquanto mobilização e organização coletivas; em outras palavras, a potência crítica que pode fazer frente à sociedade espetacular reside na práxis comunicativa e dialógica que é capaz de mobilizar *ações de resistência*.

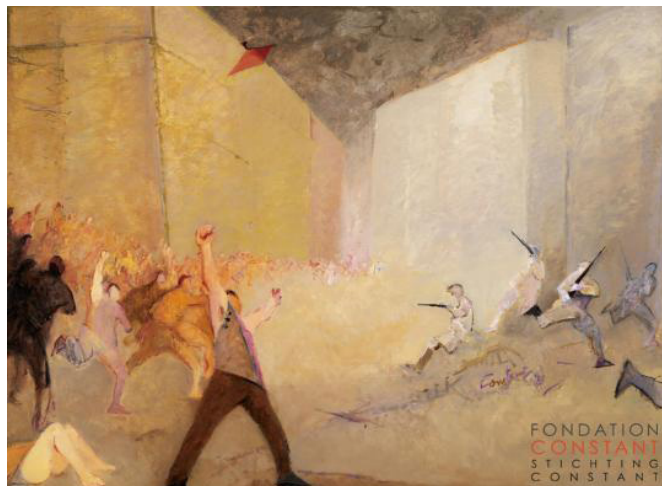




Figura 8: Constant, A liberdade insultando o povo, (140x150cm) óleo, 1975. Fonte: Coleção Mme. P. Nieuwenhuys Kerkhoven, Amsterdam.

Nas extensas cidades do mundo urbano atual, em que diferentes atores e organizações se defrontam com demandas e queixas comuns, os habitantes podem construir juntos conexões para aprimorar seus recursos de luta. Uma cidade é profícua em estabelecer laços; por um lado, laços fortes resultam na união perene de um determinado grupo de reivindicação. Dão conta da combinação de alianças no tempo, de intensidade emocional e de uma densa reciprocidade que permeiam as ajudas recíprocas e a confiança mútua com vistas a buscar objetivos coletivos. De outro lado, os laços fracos expressam ligações e solidariedades momentaneamente construídas, mas permitem amplificar a ressonância das reivindicações, promovendo a troca de informações para além do próprio círculo do grupo. Os laços fracos formam redes de partilha de saberes e constroem cooperações temporárias para alcançar um objetivo comum.

A comunicação, em suas tramas e redes de partilha, quando exercida nas ações de insurreição e de resistência aponta algumas saídas em termos da capacidade social para organizar, na arquitetura urbana, a ruptura do espetáculo. Se é verdade que não se pode projetar - literalmente, desenhar - a flexibilidade e a transformação dos usos de um lugar, não deixa de ser também verdadeiro que, por meio do desvio (*détournement*) um uso corriqueiro do espaço pode se converter num eficaz fragmento de luta contra a produção capitalista do espaço. Nesse sentido, as configurações assumidas pelo tecido urbano não mais serão adotadas ou recusadas em sua totalidade, mas é a experiência urbana desempenhada nele que se torna possibilidade de contestação, germe de resistência.

Toda e cada revolta metropolitana é uma reivindicação por novas formas de democracia que terminarão por refundar a cidade: toda a questão é traduzir em desejo consciente, através da linguagem e da práxis comunicativas, as possibilidades de uma outra vida que se encontram ocultas/apresentadas nas figurações (imagens e estruturas) constitutivas do capitalismo espetacular.

Nas lutas e contestações urbanas constrói-se uma forma de *expressão* cuja força é genérica, indivisa, mas que, construída coletivamente, consiste em redesenhar provisoriamente a paisagem das grandes cidades, fazendo emergir um poder coletivo que vai se constituindo pela fala dos muitos, em representações dialógicas singulares, em jogos linguísticos próprios.

Da interação comunicativa decorre a articulação coletiva de quem faz os protestos. A informação que circula sobre o protesto acaba por se traduzir num empoderamento que é, em si, autorreflexão dos sujeitos viventes. Tal modulação da articulação política - conseguir finalmente expor um determinado conflito para uma larga parcela da população, extrapolando o raio de alcance geográfico do próprio acontecimento - demonstra o quanto saber e conhecimento em geral podem ser tomados hoje como a definição mesma de produtividade social.

Figura 9: Constant, A insurreição (II), 1985 (41,5x56,5cm) nanquim, aquarela, papel. Fonte: Coleção Privada, NL.

Figura 10: Constant, O Levante, 1985, (39,5 x 29 cm) guache, nanquim, papel, lápis, aquarela. Fonte: Collection Dordrechts Museum, NL.



A ação do protesto põe em movimento uma *singular cooperação* cujo conceito é o de um concerto da competência comunicativa dos indivíduos. Ou, o que se denominou, desde Marx, de intelecto geral - uma forma de cooperação inteiramente implicada na atitude comunicativa e difusamente criativa dos seres humanos.

Quem, afinal, são esses sujeitos políticos construídos desde a periferia? Uma confluência de muitos, que re-determina a unidade que tradicionalmente definiu o povo, e cujo fundamento está na linguagem e no saber de uma rede de indivíduos; rede essa que é a forma da existência política e social dos muitos enquanto muitos. Em outras palavras, é o modo de ser de numerosas singularidades que percebem o poder genérico de falar que lhes cabe.

Indivíduos nos protestos são um híbrido e uma justaposição, e por causa disso é que se dão conta do potencial indeterminado que lhes é próprio. Sua potência decorre simplesmente do seu encontro; é anterior a qualquer coisa específica que seja dita, e, formando o que Virno denomina um coletivo centrífugo. Multidão é a pluralidade na cena pública, na ação coletiva, na atenção aos assuntos comuns. É uma junção que não é promessa, mas premissa: linguagem, intelecto, “as faculdades comuns do gênero humano”, dizem Virno e Arendt. O ajuntamento que dá forma aos muitos antecede o momento em que se reúnem no protesto, levante ou ocupação. Cada um dos muitos está ali porque compartilha modos de vida, têm em comum o modo pelo qual provam o mundo, reparte entre si e os outros a mesma experiência cotidiana. Trata-se de uma questão referida à expressão, quando esta se configura para dar voz e estabelecer a linguagem, achando frestas para que essas reivindicações apareçam; a potência da expressão é que transforma essa ação em algo novo.

Para Constant Nieuwenhuys, a expressão da crítica em imagens. Para Guy Debord comunicação verdadeira por meio de uma linguagem comum. Em ambos os autores, a indicação de uma passagem, uma transição e uma não-fixidez da experiência histórica presente. Trata-se de compreender como não expropriar a comunicação, articulando duas fundamentais dimensões constitutivas da existência social: diálogo e reconhecimento recíproco

Ao concordar com Debord, de fato precisamos criticar o cotidiano como esse lugar da alienação; mas, principalmente, deve-se criticar o cotidiano em seu poder ampliar o isolamento passivo, de ampliar a informação unidirecional.

Talvez seja necessário pensar a arquitetura urbana primeiramente em termos de seus fluxos, do espaço conjugado a tempo em termos de fluxos e durações, não mais em termos de lugares fixos ou edificações monumentais. Se Nova Babilônia era um ensaio sobre macroestruturas, resistências urbanas é um assunto acerca de sobre nano-territórios. Neles, a duração é um elemento determinante; Ao invés de serem fixidez, são memória e antecipação; são passado, futuro, e política prefigurativa.

Talvez possamos combater a expropriação do diálogo em comum nos valendo de uma *lógica da desordem*, essa radical exigência insurrecional, que seja capaz de criar novos circuitos de comunicação, novas formas e modos de interação, novas linhas de força assimétricas e desestabilizadoras que se deixam ver num protesto (quando o limiar do tolerável reinventa a resistência), mas não apenas nele.

“Não se contesta nunca uma organização da existência sem se contestar todas as formas de linguagem que pertencem a esta organização”, dizia Guy Debord. Nesse sentido, talvez possamos passar a pensar os futuros urbanos, não segundo planos, mas em estratégias que permitam construir incansavelmente as mediações, simulando coerências, jogando diversos jogos táticos, almejando compreender a multiplicidade irredutível desses territórios por meio de seus nomes: criatividade, privação, inquietação, destruição, sujeição, arte, revolta.

Habitantes urbanos compreendem que a micropolítica é capaz de afetar a macro política. O levante de rua prescinde do comício porque temos a perspectiva de que somos capazes de repercutir na macro política se implicarmos nosso corpo. Cada um se soma ao movimento, e é o volume de pessoas num grupo que legitima o movimento, que lhe confere publicidade no sentido de instaurar uma esfera pública para o debate. Essa exterioridade implica em que a política é performance, virtuosismo – numa palavra: tomar parte. A política se torna ação, existe porque é contingente, diante do imprevisto e sobretudo é pública – não há ou não oferece um ‘produto acabado’, antes é ‘testemunho’. Não se trata de alcançar o poder, de constituir um novo estado, ou um novo monopólio da decisão política. Trata-se de defender as experiências plurais, os usos e os costumes não estatais.

Qualquer crítica urbana que se pretenda forjar a partir de um pensamento concreto tem na compreensão das insurreições um limite inescapável. A contestação exige pensar se aproximando do mundo, exige ampliar e enriquecer a capacidade perceptiva humana, o que recoloca continuamente o problema da linguagem no centro de todas as lutas pela abolição ou manutenção da alienação presente. A vigência das posições críticas de Debord e Constant para a produção atual da arquitetura urbana pode ser talvez sintetizada na reiteração de ambos de que reivindicações, contestações e movimentos sempre dão conta de uma experiência que é enunciada no plural, e que todo diálogo é o desejo de uma vida livre. Nada mais plural nesse planeta urbanizado do que todas as cidades que coexistem dentro de uma só; nada mais urgente ao urbano do que reconhecer as várias esferas públicas nas quais só a linguagem articula a experiência. Nada mais necessário à sociedade urbana do que um futuro em que a liberdade de dizer algo jamais exista sem a liberdade de fazer algo.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. *Violenza e speranza nell'ultimo spettacolo*. In: AGAMBEN, G. et al. *I situazionisti*. Roma: Manifestolibri, 1991.
- ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. Prefácio. In: INTERNACIONAL SITUACIONISTA; Paola Berenstein JACQUES (org.). *Apologia da Deriva: escritos Situacionistas sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. (p. 11).
- _____. *Confinamento e Deriva: sobre o eclipse do lugar público na cidade moderna*. In: SOUZA, Célia Ferraz de; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.) *Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano Porto Alegre*: Editora da Universidade/UFRGS, 1997. (p. 97-103)
- AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: Ed UECE/Unifor, 2006.
- _____. *Espectáculo, comunicação e comunismo em Guy Debord*. *Kriterion* [online]. 2007, vol.48, n.115, pp.167-182. ISSN 0100-512X. <<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2007000100010>>.

- BANDINI, M. *L'estetico il politico: da Cobra all'Internazionale situazionista, 1948-1957*. Roma: Officina edizioni, 1977.
- _____. *La vertigine del moderno: percorsi surrealisti*. Roma: Officina edizioni, 1986.
- _____. Surrealist references in the notions of *dérive* and psychogeography of the situationist urban environment. In: COSTA, Xavier et al. *Situationists art, politics, urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Actar, 1996. p.40-53.
- BAUDELAIRE, Charles. *L'Art romantique/L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, tome III Paris: Calmann Lévy, 1885, 1-44.
- BENJAMIN, Walter. O Erro do Ativismo. In: *Documentos de Barbárie, Documentos de Cultura*. São Paulo: Cultrix, 1986, p.144-145.
- BLANC, D. *L'Internazionale situazionista e il suo tempo*. Milano: Colibri, 1998.
- BORDEN, I.; McCREERY, S.(ed.) *New Babylonians: Contemporary Visions of a Situationist City*. AD Profile 151 1st Edition by Iain Borden (Editor), Sandy McCreery (Editor).
- CONSTANT, “New Babylon: Outline of a Culture,” trans. Paul Hammond, in *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, ed. Mark Wigley (Rotterdam: Witte de With, 1998), 160.
- CONSTANT, “Unitary Urbanism,” trans. Robyn de Jong-Dalziel, in Wigley, ed., *Hyper-Architecture*, 134.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da Percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DAUVÉ, G. Kritik der Situationistischen Internationale. In: OHRT, R. (Hg.). *Das grosse Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*. Hamburg: Nautilus, 1999.
- DEBORD, G. Notes pour servir à l'histoire de l'I. S. de 1969 a 1971. In: _____. *La Véritable Scission dans l'Internationale [1972]*. Paris: Fayard, 1998.
- DEBORD, G. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992. (Col. Folio).
- _____. *A sociedade do espetáculo*. Prefácio à 4ª edição italiana de A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- _____. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- _____. *Œuvres cinématographiques complètes 1952-1978*. Paris: Gallimard, 1994.
- DEBORD, G.; SANGUINETTI, G. *La Véritable Scission dans l'Internationale*. Paris: Fayard, 1998.
- DUR, Ali ; WARK, Mckenzie. New New Babylon. OCTOBER 138, Fall 2011, pp. 37–56. © 2011 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.
- _____. *New New Babylon*, produced by Ali Dur and McKenzie Wark, music by Paul D. Miller, 8 min. (New York, 2011).
- FOURIER, Charles. *Des modifications a introduire dans l'architecture des villes, ouvres complètes*, Paris, Anthopos, tomo XII, 1967.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Limiar, Aura e Rememoração*. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- LEPETIT, Bernard; TOPALOV, Christian. *La ville des sciences sociales*. Paris: Belin, 2001. 409p.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA; JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da Deriva: escritos Situacionistas sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE; BERRÉBY, Gerard (org.) *Textes et Documents situationnistes* (1957-1960) Paris. Editions Alia, 2004.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Internationale Situationniste (1958-1969)*. Texte intégral des 12 numéros de la revue. Paris: Fayard, 1997.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- JAPPE, Anselm. O reino da contemplação passiva. In: NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Funarte 2005. (254-275)
- LAMBERT, J-C. Constant. *Les Trois Spaces*. 1992
- LEFEBVRE, Henri. *Espaço e Política*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- _____. *La Somme et Le Reste*. Paris: 4ème édition, Economica / Anthropos, 2009.
- LEPETIT, Bernard. *Por Uma Nova História Urbana*. São Paulo: Edusp, 2003.
- NEGRI, Antonio. *O Poder Constituinte*. Ensaio sobre as alternativas da modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- _____. *Dispositivo-metrópole*. A multidão e a metrópole. Rio de Janeiro: Lugar Comum No. 25-26, p. 201-208.
- NEGRI, A. Hardt, M. *Multidão. Guerra e Democracia na Era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- PERNIOLA, M. *A estética do século XX*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- _____. *Os Situacionistas*. O movimento que profetizou a “Sociedade do Espetáculo”. São Paulo: Annablume, 2009.
- ROMERO, Pedro G. “The New Babylonians,” in *Constant’s New Babylon*, 68-91.
- RYKWERT, Joseph. *A ideia de cidade*. A antropologia da forma urbana em Roma, Itália e no mundo antigo. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.171.
- VIRNO, P. Cultura e produção sul palcoscenico. In: AGAMBEN, G. et al. *I situacionisti*. Roma: Manifestolibri, 1991.
- _____. *Gramática da Multidão*. Para uma análise das formas de vida contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2013.
- WARK, Mckenzie. *The Beach Beneath the Street* (London: Verso, 2011) WARK, Mckenzie. *50 Years of Recuperation of the Situationist International* (New York: Princeton Architectural Press, 2008).
- _____. *A Hacker Manifesto* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004).
- _____. *Virtual Geography* (Bloomington, Ill.: Indiana University Press, 1994). Mc Donough, T. Fluid Spaces. Constant and the situationist critique of architecture. In: Wigley, 2001
- VASUDEVAN, Alexander. *A history of Urban Squatting*. New York: Verso Books, 2017.
- WIGLEY, Mark. *The activist drawing*. (2001)
- _____. *Constant’s New Babylon*. The hyper architecture of desire. Rotterdam: Witte de With, 1998.
- WOLLEN, Peter. *The Situationist International: on the passage of a few people through a rather brief period of time*. In: *Raiding the icebox*. London: Verso Books, 1993 (120-157)