

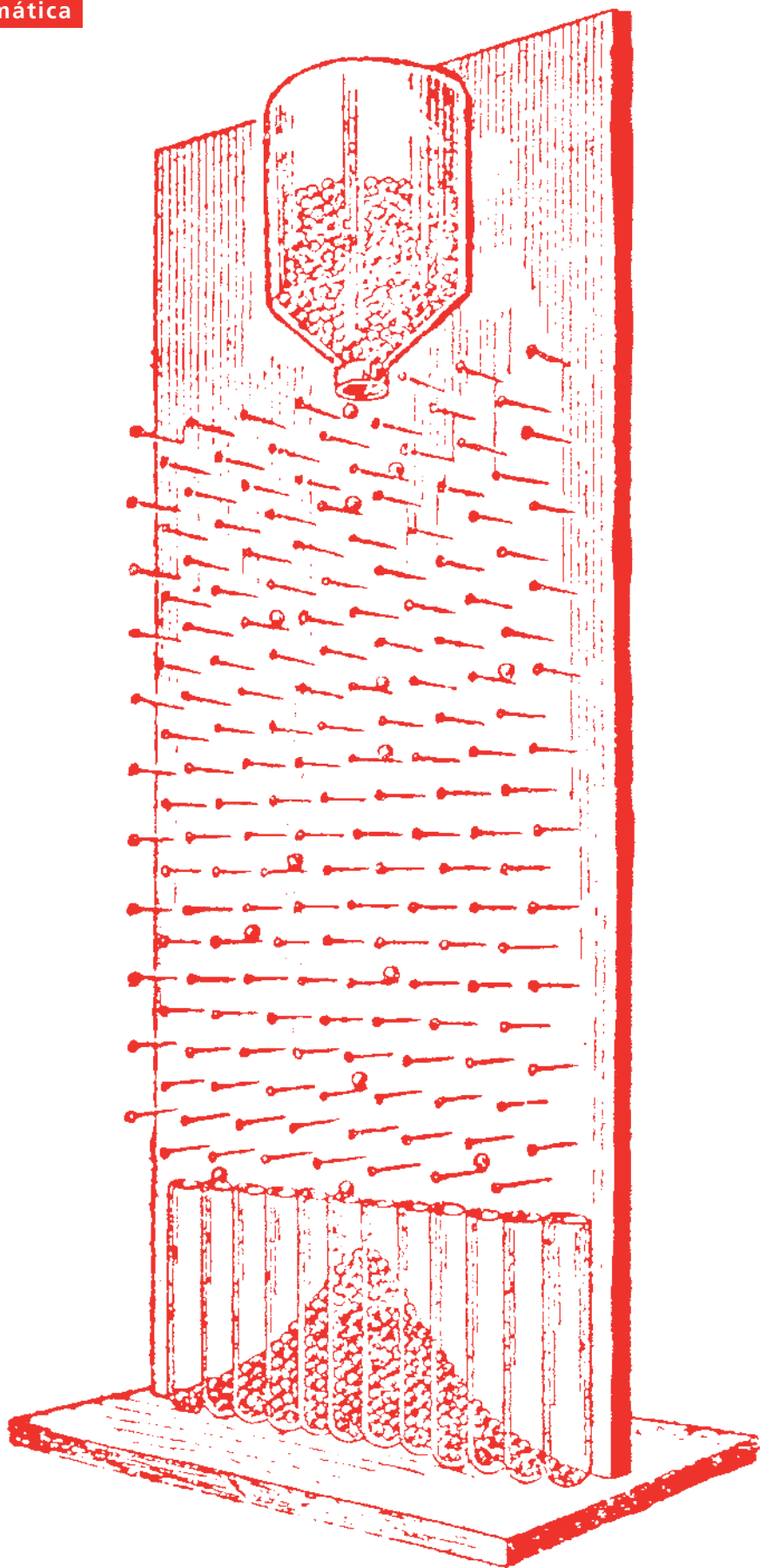
# risco.

revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo  
instituto de arquitetura e urbanismo iau-usp

2022

SITUACIONISTAS

edição temática



**Risco** Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo

**Publicação** Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP)

**Volume\_Ano** v20\_2022 - Edição Temática "Situacionistas"

**ISSN** 1984-4506 ( *on line* )

**Periodicidade** anual

**Universidade de São Paulo** Reitor: Prof. Titular Carlos Gilberto Carlotti Junior

**Instituto de Arquitetura e Urbanismo** Diretor: Prof. Associado Joubert José Lancha

**Conselho Editorial** Adauto Lúcio Cardoso (UFRJ,BR); Adrián Gorelik (UNQ,AR); Alberto Sato (UNAB,CL); Andrea Pane (UNINA,IT); Antonio Baptista Coelho (LNEC,PT); Arturo Almandoz (USB,VE); Aurelia Michel (Univ.Paris-Diderot,FR); Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno (USP,BR); Carlos Alberto Ferreira Martins (USP,BR); Carlos Antônio Leite Brandão (UFMG,BR); Carlos Roberto Monteiro de Andrade (USP,BR); Claudia Costa Cabral (UFRG,BR); Daniele Vitale (Politecnico di Milano,IT); Fernando Luiz Lara (UT,US); Georges Dantas (UFRN,BR); Irã Tabora Dudgeon (UTFPr,BR); Jaelson Bitran Trindade (IPHAN,BR); João Masao Kamita (PUCRio,BR); Joubert José Lancha (USP,BR); Manoel R. Alves (USP,BR); Miguel Buzzar (USP,BR) - As atribuições deste Conselho referem-se à gestão e execução da linha editorial da revista, à definição de aportes e temas, ao estabelecimento das seções, a decisões sobre os artigos a serem publicados, à definição dos pareceristas, das obras a serem objeto de resenhas e dos autores destas.

**Editores** Tomás Antonio Moreira, Eulália Portela Negrelos

**Projeto Gráfico** David Sperling, José Eduardo Zanardi | **Produção e Editoração Eletrônica** José Eduardo Zanardi | **Apoio Técnico** Centro de Produção Digital (CPDig-IAU USP)

**Colaboradores desta Edição Temática** Agnaldo Farias, Amanda Saba Ruggiero, Amelia Luisa Damiani, Cibele Saliba Rizek, David M. Sperling, Denio Munia Benfatti, João Emiliano de Aquino, José Tavares Correia Lira, Luciano Bernardino da Costa, Luiz Recamán, Marcelo Tramontano, Matheus Alcântara Silva Chaparim, Milton Steves Júnior, Nildo Viana, Paola Berenstein Jacques, Paulina Maria Caon, Ricardo Baitz, Ricardo N. Fabbrini, Rodrigo Kamimura, Ruy Sardinha, Vera Lúcia B. Moreira

**Editores desta Edição Temática** Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes, Carlos R. Monteiro de Andrade, Rodrigo Nogueira Lima

**Projeto Gráfico desta Edição Temática** O projeto gráfico (capa + páginas internas coloridas) foi elaborado e realizado especialmente para esta Edição Temática por José Eduardo Zanardi.

**Capa desta Edição Temática** A imagem que ilustra a capa desta edição temática da Risco sobre os situacionistas é do "indicador dos caminhos de deriva", a qual ocupa toda a última página do Boletim número 7 da Internacional Situacionista (I.S.), de abril de 1962. Observação: As fontes das imagens da capa, bem como de todas aquelas que abrem os artigos desta Edição Temática da Risco são dos Boletins da Internacional Situacionista. Neles é sempre indicado que "todos os textos publicados na 'Internacional Situacionista' podem ser livremente reproduzidos, traduzidos ou adaptados, mesmo sem indicação da fonte."

**Apoio** A Revista Risco é apoiada pelo "Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP"

**Bases Indexadas** A Revista Risco encontra-se indexada na "Actualidad Iberoamericana", "ARLA - Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura", "BASE - Bielefeld Academic Search Engine", "DOAJ - Directory of Open Access Journals", "SJIF - Scientific Journal Impact Factor"; "Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal", e "MIAR - Matriz de Información para el Análisis de Revistas".

**Contato** Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU USP, Av. Trabalhador São-carlense n. 400, São Carlos SP, CEP 13566-590 - (16) 3373-9312 - Fax: (16) 3373-9310 - [risco@sc.usp.br](mailto:risco@sc.usp.br)

- \_editorial**
- 1  
**Editorial**  
Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes,  
Carlos R. Monteiro de Andrade, Rodrigo Nogueira Lima
- \_artigos e ensaios**
- 8  
**Delírios ambulatórios e derivas urbanas**  
Paola Berenstein Jacques
- 37  
**"Já não existe ágora"**  
**Sobre a crítica situacionista à expropriação da comunicação como crítica de arquitetura**  
Rita de Cássia Lucena Velloso
- 62  
**Bright Lights, Big City**  
**Luces de Gamonal y derecho a la ciudad**  
Jose Manuel Rojo
- 69  
**Recorriendo la ciudad amnésica**  
Lurdes Martínez
- 79  
**Politização do espaço, espacialização do histórico**  
**Deriva e desvio em letristas e situacionistas**  
João Emiliano Fortaleza de Aquino
- 93  
**O mundo revolucionado de *New Babylon***  
Rodrigo Kamimura
- 113  
**"Por que Potlatch?"**  
**Contribuições do Boletim de Informação da Internacional letrista para o estabelecimento de uma nova civilização**  
Rachel Pacheco Vaconcellos,  
Thauany V. B. Pereira Freire
- 130  
**A internacional Situacionista e a ideia de um mundo sem fronteiras**  
Alex de Carvalho Matos
- 153  
**Nomadismo extensivo versus nomadismo intensivo**  
**Ciganos na Região Metropolitana de Vitória**  
Flávia Marcarine Arruda
- 170  
**Não há desvio sobre o vazio**  
**A produção do espaço pela desvalorização, atualização e transformação de elementos existentes**  
Laura Fonseca de Castro

- \_artigos e ensaios**
- 185  
**De teste para política híbrida  
o Programa de Praças de Nova York**  
Aline Moreira Fernandes Barata,  
Adriana Sansão Fontes
- 203  
**Nômades: as práticas errantes no ensino, na  
pesquisa e na extensão em arquitetura e urbanismo**  
**Por um (re) conhecimento urbano**  
Evandro Fiorin
- \_referência**
- 223  
**Contra o funcionalismo**  
Asger Jorn  
tradução: Rodrigo Nogueira Lima,  
Tatiana Francischini Brandão dos Reis  
revisão da tradução: Eulalia Portela Negrelos,  
Carlos R. Monteiro de Andrade
- 234  
**Notas para uma história do urbanismo labiríntico**  
Mario Perniola  
tradução: Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes  
revisão da tradução: Carlos R. Monteiro de Andrade
- 247  
**A deriva**  
**Superação da arte ou obra de arte?**  
Anselm Jappe  
tradução: Rodrigo Nogueira Lima,  
Carlos R. Monteiro de Andrade  
revisão da tradução: Rodrigo Nogueira Lima
- \_transcrição**
- 255  
**Entrevista com Francesco Careri**  
**A Internacional Situacionista e as derivas contemporâneas**  
entrevistadores: Matheus Alcântara Silva Chaparim,  
Paulina Maria Caon
- \_ponto crítico**
- 279  
**O gosto do mundo. Exercícios de paisagem**  
**Resenha do livro de Jean-Marc Besse**  
Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes
- \_janela**
- 286  
**Onde se guardam os dormentes?**  
**Relatos de uma deriva pelos arredores  
da Estação Ferroviária de São Carlos**  
Carlos R. Monteiro de Andrade,  
Luciano Bernardino da Costa,  
Rodrigo Nogueira de Lima

# \_editorial



## I

A imagem que ilustra a capa desta edição temática da Risco sobre os situacionistas<sup>1</sup> é do “indicador dos caminhos de deriva”, a qual ocupa toda a última página do Boletim número 7 da Internacional Situacionista (I.S.), de abril de 1962. A mesma imagem já havia sido usada no primeiro número do Boletim como ilustração do texto de Asger Jorn, “Os situacionistas e a automação”. Aí, lemos em sua legenda: “Este aparelho permite o traçado automático da curva de Gauss (posição das bilhas na chegada). Os problemas artísticos da deriva se situam ao nível dos trajetos relativamente imprevisíveis de cada bilha.”<sup>2</sup>

O tema da deriva perpassa este número da Risco de várias maneiras. Concebida há mais de 3 anos, a construção desta edição sofreu os grandes impactos que marcaram nossa sociedade nesse período – do desastre de Brumadinho (MG) à ascensão crescente do neofascismo em todas suas dimensões político-culturais, passando pela aceleração da devastação da Amazônia e dos assassinatos de indígenas, desmonte da educação e da pesquisa, negacionismo científico, perda de direitos e precarização do trabalho, a expansão da selvageria do mundo digital (o “estado de natureza” da web), até a pandemia de Covid-19, o desastre sanitário em proporções trágicas que já ultrapassa as 670 mil mortes em nosso País e continua, embora muitos afirmem que a epidemia já passou e querem determinar seu fim. E na reta final desta edição mais uma guerra irrompe em plena Europa, destruindo, matando e produzindo alguns milhões de refugiadas e refugiados.

**Figura:** Guy Debord, Asger Jorn: *The naked city: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique [sic]*, 1957. Serigrafia. Fonte: ANDREOTTI; COSTA, 1996, p. 5.

Em fins de 2019, os editores deste número temático, junto com Luciano Bernardino da Costa, docente do IAU-USP, realizaram uma deriva pelas imediações da Estação Ferroviária de São Carlos. Ao longo dos percursos foram feitos registros fotográficos

<sup>1</sup> “Situacionista: O que se relaciona à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações. Aquele que se aplica a construir situações. Membro da Internacional Situacionista”. (In: “Definições”, Boletim da IS, nº 1, junho de 1958, p. 13).

<sup>2</sup> JORN, Asger. “Les situationnistes et l’automation”. In: INTERNATIONALE SITUATIONNISTE 1958-1969. Paris: Éditions Champ-Libre, 1975, pp.22-25, p.22.

<sup>3</sup> “Definições”, Boletim da IS, nº 1, junho de 1958, p. 13.

<sup>4</sup> Há inúmeros títulos que abordam a prática do caminhar. Destacamos dentre eles o *Éloge de la marche*, de David Le Breton (Paris: Métailié, 2000) e *Marcher, une philosophie*, de Frédéric Gros (Paris: Carnets Nord, 2009). E ainda: Rebecca Solnit. *Wanderlust. A History of Walking*. (New York: Penguin Books, 2000); Francesco Careri. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2002); Geoff Nicholson. *The lost art of Walking. The History, Science, Philosophy, and Literature of Pedestrianism*. (New York: Riverhead Books, 2008); David Evans (edited by). *The Art of Walking. A field guide*. London: Black Dog Publishing, 2012. Sobre as relações entre a arte e o caminhar veja-se o livro de Thierry Davila, *Marcher, créer - Déplacements, flâneries, dérives dans l’art de la fin du XXe siècle*. (Paris: Du Regard, 2007). O tema do caminhar também se relaciona diretamente com o das viagens, cuja bibliografia é imensa. Assinalamos aqui apenas o livro magnífico de Daniel Roche, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l’utilité des voyages* (Paris: Fayard, 2003). E sobre o tema correlato da vagabundagem vale mencionar o livro de Jean-Claude Beaune, *Le Vagabond et la Machine. Essai sur l’automatisme ambulatoire. Médecine, Technique et Société 1880-1910*. (Paris: Presses Universitaires de France, 1983).

<sup>5</sup> Apud Mario Perniola; *Os Situacionistas. O movimento que profetizou a “Sociedade do Espetáculo”*. São Paulo: Annablume, 2009.

e, embora dispuséssemos de celulares, eles quase não foram utilizados para nos comunicarmos. Posteriormente trabalhamos sobre esses registros e fragmentos, aos quais acrescentamos relatos, breves poemas e citações de Rimbaud e de Breton, em colagens com as fotos que havíamos feito. Dessa experiência elaboramos o último artigo deste número especial da *Risco*, um possível mapa poético de nossas derivas, sem maiores pretensões, pegadas pré-pandemia.

A realização de uma deriva apresenta riscos, pois sair caminhando ao acaso não é fácil, deixar se perder por qualquer pedaço da cidade é tarefa que impõe o abandono de amarras e referências, como uma operação de desterritorialização subjetiva, mesmo que fugaz. Mas que é também uma contínua descoberta, de novos lugares, inscrições diferenciadas, presenças estranhas, cenários de formas precárias. Os situacionistas definiram deriva como sendo: “O modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem precoce através de ambientes variados. Se diz também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência.”<sup>3</sup> Tal prática remete a proposições que vão de Jean-Jacques Rousseau, com as dez caminhadas de seu “Devaneios do caminhante solitário”, de final do século XVIII, ou o tratado do filósofo prático Karl Gottlob Schelle, “A arte de passear”, escrito em 1802, ou ainda a conferência “Walking”, de Henry David Thoreau, de meados do século XIX, passando pela *flanêrie* baudelairiana até a *deambulação* dos dadaístas e surrealistas nas primeiras décadas do século XX, dentre outras inúmeras manifestações da errância e vagabundagem como formas de sociabilidade e territorialização que mantêm o nomadismo como modo de vida, ainda presente em alguns grupos indígenas e entre ciganos, embora estes cada vez mais sedentarizados<sup>4</sup>.

Três meses após realizarmos nosso exercício de deriva, a irrupção da epidemia de Covid-19 nos forçou tanto ao isolamento social, quanto à redução de nossa circulação. Se, como dizia Constant, “para a estreita relação entre ambiente e comportamento, a aglomeração é indispensável”<sup>5</sup>, a peste impôs o distanciamento social, reforçando o confinamento espacial já presente em nossas sociedades. As estratégias espaciais de controle de uma epidemia, como as barreiras sanitárias, os cordões de isolamento, até o chamado “lockdown”, assim como as quarentenas e suas estações, lazaretos, etc. acirram os mecanismos de vigilância e controle do Estado sobre os cidadãos, visando impedir a propagação do vírus. Ainda que possam ser necessários para impedir a difusão da doença, visando o bem comum, se inscrevem nos marcos de meios de vigilância e controle dos corpos, de exercício de um poder centralizado, como bem analisou Foucault. Percebemos que as relações entre a peste e a deriva são sempre tensas e de oposição, pois se a peste força a deriva dos corpos que buscam escapar de uma cidade pestilenta, rumo a uma vida rural com seu distanciamento social, ela também leva à imposição de um confinamento. A realização de uma deriva, em uma Roma vivendo uma epidemia foi a experiência que Francesco Careri realizou com seus alunos ainda no primeiro semestre de 2020, durante a qual a *Risco* o entrevistou e cuja entrevista aqui publicamos.

São muitas as justificativas para a elaboração de um número temático da *Risco* sobre a Internacional Situacionista, como a atualidade de seu ideário, mas também sua necessidade, como pensamento crítico e radical da cultura midiática, do autoritarismo, da guerra, da vida cotidiana homogeneizadora, da arquitetura e do urbanismo

<sup>6</sup> VANEIGEN, Raoul. “La Internacional Situacionista hoy”. In: Revista ANTHROPOS. Barcelona: nº 229, 2010, p.31.

<sup>7</sup> *Op.cit.*, p.32.

<sup>8</sup> Revista ANTHROPOS. Barcelona: nº 229, 2010, p.13.

<sup>9</sup> *Op.cit.*, p.32.

<sup>10</sup> McDONOUGH, Tom. “El espacio situacionista”. In: Revista ANTHROPOS. Barcelona: nº 229, 2010, pp.99-113.

espetacularizados, e ainda as múltiplas ressonâncias que esse breve movimento de vanguardas político-artísticas suscitou. Em 2010, a Revista *Anthropos*, em seu nº 229, também teve como tema a Internacional Situacionista, apresentando inclusive um artigo de Raoul Vaneigen sobre sua atualidade, no qual que ele afirma: “os situacionistas ofereceram (...) um pensamento crítico cuja radicalidade permanece sendo ignorada”<sup>6</sup>, e mais à frente, “as ideias difundidas pelos situacionistas são as únicas a opor uma crítica radical a esse totalitarismo do dinheiro que destrói tudo à sua passagem, propagando, como uma peste emocional, o lamentável reflexo da autodestruição.”<sup>7</sup>

Como destacavam os editores desse número especial da *Anthropos*, realizá-lo “significava voltar a um conceito da crítica social de forma muito radical e propor pensar e experimentar, novamente, o sentido da autogestão generalizada.”<sup>8</sup> Acreditamos que este número especial da *Risco*, maturado lentamente e por cuja demora em vir à lume pedimos escusas aos autores que para ele contribuíram decisivamente, ainda que combatido pela voragem de um cotidiano sombrio impregnado de políticas necrófilas, reafirme um pensamento crítico radical urgente nos atuais tempos pandemônicos, espantando o medo e a inação, reagindo ao assombro, reanimando as esperanças de uma vida criativa. Assim, aqui buscamos retomar, com olhares e visadas contemporâneas, um ideário que, como Vaneigen assinalou, “não profetizou nada”, mas colocou “as bases de uma internacional do gênero humano”<sup>9</sup> E ainda, um número especial sobre os situacionistas, em uma revista de arquitetura e urbanismo, como a *Risco*, busca recordar que para eles, como discute Tom McDonough em seu artigo sobre “O espaço situacionista”<sup>10</sup>, trata-se da transformação da cidade por meio da deriva, ou como afirma, “A deriva como prática da cidade se reapropriou do espaço público arrebatando-lhe do âmbito do mito, devolvendo-lhe sua plenitude, sua riqueza e sua história” (p.113).

## II

O movimento da Internacional Situacionista (I.S.) foi fundado na pequena vila italiana de *Cosio di Arroscia*, no dia 28 de julho de 1957, resultado da ação comum fruto da união de diferentes vanguardas artísticas, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (M.I.B.I.), representado por Asger Jorn, Pinot-Gallizio, Walter Olmo, Piero Simondo e Elena Verrone; a Internacional Letrista (I.L.) representada por Guy Debord e Michèle Bernstein; e o Comitê Psicogeográfico de Londres (C.P.L.) representado por Ralph Rumney. Durante o encontro foi firmado um programa comum publicado no célebre texto *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*, no qual os situacionistas se intitularam como “frente revolucionária na cultura” e não desejaram nada menos que “[...] a mais libertadora mudança da sociedade e da vida em que estamos aprisionados”. O referido relatório começou a ser formulado um ano antes, por ocasião do Congresso Mundial de Artistas Livres, também realizado na Itália, na cidade de Alba, em junho de 1956, cujo tema era “As artes livres e as atividades industriais”, evento que reuniu pela primeira vez integrantes do M.I.B.I., ex-integrantes do extinto grupo COBRA (Copenhague, Bruxelas, Amsterdã – 1948-1951) e integrantes da I.L. É importante destacar que as principais teorias que serão consolidadas pela I.S., as quais são apresentadas no texto com as palavras de ordem: urbanismo unitário, comportamento experimental, propaganda hiperpolítica e construção de ambiências, já haviam sido formuladas pelos grupos que a constituirão em 1957.

Muitos autores que tratam a história da I.S. dividem sua trajetória em dois períodos: o primeiro de 1957-1961, no qual o movimento é compreendido como uma vanguarda estética, e o segundo de 1961-1972, no qual é compreendido como uma vanguarda política. Discordamos dessa interpretação, pois a unidade do projeto estético-político de transformação do mundo proposto pelos situacionistas estava presente desde seus primeiros boletins. Nos limitamos a afirmar que o movimento inicialmente enfatizou suas ações no campo estético e cultural no seu primeiro período e, após a exclusão dos artistas do grupo, em 1961, enfatizou seu engajamento no campo político.

O primeiro período da I.S., o qual teve maior difusão e interesse principalmente no campo da arquitetura e do urbanismo, é o resultado das formulações teóricas e exploração de práticas urbanas desenvolvidas pela Internacional Letrista, COBRA e M.I.B.I.. A I.L. é oficialmente fundada em novembro de 1952, quando a corrente dissidente que se considerava à esquerda do movimento Letrista, liderada por Guy Debord, Jean-Louis Brau e Gil J. Wolmam, rompe com Isidore Isou e Gabriel Pomerand (fundadores do movimento Letrista). Segundo Debord, a partir do momento no qual Isou admitiu ser possível que as disciplinas estéticas poderiam ter uma renovação num contexto semelhante ao antigo, cometeu um erro idealista intolerável. Unem-se à I.L. Mohamed Dahou, Andre-Frank Conord, Jacques Fillon, Ivan Chtcheglov e Michèle Bernstein (futura companheira de Debord), que propõem o seu programa de realização da arte na vida cotidiana, na qual a criatividade de cada indivíduo poderá ser livremente desenvolvida. É o que os jovens membros do grupo chamam de “construção de situações”. Graças a Ivan Chtcheglov, em 1953, com o texto *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, o qual só será publicado em 1958, no primeiro número do boletim da I.S., que as modalidades da realização da arte tornaram-se mais precisas. As bases para uma nova prática de observação e uma nova disciplina científica são propostas, a deriva e a psicogeografia, afim de vivenciar os comportamentos experimentais e estudar os efeitos do meio urbano que agem no comportamento afetivo dos indivíduos. A I.L. divulgou o seu ideário através do seu boletim intitulado *Potlatch*, publicado entre 1954-1957. A importância da I.L. assim como suas teorias e ações são tratadas no artigo “‘Por que Potlatch?’ – Contribuições do Boletim de Informação da Internacional letrista para o estabelecimento de uma nova civilização”, de Thauany Freire e Rachel Vasconcellos.

Durante o período, a I.L. estabeleceu uma colaboração com os surrealistas belgas que organizavam a revista *Les Lèvres nues*, na qual publicaram, entre 1955 e 1956, os textos *Introduction à une critique de la géographie urbaine*, *Mode d’emploi du détournement* e *Théorie de la derive*. A aproximação dos futuros situacionistas com o ideário do movimento surrealista inicia-se com o Grupo Surrealista Revolucionário, fundado em 1947, pelo belga Christian Dotremont e o francês Noël Arnaud. No ano seguinte, Dotremont juntamente com Asger Jorn, Joseph Noiret, Nieuwenhuis Constant, Karel Appel e Corneille, fundam em 1948 o Grupo COBRA, que manteve suas atividades até 1951. Dois anos depois, em 1953, Jorn em reação às iniciativas do arquiteto suíço Max Bill, que fundou a Escola de Ulm, no mesmo ano na Alemanha, com a proposta de resgatar os princípios da Bauhaus dos anos 1920, organiza o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, o qual se manterá até a fundação da I.S.. A polêmica entre Jorn e Bill é abordada no texto *Contre le Fonctionnalisme*, escrito por Jorn por ocasião da Xª Trienal de Arte Industrial de Milão, em 1954, traduzido e publicado nesta edição. Para Jorn assim como para a I.L, a posição defendida por Bill representava a



existência humana conformista e estandardizada, vazia de toda poesia e imaginação reais. O M.I.B.I. contou com a participação de ex-integrantes do COBRA, assim como a entrada de novos artistas italianos como Giuseppe Pinot Gallizio.

### III

Este número especial da RISCO reúne um conjunto de documentos e artigos que refletem o potencial e a atualidade da teoria e da prática situacionista. Transcorridos 65 anos desde as primeiras publicações do grupo, o ideário situacionista e sua crítica à 'sociedade do espetáculo' apresentam-se ainda atuais. As transformações políticas, sociais e culturais que marcaram as últimas décadas, decorrentes dos avanços do capitalismo, das novas tecnologias e do incremento das mídias sociais, apenas intensificaram o que nos anos 1960, ainda era apenas um anúncio. Se por um lado, apresentamos apenas um recorte no extenso material disponível relacionado à IS, a partir da seleção e tradução de alguns documentos, por outro lado, o conjunto de textos aqui reunidos, além de refletirem muito das pesquisas em desenvolvimento sobre a IS no Brasil, configuram uma mostra consistente sobre as possibilidades de se pensar a cidade, a paisagem, a cultura e o urbanismo contemporâneo à luz do pensamento situacionista.

A Seção REFERÊNCIA apresenta os textos, "Contra o funcionalismo", de Asger Jorn, já mencionado acima; "Notas para uma história do urbanismo labiríntico", publicado originalmente na Revista di Estetica dell'Università di Torino, em 1968, escrito por Mario Perniola; "A deriva: superação da arte ou obra de arte" de autoria de Anselm Jappe. A seção TRANSCRIÇÃO deste número traz a entrevista com Francesco Careri, intitulada "A Internacional Situacionista e a deriva contemporânea", realizada em Roma, no primeiro semestre de 2020, por Matheus Alcântara Silva Chaparim e Paulina Maria Caon, no contexto do lockdown naquela cidade devido a pandemia de Covid-19.

A Seção ARTIGOS e ENSAIOS é composta por treze (13) artigos, comentados a seguir. "Delírios ambulatórios e derivas urbanas", de Paola Berenstein Jacques, que discute as relações entre o pensamento situacionista e as proposições estéticas de Hélio Oiticica, ressaltando que Hélio formulou experiências estéticas que refletiram sua posição de crítica à 'sociedade do espetáculo', à passividade e à alienação da sociedade, a partir da construção de situações e da possibilidade de transformação da vida cotidiana. E ainda, o texto de Rita de Cássia Lucena Velloso, "'Já não existe agora'. Sobre a crítica situacionista à expropriação da comunicação como crítica de arquitetura", em que analisa a produção artística de Constant em conjunto ao texto "Comentários à Sociedade do Espectáculo", escrito em 1988, por Debord. Nesse texto, a autora ressalta a relação entre o empobrecimento da comunicação e o empobrecimento da vida sob a dominação do espetáculo, na estratégia capitalista e espetacular da produção das cidades, enfatizando a importância da crítica à própria experiência urbana. Ainda nesta vertente, encontra-se "Bright Lights, Big City. Luces de Gamonal y derecho a la ciudad" de Jose Manuel Rojo. Neste artigo, a crítica é pautada sobre a produção da cidade que se dá em função das estratégias de mercado, que conseqüentemente, levam à 'cidade sem memória', 'cidade sem identidade' e no esvaziamento da vida cotidiana. Para exemplificar, Rojo utiliza o caso de Gamonal, bairro da cidade de Burgos, na Espanha.

Lurdes Martinez em “Recorriendo la ciudad amnésica”, realiza uma crítica ao livro Walkscapes. El andar como prática estética”, de Francesco Careri, tencionando pontos de interpretação importantes sobre a cidade moderna, seu desenvolvimento e dinâmicas de funcionamento.

Aprofundando-se nos conceitos sobre deriva e desvio (*détournement*), João Emiliano Fortaleza de Aquino, em “Politização do espaço, espacialização do histórico. Deriva e desvio em letristas e situacionistas”, apresenta as definições e as relações entre esses conceitos, sob uma perspectiva histórica, promovendo uma reflexão do ponto de vista da produção da cidade – “lugar por excelência da experiência histórica” – apontando para o desvio e para a deriva enquanto experiências autenticamente políticas. Rodrigo Kamimura, em “O mundo revolucionário de *New Babylon*”, analisa o projeto *New Babylon* de Constant desenvolvido entre os anos 1956 – 1974. O artigo se desenvolve a partir das análises de textos, mapas e desenhos, bem como do estudo das relações de Constant com o ambiente cultural da época e com importantes figuras como Guy Debord e Henri Lefebvre. Suas análises vão ao encontro da reflexão sobre o comportamento do indivíduo, e a pertinência da cidade voltada para a emancipação humana. Em “Por que Potlatch? Contribuições do Boletim de Informação da Internacional Letrista para o estabelecimento de uma nova civilização”, as autoras Rachel Pacheco Vasconcellos e Thayuani Freire, analisam os boletins de informação da Internacional Letrista, apontando tanto para a originalidade do posicionamento crítico em relação à arte, ao espaço urbano e à vida cotidiana, como para o caráter político e experimental que também estará presente na formação da Internacional Situacionista.

Analisando o tema do Urbanismo Unitário desenvolvido pela I.S., Alex de Carvalho Matos apresenta o texto “A Internacional Situacionista e a ideia de um mundo sem fronteiras”. Seu texto é pautado no recente debate sobre “o mundo sem fronteiras” desenvolvido pelo filósofo francês Étienne Balibar e o linguista italiano Raffaele Simone, em entrevista com Béatrice Bouniol, publicada em 2018, tema também presente na fala do filósofo camaronês Achille Mmembe, em palestra na Universidade de Yale, no mesmo ano, e pelo economista português Boaventura de Souza. Ressalta-se que, no mundo globalizado, quem tem de fato mobilidade, mesmo diante das novas tecnologias de comunicação, é o capital. No bojo da discussão anterior, no que diz respeito a liberdade de ir e vir, Flávia Marcarine Arruda apresenta o texto “Nomadismo extensivo versus nomadismo intensivo: Ciganos na região metropolitana de Vitória” em que analisa o conceito de nomadismo associado à identidade cigana, distinguindo o nomadismo intensivo e o extensivo a partir do conceito de *cosmologia* de Roy Wagner (2015), que “parte do princípio que a visão de mundo é inseparável do modo como se dá cada ação, pensamento e emoção”. Neste caso, os ciganos possuem uma cosmologia própria, que faz parte de uma visão de mundo que os conduzem a uma arquitetura e ações específicas sobre o território.

Laura Fonseca de Castro, em seu artigo “Não há desvio sobre o vazio: a produção do espaço pela desvalorização, atualização e transformação de elementos existentes, utiliza o desvio (*détournement*) como método para se pensar a produção de espaço na cidade contemporânea. Apresenta um levantamento cronológico sobre o desenvolvimento do conceito de desvio em seus diferentes suportes, filmes, colagens, pinturas, panfletos, livros e revistas. Na escala da arquitetura e da cidade, ressalta o caráter experimental e de ação política transformadora do desvio, capaz de subverter a lógica instituída

dos processos decorrentes do capitalismo, servindo como crítica à noção de consumo alienado.

No artigo “De teste para política híbrida: o programa de praças de Nova York, as autoras Aline Moreira Fernandes Barata e Adriana Sansão Fontes, discutem a noção de participação a partir do Urbanismo Tático, das experiências na escala humana (ações que testam ideias e transformam os espaços urbanos), e das micropolíticas híbridas (iniciativas de pequena escala que promovem a interação entre poder público e a sociedade). Suas análises pautam-se no caso do Programa de Praças de Nova York (*The New York City Plaza Program*) criado pelo Departamento de Transporte da cidade de Nova York, que tem como proposta transformar as superfícies viárias subutilizadas ou residuais em praças. E, por último, Evandro Fiorin apresenta o texto “Nômades: as práticas errantes no ensino, na pesquisa e na extensão em arquitetura e urbanismo”. O autor problematiza o processo de ensino e aprendizagem no curso de Arquitetura e Urbanismo, desenvolvendo a reflexão sobre a importância das práticas errantes como estratégia metodológica para a compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Ressalta a prática do andar na cidade como promotora de experiências que conduzem o aluno ao encontro com a cidade, com a paisagem e com o território, abrindo caminhos para outras possibilidades de pensar e projetar nas cidades.

Na penúltima seção, PONTO CRÍTICO, Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes resenha o livro *O gosto do mundo. Exercício de paisagem*, de Jean Marc Besse. O texto nos direciona à reformulação e a ampliação do conceito de paisagem, por tanto tempo limitado aos panoramas naturais e relacionado ao fazer estético, a uma edificação moral ou a uma emoção sensível. Atualmente, o conceito de paisagem relaciona-se de forma muito mais complexa ao poder político e econômico e, particularmente, constitui uma nova perspectiva para as questões ligadas ao projeto urbano e à concepção da cidade de forma geral.

E este número da *Risco* se encerra com a seção JANELA, relato poético das derivas realizadas pelos seus editores e Luciano da Costa, esperando que a leitura de seus textos estimule os debates sobre um ideário que ainda pode nos iluminar nesses dias de treva.

São Carlos, 30 de junho de 2022.

Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes, Carlos R. Monteiro de Andrade, Rodrigo Nogueira Lima

*In Memoriam de Mário Perniola (1941 – 2018).*

# Delírios ambulatorios e derivas urbanas\*

Paola Berenstein Jacques\*\*



**Figura da página anterior:**

Carte du pays de Tendre, 1656. Fonte: Boletim n. 3 da Internacional Situacionista, p.14. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

**Resumo** O artigo analisa as errâncias pelo grande labirinto realizadas por Hélio Oiticica (HO) e sua noção de *Delirium Ambulatorium*, próxima à concepção de deriva urbana dos situacionistas. Tendo em vista a não separação entre vida e obra em HO, bem como entre questões urbanas e corporais, o texto discute os vínculos entre corpo e ambiente nos diversos trabalhos de HO, dos parangolés a Tropicália. Retomando a noção de deriva e a psicogeografia desde os letristas, o artigo aponta o diálogo entre ideias situacionistas e tropicalistas.

*Palavras-chave:* *Delirium Ambulatorium*, deriva, parangolé, Tropicália.

## Delirios ambulatorios y derivas urbanas

**Resumen** El artículo analiza el deambular por el gran laberinto realizado por Hélio Oiticica (HO) y su noción de *Delirium Ambulatorium*, cercana a la concepción situacionista de la deriva urbana. Teniendo en cuenta la no separación entre vida y trabajo en HO, así como entre cuestiones urbanas y corporales, el texto discute los vínculos entre cuerpo y medio ambiente en las diversas obras de HO, desde parangolés hasta *Tropicália*. Retomando la noción de deriva y psicogeografía de los letristas, el artículo señala el diálogo entre las ideas situacionistas y tropicalistas.

*Palabras clave:* *Delirium Ambulatorium*, deriva, parangolé, *Tropicália*.

## Ambulatory delusions and urban drifts

**Abstract** The article analyzes the wanderings through the great labyrinth carried out by Hélio Oiticica (HO), and his notion of *Delirium Ambulatorium*, close to the Situationists' conception of urban drift. Bearing in mind the non-separation between life and work in HO, as well as between urban and bodily issues, the text discusses the links between body and environment in HO's various works, from parangolés to *Tropicália*. Taking up the notion of drift and psychogeography from the lettrism, the article points out the dialogue between situationist and tropicalist ideas.

*Keywords:* *Delirium Ambulatorium*, drift, parangolé, *Tropicália*.

"espécie de poetizar do urbano

↓

AS RUAS E AS BOBAGENS DO NOSSO DAYDREAM DIÁRIO SE ENRIQUECEM

↓

VÊ-SE Q ELAS NÃO SÃO BOBAGENS NEM TROUVAILLES SEM CONSEQUÊNCIA

↓

SÃO O PÉ CALÇADO PRONTO PARA O DELIRIUM AMBULATORIUM RENOVADO A CADA DIA"

(Hélio Oiticica, *EU em MITOS VADIOSIVALD GRANATO*, texto release da participação do artista no evento Mitos Vadios promovido por Ivald Granato, São Paulo, 1978)

**N**o final de sua vida, na volta ao Rio de Janeiro depois de um autoexílio de oito anos em Nova Iorque (1970 a 1978), Hélio Oiticica conceitua e define, em 1978 (ele morre em 1980), o tipo de errância urbana que ele já fazia há muito tempo – pelo menos desde 1964, após sua “descoberta” do *Parangolé* – em diferentes cidades: Rio de Janeiro, Londres, Nova Iorque e, sobretudo, de forma consciente e experimental, na sua volta ao Rio de Janeiro: o *Delirium Ambulatorium* (muitas vezes citado como delírio ambulatório ou delirium ambulatório). No texto acima, em epígrafe, que já pode ser visto como um tipo de cartografia, pelo uso de setas, como encontramos nos mapas psicogeográficos situacionistas. César Oiticica Filho (2009), explica que seu tio saía para andar pela cidade com um bloco de anotações (*Index Cards*):

*“Hélio falava sobre o “Delirium Ambulatório”, uma espécie de movimento criativo, que ele desenvolvia em suas caminhadas pela cidade, principalmente pelo centro do Rio de Janeiro, passando pelo Mangue, entre a Central do Brasil e o Morro da Mangueira, que o levava aos mais variados vislumbres sobre as formas de novas obras. Nessas caminhadas criativas, ele sempre levava um bloco de fichas, que chamava de Index Cards, onde anotava os detalhes de seus projetos. Como um explorador em um grande labirinto, Hélio se deslocava no espaço urbano, fosse de ônibus ou a pé, reconstruindo o mundo como um grande quebra-cabeça, a ser esmiuçado e reinventado.”*

\* Ideias originalmente desenvolvidas no livro *Elogio aos Errantes* (Salvador, EDUFBA, 2012), adaptação feita para apresentação oral na mesa redonda “Direito radical à cidade” do encontro “50 anos de 1968” realizado na UNICAMP.

\*\* Paola Berenstein Jacques é Arquiteta e Urbanista, Professora da Faculdade de Arquitetura, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais e em Dança da Universidade Federal da Bahia, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-5930-0652>>.

Oiticica sempre praticou essas errâncias pelo grande labirinto<sup>1</sup>, suas derivas urbanas, ou caminhadas criativas pela cidade, como diz seu sobrinho. A sua descoberta da cidade (além da zona sul do Rio de Janeiro onde morava), no início dos anos 1960, se dá toda de ônibus – ele conheceu o subúrbio carioca todo, tinha o hábito de pegar o ônibus e ir até o ponto final só para ver “onde dava”; desde criança sabia de cor os números dos ônibus do guia Rex – ou a pé, em particular nas suas frequentes subidas de morro e passeios noturnos pelas áreas mais marginalizadas da cidade. Às vezes ia também de carona no fusquinha da Lygia Pape ou com outros amigos.

Hélio Oiticica nunca separou seu trabalho artístico da sua vida cotidiana, nem as questões corporais das questões urbanas, nem a experiência sensorial do corpo da própria experiência corporal da cidade, principalmente através da prática de errâncias.

Toda a obra de Oiticica, que se confundiu com sua própria vida, buscou criar novas experiências sensoriais, corporais, mas também urbanas: *Parangolés, Penetráveis, Tropicália, Éden, Barracão*, etc. Mas, após sua volta (em 1978), em entrevista para Ivan Cardoso, o cineasta do curta HO (1979), ele deixou muito claro que o encontro com a sua cidade natal, com o Rio de Janeiro, é um “encontro mítico já desmitificado”:

*“Eu descobri o seguinte, a relação da rua com o que eu faço é uma coisa que eu sintetizo na ideia de DELIRIUM AMBULATORIUM. O negócio assim de andar pelas ruas é uma coisa que, a meu ver, me alimenta muito e eu encontro. Na realidade, a minha volta ao Brasil foi uma espécie de encontro mítico com as ruas do Rio, um encontro mítico já desmitificado. Antes, nos anos 60, foi a construção da mitificação da rua, mitificação da dança, da Mangueira. Agora é um processo de desmitificação, junto com a mitificação, uma coisa já vem junto da outra. (...) Para mim, primeiro o Rio era um mito, eu tinha mitificado ele de tal maneira que eu tive de sair dele e passar esses anos todos fora para descobrir que depois do processo de mitificação vem o de desmitificação. (Não confundir desmitificação com desmistificação, apesar do segundo ser parte do primeiro.) Aí eu descobri que o processo de mitificação é muito importante, mas que ele tem de vir acompanhado do de desmitificação.”* (Oiticica apud Cardoso, 1985)

“MITOS VADIOS:

são mitos por fazer:

mitificar/desmitificar

↓

nada têm com o MITO academizado de q tanto se  
fala aparelhando-o a MAGIAS e outras sandices

↓

MITOS VADIOS SÃO

MITOS VAZIOS:

evocam de outro modo o VAZIO PLENO tão clamado em outras  
épocas e circunstâncias por LYGIA CLARK:

eles fazem e desfazem como

o andar nas ruas do delirium ambulatorium noturno” (Oiticica, 1978)

Hélio Oiticica “mitifica” a cidade do Rio de Janeiro, principalmente seu labirinto predileto, a região do Morro da Mangueira (favela) e do Mangue (área de prostituição), a partir de 1964, ano-chave em que ocorreram grandes descobertas para o jovem artista, a descoberta da Mangueira, favela e escola de samba mítica do Rio de Janeiro, que ele passa a frequentar e fazer vários amigos; a descoberta do samba, o “mito coletivo da Mangueira” que ele aprende e logo vira passista da escola de samba da Mangueira passando a ser chamado de “Russo”; a descoberta do corpo, e de sua sexualidade, ele passa de jovem apolíneo a dionisíaco (segundo sua amiga, a artista Lygia Pape); a descoberta da marginalidade, ele se torna amigo de vários bandidos lendários da época como Cara de Cavalo e se diz “malandro velho da Mangueira”; a descoberta da arquitetura das favelas, uma forma diferente de construir com grande participação dos moradores e uso de materiais precários, instáveis e efêmeros. Todas

essas descobertas – que tratamos no livro *Estética da Ginga* (Jacques, 2001)<sup>2</sup>, em particular sobre sua relação com a Mangueira e suas narrativas mangueirenses – formam a base de todos os trabalhos posteriores do artista, que sempre relacionam corpo e ambiente, a começar pelos “Parangolés”<sup>3</sup>:

*“Parangolé não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total “in(corpo)ração”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu passo de “in-corporação”. (...) Primeira coisa: a meu ver Parangolé é a descoberta do corpo. Parangolé para mim é um programa. Parangolé são as capas que eram feitas para vestir, elas são extensões do corpo, elas mudam, elas estabelecem uma relação do corpo com ele mesmo e da estrutura da capa com o corpo e com ela mesma. Mas Parangolé para mim é um programa...”* (Oiticica apud Cardoso, 1985)

Os *Parangolés* vão além das famosas capas, eles formam todo um programa, um programa não programado ou, como Oiticica preferia dizer, um “programa in process” ou ainda um “programa ambiental”, que traduz e propõe aos participantes (ou “participadores”) um processo complexo das ambiências do morro da Mangueira, vividas por Hélio Oiticica nestes anos 1960 (samba / participação comunitária / arquitetura). Não há ideia de representação, imitação, mimese ou qualquer tipo de formalismo simplista ou estetizante, uma vez que o que o artista quer trazer é a própria temporalidade (precariedade / efemeridade / fugacidade) desses espaços urbanos e a experiência corporal de quem os vivencia, de quem faz a experiência. Os *Parangolés* foram mostrados ao público pela primeira vez em 1965, na mostra coletiva *Opinião 65*<sup>4</sup>, no MAM do Rio de Janeiro. Na abertura, Oiticica chegou vestido com uma das capas, conduzindo um cortejo de passistas da Mangueira, também vestidos com capas, tocando bateria, cantando e sambando. Foi um escândalo na época: o “morro” descia ao “asfalto” e, mais ainda, queria entrar no seu espaço mais elitista, o Museu de Arte. Como se sabe, foram todos impedidos de entrar<sup>5</sup>.

Em 1967, novamente no MAM do Rio de Janeiro, Oiticica participa da exposição coletiva “Nova objetividade brasileira”. Nessa ocasião, ele leva ainda mais longe algumas questões que começou a desenvolver com os *Parangolés*, num novo tipo de Penetrável-Labirinto também diretamente relacionado com sua experiência do morro da Mangueira. Dessa vez, ele apresenta o trabalho – um ambiente tropical com dois Penetráveis<sup>6</sup> – considerado logo depois como o símbolo do movimento cultural dos anos 1960 que atualizou o movimento antropófago dos anos 1920: *Tropicália*.

*“Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. Tudo começou com a formação do ‘Parangolé’ em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas (e conseqüentemente outras, como as palafitas do Amazonas) e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc.”* (Oiticica, 1968)



A *Tropicália* de Hélio Oiticica pode ser vista com síntese perfeita da Tropicália (melhor repetir o título de Oiticica do que usar o famoso Tropicalismo pois os ‘ismos’ já trazem consigo uma diluição massificada e são usados pelos opositores dos movimentos<sup>7</sup>): a contestação do mito da pureza na arte em geral e do chamado bom gosto; a incorporação das experiências mais populares, como a arquitetura e a forma de vida comunitária da favela; e aquilo que será também a maior ambiguidade tropicalista, simultaneamente, a incorporação da cultura de massa – como pode ser vista a questão da TV, da profusão de imagens – e uma postura ao mesmo tempo crítica e apologética. Oiticica buscava com *Tropicália*, fazer a “obra mais antropofágica da arte brasileira”, com sua ambiência tropical exagerada, atualizar a antropofagia do final dos anos 1920, propondo, como ele dizia, uma “Superantropofagia”:

*“A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o diretamente numa Super-Antropofagia.”* (Oiticica, 1967)

O ano de 1967 é considerado o começo do movimento tropicalista, com a *Tropicália* de Oiticica na exposição “Nova Objetividade Brasileira” no MAM-RJ; as canções *Alegria, alegria* (“caminhando contra o vento/ sem lenço, sem documento/ eu vou...”) de Caetano Veloso e *Domingo no Parque* (“o rei da brincadeira - e, José/ o rei da confusão – e, João...”) de Gilberto Gil no festival da TV Record; o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha lançado nos cinemas;<sup>8</sup> e a peça *O Rei da Vela*, do antropólogo Oswald de Andrade, no Teatro Oficina, montada por José Celso Martinez Corrêa. Em 1960 a nova capital do país, Brasília, construída em três anos<sup>9</sup>, a imagem mais forte da afirmação nacional moderna, foi inaugurada. Brasília é sem dúvida o maior símbolo, o grande ícone, da modernização nacional. O traçado de seu plano, projeto de Lúcio Costa que ganhou o concurso realizado em 1956, ainda trazia os princípios funcionalistas corbusianos, em particular a separação de funções no espaço – circulação, habitação, trabalho, lazer – da Carta de Atenas, resultado do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) de 1933.<sup>10</sup>

Os princípios funcionalistas defendidos por Le Corbusier, expostos como doutrina na Carta de Atenas, já vinham massificadamente norteados construções na Europa do pós-guerra, principalmente sob a forma de enormes conjuntos habitacionais que já eram alvo de críticas tanto dos próprios jovens arquitetos modernos, reunidos no grupo conhecido como Team X<sup>11</sup>, como dos artistas letristas (futuros situacionistas<sup>12</sup>). Para eles, esses conjuntos monótonos e repetitivos<sup>13</sup> e sobretudo a separação de funções proposta por Le Corbusier – que virou ponto de doutrina na Carta de Atenas – provocavam a passividade e a alienação da sociedade diante da monotonia da vida cotidiana moderna. Desde os primeiros números de *Potlatch*, boletim da Internacional Letrista (IL), de 1954, Le Corbusier passa a ser um dos maiores alvos de críticas irônicas: ele é citado como “o protestante ‘Modular’, *le Corbusier-Sing-Sing*”, suas obras são vistas como “estilo caserna militar”, o urbanismo moderno seria “sempre inspirado pelas diretrizes da polícia” ou ainda que “hoje a prisão passa a ser a habitação modelo”.<sup>14</sup> Brasília também é criticada, no seu primeiro aniversário, pelos situacionistas:

*“Em Brasília, a arquitetura funcional revela o pleno desenvolvimento da arquitetura para funcionários, o instrumento e o microcosmo da Weltanschauung burocrática.*

*Pode-se constatar que, onde o capitalismo burocrático e planificador já construiu seu cenário, o condicionamento é tão aperfeiçoado, a margem de escolha dos indivíduos é tão reduzida, que uma prática tão essencial para ele, como é a publicidade, que correspondeu a um estágio mais anárquico da concorrência, tende a desaparecer na maioria de suas formas e suportes. É possível que o urbanismo seja capaz de fundir todas as antigas publicidades numa única publicidade do urbanismo.” (IS, 2003, original de 1961)*

A Internacional Letrista (IL), que precede a Internacional Situacionista (IS), foi criada por Guy Debord e seus amigos em 1952. Eles publicaram o periódico *Internationale Lettriste* até 1954 e, de 1954 à 1957, publicaram 29 números de *Potlatch*. As questões tratadas em *Potlatch*, eram inicialmente mais ligadas à arte, à superação do movimento surrealista e, principalmente às ideias de ir além da obra de arte. Os letristas passaram também a tratar da vida cotidiana em geral, da relação entre arte e vida, e, em particular, da arquitetura e do urbanismo, sobretudo da crítica ao funcionalismo moderno. Os letristas, reunidos em torno de Debord – entre os mais influentes membros, editores de *Potlatch*, estavam Michèle Bernstein, Franck Conord, Mohamed Dahou, Gil Wolman e Jacques Fillon –, já anunciavam algumas ideias, práticas e procedimentos que depois formaram a base de todo o pensamento urbano situacionista: a psicogeografia, a deriva e, principalmente, a ideia-chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a “construção de situações”. Já no primeiro número de *Potlatch* (junho de 1954) há uma proposta de psicogeografia : «O jogo psicogeográfico da semana» :

*« Em função do que você procura, escolha uma região, uma cidade de razoável densidade demográfica, uma rua com certa animação. Construa uma casa. Arrume a mobília. Capriche na decoração e em tudo que a completa. Escolha a estação e a hora. Reúna as pessoas mais aptas, os discos e a bebida convenientes. A iluminação e a conversa devem ser apropriadas, assim como o o que está em torno ou suas recordações. Se não houver falhas no que você preparou, o resultado será satisfatório. » (IL, 1954, tradução nossa)*

Vários textos letristas sobre a psicogeografia também foram publicados na revista belga, ainda considerada surrealista, *Les lèvres nues*, entre 1955 e 1956. A experiência psicogeográfica estava diretamente ligada à prática da deriva, vários textos letristas comentavam e propunham diferentes derivas, entre eles o « Résumé 1954 », assinado por Debord e Fillon (1954):

*« As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção mais restritivas. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível se pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos que é preciso se inventar novos jogos». (tradução nossa)*

A ideia de “construção de situações” também surge inicialmente em *Potlatch*, como no texto coletivo, onde Charles Fourier (um dos heróis dos surrealistas, sobretudo de André Breton) também é citado:

« A construção de situações será a realização contínua de um grande jogo deliberadamente escolhido; a passagem de um ao outro desses cenários e desses conflitos em que os personagens de uma tragédia morreriam em vinte e quatro horas. Mas o tempo de viver não faltará mais. Uma crítica do comportamento, um urbanismo influenciável, uma técnica de ambiências devem se unir a essa síntese, nós conhecemos os seus primeiros princípios. É preciso reinventar em permanência a atração soberana que Charles Fourier chamava de livre jogo das paixões. » (IL, 1954, tradução nossa)

A proximidade das ideias dos jovens letristas, futuros situacionistas, com os jovens tropicalistas é clara: Oiticica chega a falar em “*intentional situations*”, “instaurações situacionais”<sup>15</sup> e “situações a serem vividas”. No texto “Parangolé Síntese”, escrito em Nova Iorque em 1972, ele diz que o “PARANGOLÉ - programa” eram “situações-concreções definidas como programas circunstanciais de situações ambientais-grupais-de-rua”. São sobretudo os jogos, as paixões e invenções que estão em jogo para os dois grupos, assim como uma vontade lúdica, mas construtiva e de concreção. Ao compararmos as ideias de Helio Oiticica e Guy Debord, podemos notar que a Deriva de Debord dialoga com o *Delirium Ambulatorium* de Oiticica, assim como a ideia de situação construída, praticada pelos situacionistas, com a ideia de delírio concreto, praticada pelos tropicalistas.

*“O delírio ambulatório é um delírio concreto. Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um Penetrável com areia e pedrinhas estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar, do detalhe síntese do andar. Delírio ambulatório, quando não é patológico, a pessoa está com esquizofrenia, paranóia, sai andando e desaparece, anda quilômetros de uma cidade a outra, quando não é assim uma coisa patológica é uma coisa altamente gratificante. Todos os pedaços do Rio de Janeiro têm para mim um significado concreto e vivo, um significado que era essa coisa que eu chamo de “delírio concreto”: a pedra do açúcar Pérola, a antológica Central do Brasil, as ruas em volta da Central do Brasil no Centro, os morros do Rio, São Carlos, favela da Mangueira, Juramento, esses lugares assim é que eu conheço mais de perto.”* (Oiticica apud Cardoso, 1985)

*“O conceito de deriva está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio. Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar. (...) Assim, o modo de vida pouco coerente, e até certas brincadeiras consideradas duvidosas, que sempre foram muito apreciadas por nosso grupo – como, por exemplo, entrar de noite em prédios em demolição, zanzar de carona por Paris em dia de greve de transportes, pedindo para ir a um ponto qualquer no intuito de aumentar a confusão, perambular pelos subterrâneos das catacumbas cuja entrada é proibida ao público – são decorrentes de um sentimento mais geral que corresponde exatamente ao sentimento da deriva. O que é possível pôr por escrito são apenas algumas senhas desse grande jogo.”* (Debord, 2003, original de 1956)

Ideias situacionistas e tropicalistas dialogam. Em um momento politicamente muito difícil, de pouca liberdade e de rigorosa censura, os tropicalistas encontraram para agir um caminho próprio, eles incorporavam a cultura de massas ( ou *pop* ) e a misturavam superantropofagicamente com a cultura popular tropical. Foi a partir dessas experiências que o movimento *Tropicália* surgiu, principalmente a partir das experiências que os artistas chamavam de vivências. Para eles, vida e arte se misturavam, e a própria ideia de “tropicalidade” era um processo aberto, que se transformava continuamente. *Tropicália* era um tipo de postura crítica, artística, um desejo, uma forma de incorporar, de apreender a cultura popular e a “arte” das ruas. As frases dos *Parangolés* de Hélio Oiticica soam como gritos de guerrilha: “Incorporo a revolta”, “Da adversidade vivemos” ou, numa bandeira usada em show por Caetano Veloso, “Seja marginal, seja herói”. Em entrevista ao Jornal soteropolitano *A Tarde* (19/2/2011), o poeta Capinan, ao fazer 70 anos de idade, explicou:

*“Eu sou mais do que tropicalista. O que o tropicalismo pode fazer não é propriamente uma invenção tropicalista em si. É um desejo que foi sabotado pela ditadura, que o tropicalismo mantém e coloca esse desejo na rua, não escamoteia, com o cabelo, as roupas, a sexualidade, a questão de não estar presos a códigos estéticos. Tudo isso já estava detonado pelos modernistas no Brasil. Acho que os tropicalistas são filhos dessas revoluções que foram interrompidas”.*

O movimento, no teatro, sobretudo no Teatro Oficina, com José Celso Martinez Corrêa, já trabalhava com a ideia do “antiespetáculo”, da relação entre espetáculo e participação, como fizeram também os situacionistas; no cinema, buscava “imagens errantes” e “desestetizadas”, sobretudo no cinema marginal ou o “quase-cinema” de Oiticica; na música, ficou ainda mais ambíguo, com relação à tensão cultura popular e cultura de massa: os músicos tropicalistas misturavam os instrumentos e ritmos tradicionais nacionais com a guitarra elétrica e o rock internacional e, além disso, eles faziam letras “concretas” sutilmente subversivas para as canções e se apresentavam espalhafatosamente nos festivais e programas de TV <sup>16</sup>.

As canções eram eventos construídos ou, como dizia Oiticica, “delírios concretos”, com letras que compõem imagens também errantes, montagens quase cinematográficas, como o quase-cinema de Oiticica, que dialoga com a ideia de *détournement* (desvio ou apropriação<sup>17</sup>) situacionista, sobretudo dos filmes de Guy Debord. A colagem das diferentes imagens das canções – sempre imagens do país misturadas com vivências pessoais – fazia surgir uma temporalidade diferente, não linear, embriagante. O caráter experimental e revolucionário estava muito próximo do que acontecia conceitualmente, e também na prática, nos outros campos artísticos – artes plásticas, literatura, cinema, teatro –, mas talvez a tensão com a questão do espetáculo e do grande público fosse mais evidente. O Movimento Tropicalista só ficou de fato popular e virou moda, quando *Tropicália* virou Tropicalismo, em 1968, com o disco-manifesto antológico *Tropicália ou Panis e Circensis* com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, Nara Leão, Capinan, Os Mutantes e arranjo e regência de Rogério Duprat, todos em “foto de família” na capa. Várias canções desse disco poderiam ser citadas para explicitar as derivas tropicalistas, com suas sequências de imagens díspares, contraditórias, mas que se sucedem tensionando as diferenças, os opostos tão presentes no cotidiano brasileiro.

A principal tensão tropicalista – entre moderno e arcaico, entre progresso e miséria, entre cultura de massa e cultura popular – surge em várias faixas do disco. Talvez a ambiguidade tropicalista – a crítica e, ao mesmo tempo, fascinação pelas cidades em transformação; a nova vida urbana das grandes cidades, e sua ironia alegre, mas por vezes corrosiva – apareça de forma mais clara em “Parque Industrial” (“o avanço industrial/ vem trazer nossa redenção”) de Tom Zé: “Tem garota propaganda/ Aeromoça e ternura no cartaz/ basta olhar na parede / Minha alegria num instante se refaz/ Pois temos o sorriso engarrafado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente folhear e usar.”

O “sorriso engarrafado” de Tom Zé nos remete diretamente à promessa de felicidade das propagandas capitalistas, reproduzidas ironicamente nas revistas situacionistas, e à crítica a essas promessas, a essa “sociedade do espetáculo”, captada por Guy Debord e demais situacionistas. Debord diz na conferência “Perspectivas de modificações conscientes na vida cotidiana”, realizada por meio de um gravador em 17 de maio de 1961 no CNRS, para o grupo de pesquisa de Henri Lefebvre<sup>18</sup>:

*“Tudo depende efetivamente do nível em que se ousa formular o problema: como vivemos? Como ficamos satisfeitos? Insatisfeitos? Isso sem deixarmos nunca intimidar pelas diversas formas de publicidade que visam persuadir que o homem pode ser feliz por causa da existência de Deus, ou do dentífrico Colgate, ou do CNRS (Centro Nacional de Pesquisa Científica).”* (tradução nossa)

Em *Geléia Geral*, expressão que se consolidou como uma síntese da própria Tropicália, Gilberto Gil e Torquato Neto reúnem o antigo/primitivo e o moderno/futuro e retomam o manifesto antropófago: “A alegria é a prova dos nove (...) Pindorama, país do futuro (...) Pego um jato/viajo/arrebento (...) Voz do morro, pilão de concreto/Tropicália, bananas ao vento”.

Em *Enquanto seu lobo não vem*, Caetano Veloso faz na letra da canção exatamente o que Oiticica chamava de delírio concreto: a canção é uma errância imaginária, muito próxima das narrativas surrealistas. O curioso é que essa errância imaginária se tornará possível vários anos depois, com a abertura do metrô na Presidente Vargas. Oiticica faz alguns trabalhos sobre o tema em 1978: “experiência do mito-desmitificado – Avenida Presidente Vargas-Kyoto-Gaudi”<sup>19</sup> e “Manhattan Brutalista - objet semi mágico trouvé” e diz, em 1968, que “durante a passeata dos cem mil, vinha-me a todo momento, e também a amigos meus que conheciam a música, o ritmo e as frases de ‘Enquanto seu lobo não vem’”: “Vamos passear pela floreta escondida, meu amor/ Vamos passear na avenida (...) A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas/ Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas/ Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas/ Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil/ Vamos passear escondidos/ Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou/ Vamos por debaixo das ruas.”

*“Então eu pego pedaços de asfalto da avenida Presidente Vargas, antes de taparem o buraco do metrô, todos os pedaços de asfalto que tinham sido levantados. Quando eu apanhei esses pedaços de asfalto, me lembrei que Caetano uma vez fez uma música (disse até que pensou em mim depois que fez) que falava o negócio da ‘Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas, passa por debaixo da Avenida*

*Presidente Vargas". Aí eu pensei, esses pedaços de asfalto, soltos, que eu peguei como fragmentos e levei para casa, agora, aquela avenida estava esburacada por baixo, e na realidade, a Estação Primeira da Mangueira vai passar por debaixo da Avenida Presidente Vargas. Uma coisa que era virtual quando Caetano fez a música, de repente, se transformou num delírio concreto. O delírio ambulatório é um delírio concreto." (Oiticica apud Cardoso, 1985).*

Nesse ano mítico de 1968, tanto em âmbito tanto nacional (AI-5) quanto internacional, seria impossível separar os cenários interno e externo, complexos e contraditórios. Os jovens do mundo todo estavam se rebelando contra as regras impostas. Enquanto na França, os situacionistas distribuem panfletos, muitas vezes em quadrinhos, e escrevem frases nos muros das universidades e da cidade (*Ne travaillez jamais ou Sous les pavés, la plage*) incitando os jovens e estudantes à revolução da vida cotidiana, que resulta no conhecido Maio de 1968<sup>20</sup>, no Brasil, a ditadura se reforçava com o AI-5. Caetano Veloso lança em disco, com capa também tropicalista de Rogério Duarte, *Alegria, alegria* ("porque não?! porque não?") e a canção, também intitulada *Tropicália*,<sup>21</sup> que começa por:

*"Sobre a cabeça os aviões/ sob os meus pés os caminhões/ aponta contra os chapadões/ meu nariz / eu organizo o movimento/ eu oriento o carnaval / eu inauguro o monumento / no planalto central do país / viva bossa - sa -sa / viva palhoça - ça - ça - ça - ça / O monumento é de papel crepom e prata (...)."*

Podemos notar que toda a letra da canção, cheia de imagens e referências contraditórias, gira em torno de uma tensão entre moderno e popular. A "canção-monumento", como disse o próprio Caetano Veloso<sup>22</sup>, ao mesmo tempo que denota essa vontade construtiva evocada por Oiticica no texto manifesto "Nova Objetividade Brasileira" de 1967 – "eu inauguro o monumento" – também faz uma ressalva, "o monumento é de papel crepom e prata". Não podemos deixar de perceber novamente a alusão à nova capital federal, o monumento moderno no planalto central do país, Brasília, símbolo da arquitetura e urbanismo modernos, da modernização nacional e, também, a partir de 1964, sede da ditadura militar<sup>23</sup>. Como escreveu Risério: "o Brasil de Maracangalha e Brasília – e de maracangalhas em Brasília". Brasília e Maracangalha, ou melhor, *Tropicália* e Brasília<sup>24</sup>.

*Tropicália versus Brasília.* Segundo Carlos Basualdo (2007), "poderia afirmar-se que Brasília é o dado real, efetivo, ao qual se contrapõe seu duplo mítico, Tropicália."<sup>25</sup> Poderíamos nos questionar também sobre uma possível crítica ao mito da pureza – "a pureza é um mito", frase escrita em um penetrável da *Tropicália* de Oiticica – contido no projeto moderno tardio e racionalista do plano-piloto de Lucio Costa, que tinha vencido o concurso para projetar a capital federal, em 1956. Em 1964, Lucio Costa foi o responsável pelo pavilhão brasileiro na XII Trienal de Milão e, curiosamente, ou melhor, tropicalisticamente, projetou um espaço para o ócio, um "penetrável": *Riposatevi* (repouse ou relaxe em italiano). Trata-se de um espaço tropical com várias redes, violões e diferentes imagens (fotografias de Marcel Gautherot) do país: jangadas, praias e, como não poderia deixar de ser, as superquadras de Brasília, o Congresso Nacional, a praça dos Três Poderes e, o que poderia ser visto como a síntese de tudo isso, a região mais popular do plano de Costa: a rodoviária de Brasília. Eduardo Rossetti (2006) chega a chamar *Riposatevi* de "a *Tropicália* de Lucio Costa":

*“Entre a Finlândia e a Iugoslávia, Lucio Costa apresenta o Brasil através de um ambiente mobiliado com cerca de quatorze redes de algodão coloridas e alguns violões: eis toda a mobília do país! Este espaço fluido é organizado através de painéis de madeira ordinária que também são o suporte de imagens de Gautherot, além de organizarem os limites e contornos deste pavilhão. Para complementar as dimensões deste espaço, Lucio Costa sugere um chão de areia, que foi substituído por um piso homogêneo, ao que parece feito de sizal; em contraposição, para arrematar o teto, ‘à guisa de dossel’, Lucio Costa arma uma estrutura de cabos de aço multidirecional para sustentar as redes e acima destas uma trama, dispõe outra com tecidos retangulares, brancos e amarelos, soltos com as letras verdes, em caixa alta, da palavra de ordem: RIPOSATEVI”*

Lúcio Costa, apesar desse fugaz diálogo indireto, que só confirma a ambiguidade moderna brasileira, obviamente não participa do movimento *Tropicália*. No final de 1968, o endurecimento da ditadura com o AI-5 estraga a festa tropicalista. A censura interrompeu a temporada que Caetano, Gil e os Mutantes faziam com casa lotada na boate Sucata, onde a bandeira de Hélio Oiticica “Seja marginal, seja herói” ficava no palco. O programa de TV tropicalista que tinha acabado de estreiar, *Divino Maravilhoso*, sai do ar. Gil e Caetano são presos no Rio e depois ficam em regime de confinamento em Salvador. Oiticica e Torquato tinham ido para Londres para a exposição na *Whitechapel Gallery* e ficaram por lá em exílio provisório. Gil e Caetano se juntaram a eles em 1969. Os que ficaram no país sofreram a truculência do regime militar. Em 1970, Torquato Neto, de volta ao Brasil, é internado num hospital psiquiátrico e, em 1972, ele se suicida. Era a madrugada seguinte a seu aniversário de 28 anos; era o final trágico da alegre *Tropicália*.

Ao voltar de Londres, em 1970, depois da experiência *Eden* na *Whitechapel*, Hélio Oiticica fica pouco tempo no Brasil. Do Rio vai para Nova Iorque participar da mostra *Information* no MOMA onde monta os *Ninhos* – um contexto para o comportamento, para a vida –, retorna ao Rio, mas logo volta para Nova Iorque, com uma bolsa da fundação Guggenheim, e fica por 8 anos. Durante esse exílio, Oiticica transforma sua própria casa, onde recebe vários amigos, em *Ninhos*; seu apartamento na 2ª Avenida, onde mora de 1970 a 1974, fica conhecido como *Babylonests* (ninhos da Babilônia). De 1974 a 1978 ele mora no *Hendrixsts*, na Christopher Street. Nesse período, Oiticica continua sua série de experimentações, novos *Parangolés* (*Parangoplay*), novos *Penetráveis* (*Magic Squares*), passa a trabalhar com audiovisual (super 8 e slides com som, séries quase-cinema, cosmococa *program in process*, filme *Agripina é Roma-Manhattan*), mas, sobretudo, escreve.

Oiticica experimentava, derivava pela cidade, lia e escrevia. Lia autores bem heterogêneos, se dizia “filho de Nietzsche e enteado de Artaud” e mantinha uma rica correspondência com várias pessoas: os poetas concretos Haroldo e Augusto de Campos, os poetas tropicalistas Torquato Neto, Waly Salomão, cineastas como Ivan Cardoso, Neville de Almeida, artistas plásticos como Lygia Clark, Lygia Pape, todos seus amigos, vários correspondentes de jornais e revistas. Lia e escrevia muito. Nesse período em Nova Iorque, leu, entre inúmeros outros, Marshall McLuhan, o livro *Understanding Media*, de 1964, e o livro de Guy Debord, *Sociedade do Espetáculo*, de 1967, que Oiticica não só leu como citou e traduziu do inglês. Passou a expressar em seus textos uma consciência cada vez mais crítica com relação tanto à cultura de massa, quanto ao consumismo e à sociedade do espetáculo; aproximou-se do pensamento situacionista e

passou a citar Guy Debord em vários de seus escritos. Chegou a propor um Penetrável (P12) com textos escritos e declamados, retirados do clássico de Debord, em particular os aforismas 34 e 30: “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem”. O 30, ele próprio traduz do inglês:

*“guy debord: society of spectacle, item 30: a alienação do espectador para proveito do objeto contemplado (que é o resultado de sua própria atividade inconsciente) é expressada do seguinte modo: quanto mais ele se deixa absorver nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende sua própria existência e seus próprios desejos. a exteriorização do espetáculo para o homem ativo, consiste em que seus atos não são mais seus, mas de alguém que os representa para ele. essa a razão pela qual o espectador não se sente em casa em lugar nenhum, porque o espetáculo está em toda parte.” (Oiticica, 1971a)*

Os situacionistas liderados por Debord lutavam contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. O principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação<sup>26</sup> ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no cultural. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi consequência da importância que davam ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia e alienação da vida cotidiana. Situacionistas e tropicalistas tinham em comum a questão da participação contra o espetáculo, sobretudo Debord e Oiticica: o primeiro propunha a transformação dos espectadores em vivenciadores, e o segundo em participantes.

*“A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção do espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do ‘público’, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores mas, num sentido novo do termo, vivenciadores.” (Debord, 2003b, original de 1957)*

*“Toda a minha evolução que chega aqui à formulação do Parangolé visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora de ‘participador’.” (Oiticica, 1965)*

Oiticica define a “participação do espectador – corporal, tátil, visual, semântica, etc.” – como um dos principais itens do manifesto “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967), que seria a formulação de um “estado típico da arte brasileira de vanguarda atual”, onde podemos ler tanto no item 3 quanto no 5, dedicado à tendência para uma arte coletiva:

*“É inútil fazer aqui um histórico das fases e surgimentos da participação do espectador, mas verifica-se em todas as manifestações de vanguarda desde obras individuais até as coletivas (‘happenings’, por exemplo). Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas ao sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de ‘criar’ a sua obra.” (Oiticica, 1967b)*



*“Experiências tais como a de (...) procurar ‘criar’ obras de minha autoria, procurando, ‘achando’ na paisagem urbana elementos que correspondessem a tais obras, e realizando com isso uma espécie de ‘happening’, são importantes como modo de introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, já não mais como algo fechado, longe dele, mas como proposição aberta à participação total.” (Oiticica, 1967b)*

A questão da participação está presente em quase todos os textos e trabalhos artísticos de Oiticica, essa ideia era para ele extremamente revolucionária e política, como era também para os situacionistas ou ainda para os artistas norte-americanos que faziam *happenings*, como o Fluxus<sup>27</sup>. Uma grande diferença entre situacionistas e tropicalistas era que estes últimos ainda acreditavam na possibilidade de desvio dos meios de comunicação em massa como a televisão. Oiticica se orgulhava de ter participado do programa do Chacrinha; de fato, essa ambiguidade tropical era mais complexa do que as críticas situacionistas que se contentavam em reproduzir imagens publicitárias em suas publicações ou em fazer desvios de imagens cinematográficas ou ainda em produzir histórias em quadrinhos com textos críticos e irônicos. Mas tanto tropicalistas quanto situacionistas acreditavam que a revolução precisaria passar pela vida cotidiana, e não poderia ser previamente programada.

*“O conceito palavra de ordem em todas as atividades criativas nessa década é o da PARTICIPAÇÃO – participar aparece sob muitos pontos de vista, chega ao auge do sectarismo numa determinada fase: para os engajados do início para a participação cínica nas transformações políticas – já para os esteticistas, cuja participação na obra de arte dada, oposta à contemplação etc. (...) o que é a participação? Participação ingênua nas obras criadas? Participação em reuniões políticas. Sim, mas basta isso? Não – existência humana, no ato diário, no comportamento, no porquê, para quê, sei lá mais o quê, no calor das ideias, das fossas individuais, nos prejuízos do existir, no amor, nas relações íntimas entre eu, você, tu, nós, enfim, a vida, esta pede uma participação que seja a completação, logo a razão de ser, desta existência tão complexa – mas essa participação não pode ser programada, ser formalizada num ‘bom programa’” (Oiticica, 1968b)*

Os situacionistas, inicialmente interessados em ir além dos padrões vigentes da arte moderna – passando a propor uma arte diretamente ligada à vida, uma arte integral, participativa –, perceberam que essa arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral. Debord escreve no « Relatório de Construções de Situações » em 1967: “A arte integral, de que tanto se falou, só se poderá realizar no âmbito do urbanismo”. Os situacionistas, a partir do momento em que afinam suas experiências urbanas, passam à crítica feroz contra o urbanismo e o planejamento em geral. Mas, mesmo eles se posicionando cada vez mais contra o urbanismo, ficaram sempre a favor das cidades. Ou seja, eram contra o monopólio urbano dos urbanistas e planejadores em geral, e a favor de uma construção realmente coletiva das cidades. Para eles, qualquer construção dependeria da participação ativa dos cidadãos, o que só seria possível por meio de uma verdadeira revolução da vida cotidiana.

*« Não preconizamos que se deva voltar a um estágio anterior ao condicionamento, e sim que se vá além dele. Inventamos a arquitetura e o urbanismo que são irrealizáveis*

*sem a revolução da vida cotidiana; isto é, sem a apropriação do condicionamento por todos os homens, para que melhorem indefinidamente e se realizem.* » (Kotányi e Vaneigem, 2003, original de 1961)

*« Nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram. »* (Debord, 2003b, original de 1957)

O pensamento urbano situacionista era baseado na ideia de participação e de revolução da vida cotidiana, reunidas na ideia de construção de situações. No primeiro número da revista da IS, em 1958, eles publicam as seguintes definições: situacionista “que se refere à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações. Indivíduo “que se dedica a construir situações”; situação construída, “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos”. A tese central situacionista era a de que, por meio da construção de situações se chegaria à transformação revolucionária da vida cotidiana, o que se assemelhava muito à tese defendida por Henri Lefebvre – não por acaso muito próximo dos situacionistas no início do movimento – de uma construção de momentos. A situação construída se assemelha à ideia de momento, e poderia ser efetivamente vista como um desenvolvimento do pensamento lefebvriano, mas os situacionistas, como os tropicalistas e diferentemente de Lefebvre, queriam criar momentos novos.

A teoria crítica que fundamentaria a ideia central de construção de situações seria o que foi chamado de Urbanismo Unitário – que não era uma doutrina ou uma proposta de urbanismo, mas sim uma crítica ao urbanismo, não era um tipo de urbanismo, mas sim uma teoria urbana crítica; era unitário por ser contra a separação de funções no espaço do urbanismo moderno, como em Brasília – e foi definido como “teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento” (IS 1, 1958). Para tentar chegar a essa construção total de um ambiente, os situacionistas criaram um procedimento ou método, a psicogeografia, e uma prática ou técnica, a deriva, que estavam diretamente relacionados. A psicogeografia foi definida como um “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.” E a deriva era vista como um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência”. Ficava claro que a deriva era o exercício prático da psicogeografia e, além de ser também uma nova forma de apreensão do espaço urbano, que se aproximava da ideia de *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica<sup>28</sup>. Mas, ao contrário do artista brasileiro, que se concentrou na sua prática cotidiana e não teve pretensões de transformá-la em técnica, Guy Debord chegou a escrever, em 1956, uma «Teoria da Deriva» que foi publicada originalmente na revista surrealista belga *Les lèvres nues* e republicada na IS 2, em 1958. Assim começa a « Teoria da deriva »:

*« Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissociavelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio . Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar. » (Debord, 2003c)*

A deriva situacionista não pretendia ser vista como uma atividade propriamente artística, mas sim como uma técnica urbana situacionista para tentar desenvolver na prática a ideia de construção de situações através da psicogeografia. A deriva é um tipo específico de errância urbana, uma apropriação do espaço urbano pelo vivenciador através da ação do andar sem rumo. A psicogeografia estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através das derivas, e tentava mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação, basicamente do errar pela cidade. Aquele “que pesquisa e transmite as realidades psicogeográficas » (IS 1, 1958) era considerado um psicogeógrafo. E psicogeográfico seria “o que manifesta a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade”. No texto « Introdução a uma crítica da geografia urbana »<sup>29</sup>, publicado na revista surrealista belga *Les levres nues*, em 1955, Guy Debord explica a ideia de psicogeografia e dá um exemplo de deriva na prática :

*« A psicogeografia seria o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. (...) A brusca mudança de ambiência numa rua, numa distância de poucos metros; a divisão patente de uma cidade em zonas de climas psíquicos definidos; a linha de maior declive – sem relação com o desnível – que devem seguir os passeios a esmo; o aspecto atraente ou repulsivo de certos lugares; tudo isso parece deixado de lado. Pelo menos, nunca é percebido como dependente de causas que podem ser esclarecidas por uma análise mais profunda, e das quais se pode tirar partido. As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidos de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator. (...) A confecção de mapas psicogeográficos e até simulações, como a equação – mal fundada ou completamente arbitrária – estabelecida entre duas representações topográficas, podem ajudar a esclarecer certos deslocamentos de aspecto não gratuito mas totalmente insubmisso às solicitações habituais. As solicitações dessa série costumam ser catalogadas sob o termo de turismo, droga popular tão repugnante quanto o esporte ou as vendas a crédito. Há pouco tempo, um amigo meu percorreu a região de Hartz, na Alemanha, usando um mapa da cidade de Londres e seguindo-lhe cegamente as indicações. Essa espécie de jogo é um mero começo diante do que será a construção integral da arquitetura e do urbanismo, construção cujo poder será um dia conferido a todos. » (Debord, 2003a, original de 1955)*

A psicogeografia seria então uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava narrar, através do uso de cartografias e mapas, as diferentes ambiências psíquicas provocadas pelas errâncias urbanas que eram as derivas situacionistas. Algumas dessas derivas foram descritas em relatos, como no texto « Dois relatos de derivas » escrito por Debord em

1956. *Elas também foram fotografadas – algumas fotocollagens do tipo fotonovela eram vistas como mapas, como o Map of Venice de Ralph Rumney sobre suas derivas em Veneza – ou filmadas, chegando a aparecer em alguns filmes de Debord.*<sup>30</sup> Alguns mapas psicogeográficos, ou seja, cartografias subjetivas ou mapas afetivos, chegaram a ser efetivamente realizados, e um deles se tornou um símbolo situacionista: *The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes*, assinado por Debord em 1957.<sup>31</sup> Dois livros psicogeográficos com mapas e outras colagens – de textos e imagens, sobretudo publicitárias, desviadas – foram publicados por Guy Debord e Asger Jorn, em 1957 e 1958: *Fin de Copenhague* e *Mémoires*. Outros mapas menos conhecidos também foram realizados, como o *Axe d'exploitation et échec dans la recherche d'un Grand Passage situationiste*, um dos cinco mapas realizados por Debord para uma exposição na Bélgica, em 1957, da qual Debord se recusou a participar. Há uma relação clara desse mapa com as passagens em Benjamin; Debord também falava nessa época em se chegar a « um estranhamento pelo urbanismo ». Guy Debord fez uma série de estudos sobre as unidades de ambiência<sup>32</sup> em diferentes mapas de Paris e fez alguns croquis a mão, além das famosas colagens, como no *Guide Psychogéographique de Paris, discours sur le passions de l'amour, pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance*.

No texto « The Dérive and Situationist Paris », Tom McDonough busca aproximar a ideia de psicogeografia e a deriva situacionista a um tipo de etnografia e à sociologia urbana. Ele lembra o vasto conhecimento de Guy Debord tanto dos trabalhos de Paul-Henry Chombart de Lauwe sobre a aglomeração parisiense<sup>33</sup>, citado em vários textos situacionistas, como os estudos em ecologia humana dos representantes da Escola de Chicago (citados por Chombart de Lauwe). McDonough refere-se principalmente às ações dos alunos dos fundadores dessa Escola, como Robert Park<sup>34</sup>, discípulo de Simmel, que eram encorajados a estudar sua cidade como se estivessem num ambiente exótico, usando nas ruas, em suas etnografias urbanas, a ideia de observação participante. Ele força a comparação:

*« À primeira vista, estas ideias (da Escola de Chicago) são parecidas com a dos situacionistas sobre a deriva. Da mesma maneira que a etnografia urbana documentava a morfologia social da cidade, a deriva abordava a análise ecológica do caráter absoluto ou relativo das fissuras da trama urbana, do papel dos microclimas, do caráter específico e autônomo das zonas administrativas, e, sobretudo, da ação dominante dos centros de atração. A Paris de Debord e dos situacionistas, como a Chicago de Park e de seus colaboradores, resistia a uma simples totalização e se percebia em transformação como um terreno descontínuo de classes sociais em competição que se encontravam constantemente em processo de construção de sua própria ecologia local. »* (McDonough, 1996, tradução nossa)

Obviamente a ecologia humana da Escola de Chicago dos anos 1920/30 e a deriva situacionista dos anos 1950/60 são bastante diferentes em sua forma de ação, objetivos e resultados. Debord mostra essas diferenças num texto escrito para Constant que se chama « *Écologie, psychogéographie et transformation du milieu urbain* »<sup>35</sup>:

*« A ecologia divide o tecido urbano em pequenas unidades que são parcialmente unidades de vida prática (habitação, comércio) e parcialmente unidades de ambiência. Mas a ecologia procede sempre do ponto de vista da população fixa no seu bairro – de onde ela pode sair para seu trabalho ou lazer –, mas ela fica ali enraizada.*

*O que traz uma visão particular do bairro, dos bairros que o delimitam e da maioria do resto da cidade, que é literalmente ‘terra incógnita’ (ver os mapas de Chombart de Lauwe). A psicogeografia se coloca do ponto de vista da passagem. Seu campo é a cidade toda e sua aglomeração. Seu observador-observado é o passante (no caso limite o sujeito que deriva sistematicamente). » (Debord, 2006, tradução nossa)*

McDonough percebe que há uma oposição clara quanto aos documentos resultantes dessas experiências, mas não percebe que o próprio foco das ações são bem distintos já que os etnógrafos dessa escola não realizavam de fato errâncias, nem desvios dos dados objetivos nos mapas do espaço urbano; ao contrário, eles mapeavam diferentes dados de forma bem definida, realizavam mapeamentos de diferentes classes sociais, etnias, idades etc, no espaço da cidade. O interessante do texto de McDonough é a percepção de que ambos, situacionistas e sociólogos urbanos da Escola de Chicago, realizam, em suas experiências etnográficas empíricas, algo próximo da «técnica do estranhamento» (*technique du depaysement*), criada por Claude Lévi-Strauss, no sentido do próprio pesquisador criar um estranhamento com seu objeto de estudo e, assim, chegar mais próximo da questão da alteridade e, também, a uma antropologia mais autorreflexiva e crítica.

Outra questão – com viés mais antropológico e, sem dúvida, uma das questões centrais dos situacionistas –, que vem de forte preocupação letrista, é a questão do jogo. A deriva, antes de ser uma técnica, procedimento ou método de apreensão e estudo da cidade, era considerada uma distração (“As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva », em *Potlatch* nº 14, novembro de 1954) e a psicogeografia um jogo (« O jogo psicogeográfico da semana” *Potlatch* nº 1, junho de 1954) assim como a própria construção de situações (« A construção de situações será a realização contínua de um grande jogo » *Potlatch* nº 7, agosto de 1954). O próprio nome da revista letrista, *Potlatch* significa « uma grande festa solene, durante a qual um dos dois grupos (tribos de índios norte-americanos), com grande pompa e cerimônia, faz ofertas em grande escala ao outro grupo, com a finalidade de demonstrar sua superioridade » (Huizinga, 2001, original de 1938), como citado na própria revista. A questão do *Potlatch* será também trabalhada por vários outros autores bem distintos como Marcel Mauss ou ainda Georges Bataille.

O livro *Homo Ludens* do historiador holandês Johan Huizinga é muito citado tanto por letristas como por situacionistas, em particular Constant, também holandês, expulso da IS em 1960, que cria o « projeto » de cidade para o homo ludens, *New Babylon*. Outro arquiteto holandês que trabalha com jogo e foi colega de Constant no grupo Cobra, Aldo Van Eyck, do grupo Team X, construiu grandes « playgrounds » na cidade de Amsterdã. Huizinga (2001) em seu prefácio explica sua intenção com o livro:

*« Assim, o jogo é aqui tomado como fenômeno cultural e não biológico, e é estudado em uma perspectiva histórica, não propriamente científica em sentido restrito. O leitor notará que pouca ou nenhuma interpretação psicológica utilizei, por mais importante que fosse, e que só raras vezes recorri a conceitos e explicações antropológicos, mesmo nos casos em que me refiro a fatos etnológicos. (...) Se eu quisesse resumir meus argumentos sob a forma de teses, uma destas seria que a antropologia e as ciências a ela ligadas, têm, até hoje, prestado muito pouca atenção ao conceito de jogo e à importância do fator lúdico para a civilização. »*

O historiador é citado, não sem algumas críticas, em vários textos dos letristas, como em « Arquitetura e jogo » (*Potlatch* 20, maio de 1955), que começa por :

*« Johan Huizinga em seu Ensaio sobre a função social do jogo estabelece que 'a cultura, nas suas fases primitivas, reúne os traços de um jogo, e se desenvolve sobre as formas e na ambiência de um jogo'. O idealismo latente do autor e sua apreciação estritamente sociológica das formas superiores do jogo não desvalorizam o argumento que sustenta sua obra. Seria inútil, por outro lado, procurar em nossas teorias da arquitetura e da deriva outras motivações que não a paixão pelo jogo.»* (*Potlatch*, 1955, tradução nossa)

A ideia que estaria por trás de todo pensamento urbano situacionista – construção de situações, desvios, urbanismo unitário, psicogeografia e derivas – seria então essa questão do jogo, uma grande arma antifuncionalista que prioriza os usos e não as funções, como já mostra o próprio título do texto de Constant no último número de *Potlach* (30 de julho de 1959), « O grande jogo do porvir »:

*« A total ausência de soluções lúdicas na organização da vida social impede que o urbanismo se mostre criativo, fato que o aspecto insípido e estéril da maioria dos bairros novos comprova de forma atroz. Os situacionistas, que se especializaram na exploração do jogo e do lazer (...) Nosso conceito de urbanismo não se limita à construção e suas funções, mas também ao uso que delas se faz, ou se imagina fazer. (...) A exploração da técnica e sua utilização para fins lúdicos superiores são uma das tarefas mais urgentes no sentido de favorecer a criação de um urbanismo unitário, na escala que a sociedade futura exige. »* (Constant, 2003)

A leitura crítica de Huizinga ajuda os situacionistas na formulação dessa ideia do jogo situacionista, base de suas práticas urbanas e da própria ideia de construção de situações, como podemos ver em inúmeras passagens do texto considerado o manifesto fundador da IS, o «Relatório sobre a construção de situações»:

*« Nossa ação sobre o comportamento, ligada a outros aspectos desejáveis de uma revolução de costumes, pode ser definida sumariamente pela invenção de jogos de novo teor. O objetivo mais geral deve ser de ampliar a parte não medíocre da vida, de diminuir-lhe ao máximo os momentos nulos. (...) O jogo situacionista se distingue do conceito clássico de jogo pela negação radical dos aspectos lúdicos da competição e de separação da citada corrente. Ao contrário, o jogo situacionista não aparece distinto de uma escolha moral, que é a opção por tudo o que garante o futuro reino da liberdade e do jogo. »* (Debord, 2003)

Em junho de 1958, no primeiro número da revista da IS, os situacionistas escrevem o texto “Contribuição para uma definição situacionista de jogo” (IS 1, 1958), onde desenvolvem essa noção própria do jogo, pensada em seu movimento com uma nova fase da afirmação do jogo “em favor de um conceito mais realmente coletivo de jogo: a criação de ambiências lúdicas escolhidas. A distinção central a superar é a que se estabelece entre jogo e vida corriqueira, considerando-se o jogo como uma exceção isolada e provisória.” Nesse texto, Huizinga é novamente citado longamente e a própria IS é considerada um jogo: “Talvez surja a tentação de menosprezar a Internacional Situacionista porque ela apresenta aspectos de

um grande jogo.” No Manifesto de 1960, os situacionistas escrevem: “O que é de fato uma situação? É a realização de um jogo superior, ou mais exatamente uma provocação para este jogo que é a presença humana. Os jogadores revolucionários de todos os países podem unir-se na IS para começar a sair da pré-história da vida cotidiana” (IS, 1960).

A cidade para os situacionistas é o espaço do jogo, mas eles não se contentam com os jogos já existentes, muito menos com a valorização excessiva do acaso<sup>36</sup> e do inconsciente dada pelos surrealistas<sup>37</sup>. Os situacionistas querem criar novos jogos como parte da vida cotidiana; o jogo situacionista é um jogo concreto, construído. Eles insistem na importância da invenção e criação de condições favoráveis para o desenvolvimento dessa paixão pelo jogo urbano, no valor do jogo, que seria o da própria vida livremente construída, sendo que a liberdade seria garantida pelas práticas lúdicas. Uma libertação pelo jogo, próxima à frase de Mario Pedrosa tantas vezes citada por Hélio Oiticica: “o exercício experimental da liberdade”. Oiticica, nos textos em que cita Debord, tenta opor a ideia de espetáculo à do exercício experimental.

*“espectador e participante são, porém conceitos postos em questão: conceitos sob constante conflito crítico, que terão que e devem ser usados até que sejam discutidas e reveladas todas as faces saturadas e as não imaginadas (ou discutidas) do problema: esse problema atinge em cheio outro maior: ou é o fundamento mesmo dele: a de que toda atividade no mundo ocidental está imersa na ‘sociedade do espetáculo’ (guy debord): que essas tentativas-experiências sejam absorvidas nesse contexto artísticoespetacular parece ser inevitável: o importante é ter em mente que conceitualmente no seu geral, essas tentativas querem colocar em questão, de um golpe, radicalmente, a natureza do criar artístico: querem como que inaugurar não um ‘modo de ver e sentir’ (excessivamente comprometidos de raiz com o ‘espectar’) mas o experimental (este considerado sob um ponto de vista radical).”* (Oiticica, 1971)

No texto escrito já em forma de cartografia errante da experiência *Mitos Vadios*, em São Paulo (parcialmente em epígrafe deste texto), Oiticica conceitua a ideia do Delirium Ambulatorium principalmente como um “caminhar to and from sem linearidade -> ambulatoriar: inventar coisas para fazer durante a caminhada”. Podemos chamar o pensamento de Oiticica, bem como o tropicalista, de pensamento ambulante, que faz uma apologia do movimento, do transitório, da não fixidez. As vivências tropicalistas, seus delírios concretos, assim como as situações construídas dos situacionistas são contra a fixação das ideias, do tempo e dos corpos. Em ambos os movimentos, tropicalista e situacionista, podemos perceber um precário equilíbrio de contradições e ambiguidades, uma coexistência de opostos, que pode ser exemplificada no caso tropicalista com a tensão entre *Tropicália* e Brasília. Nos delírios concretos, podemos ver imagens também contraditórias e dissensuais que se sucedem, uma sequência de desvios, a ideia do desvio (*détournement*) situacionista como base da própria deriva, um tipo de montagem caleidoscópica, cheia de superposições, não linear, com mudanças repentinas de direção, embriagante como a própria experiência de errar pela cidade. A forma de pensar e agir, tanto tropicalista quanto situacionista, é desviante, errante; não se trata, entretanto, de uma relação mimética, mas sim, incorporada.

A experiência errática da cidade realizada por tropicalistas e situacionistas – a que Oiticica chamava de Delírio Ambulatório e Debord de Deriva – buscava criar condições de possibilidade para esse exercício de liberdade. As errâncias urbanas, tanto situacionistas quanto tropicalistas, são acontecimentos que ocorrem no tempo dos momentos, mas que, como vimos, criam novos momentos, efêmeros; ao contrário de uma continuidade histórica, são irrupções, descontinuidades ou desvios. As errâncias são construídas e seguem a lógica do desvio, são construções de jogos a serem jogados, que exigem uma participação do Outro, dos vários outros urbanos. Um jogo coletivo que depende da participação de todos os jogadores no cotidiano. Esses jogos participativos da vida coletiva vivida no cotidiano, da cidade livremente experimentada, reivindicam, assim, um direito radical à cidade.

## Referências bibliográficas

- BASUALDO, Carlos. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil. In: catálogo *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira 1967-1972*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENTES, Ivana (org.). Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: catálogo *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira 1967-1972*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CARDOSO, Ivan. Hélio Oiticica, entrevista a Ivan Cardoso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1985. Coelho, Frederico. Nota editorial. In: *Tropicália*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971 -1978)*. Rio de Janeiro: ed. UERJ, 2010.
- CONSTANT (Constant Nieuwenhuys). O grande jogo do porvir. Original de 1959, publicado em *Potlatch 30*. In: Jacques, Paola Berenstein (org.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- DEBORD, Guy. L'Architecture et le jeu. Boletim *Potlatch 20*, 30 maio 1955.
- \_\_\_\_\_. *A sociedade do espetáculo*, original de 1967. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- \_\_\_\_\_. Introdução a uma crítica da geografia urbana. Original de 1955, publicado na revista *Les Lèvres Nues*. In: Jacques, Paola Berenstein (org.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. Original de 1957, texto apresentado na conferência de fundação da IS, em julho de 1957. In: Jacques, Paola Berenstein (org.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. Teoria da deriva. Original de 1956, publicado na revista *Les Lèvres Nues* e republicado na IS 2 em 1958. In: Jacques, Paola Berenstein (org.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. Écologie, psychogéographie et transformation du milieu urbain. In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy E.; FILLON, Jacques. Résumé 1954. Boletim *Potlatch 14*, 30 nov.1954.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. Original de 1938. Trad. João Paulo Monteiro. 5a ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- IL (Internacional Letrista). Le jeu psychogéographique de la semaine, boletim *Potlatch 1*, 22 jun. 1954.
- \_\_\_\_\_. Une idée neuve en Europe, boletim *Potlatch 7*, 03 ago.1954.



- IS (Internacional Situacionista). Contribuição para uma definição situacionista de jogo. *Revista IS 1*, 06/1958. In: Jacques, Paola Berenstein (org.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. Crítica ao Urbanismo, *Revista IS 6*, 08/1961. In: Jacques, Paola Berenstein (org.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. Manifesto. 17 maio 1960. *Revista IS 4*, 06/1960. In: Jacques, Paola Berenstein (org.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- \_\_\_\_\_. (org.) *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- KOTÁNYI, Attila ; VANEIGUEM, Raoul. Programa elementar do bureau de urbanismo unitário, revista IS 6, 08/1961. In: Jacques, Paola Berenstein (org.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LE CORBUSIER (pseudônimo de Charles-Édouard Jeanneret). *Précisions: sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. original de 1930. Paris: Fondation Le Corbusier, Altamira, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. *La critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris: L'arche, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos, 1968.
- MCDONOUGH, Tom. The Dérive and Situationist Paris/ La deriva y el París situacionista. In: Catálogo *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. MAC-BA: Barcelona, 1996.
- NETO, Torquato. Torquatália 3, original de 1968. In: *Torquatália, geléia geral*. Organização Paulo Rodrigo Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- OITICIA FILHO, César. EnconRHOS. In: *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. In: catálogo da exposição *Opinião 65*, MAM-RJ, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Posição Ética*. jul.1966.
- \_\_\_\_\_. *Aparecimento do Suprasensorial*. nov./dez., 1967.
- \_\_\_\_\_. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: Catálogo da exposição *Nova objetividade brasileira*, MAM-RJ, 1967.
- \_\_\_\_\_. *A trama da Terra que Treme: o sentido de vanguarda do grupo baiano*. 24 set. 1968.
- \_\_\_\_\_. *Balço da cultura brasileira*. 1968.
- \_\_\_\_\_. *Tropicália*. 04 mar.1968.
- \_\_\_\_\_. Sem título. 24 out. 1969.
- \_\_\_\_\_. Crelazer. Revista de *Cultura Vozes*, Petrópolis, 06 ago.1970. \_\_\_\_\_. Sem título. notas avulsas. 01 set.1971.
- \_\_\_\_\_. Sem título. notas avulsas. 10 jun.1971b. \_\_\_\_\_. *Parangolé Síntese*. 26 jun./26 dez.1972.
- \_\_\_\_\_. *Monólogo de Romero: a ser lido e gravado em cassette tape por Romero*. 02 jan.1973.

- OITICICA, Hélio. *EU em MITOS VADIOS/IVALD GRANATO*, Texto/release. 24 out.1978.
- \_\_\_\_\_. Sem título. Anotações manuscritas em caderno. 1979.
- ROCHA, Glauber. Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma. In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- ROSSETTI, Eduardo Pierroti. A Tropicália de Lucio Costa: o Brasil na XII Trienal de Milão, revista *Arquitextos 068*. São Paulo, jan. 2006.
- SALOMÃO, Waly. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Original de 1972. Rio de Janeiro: Aeroplano, Biblioteca Nacional, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Qual é o Parangolé?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- VIANNA, Hermano. Não quero que a vida me faça de otário! Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: Gilberto Velho (org.), *Mediação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- VIÉNET, René. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Paris: Gallimard, 1968.

---

## Notas

<sup>1</sup>Ele escreve no seu diário a frase que ficou célebre, no dia 15 de janeiro de 1961: "Aspiro ao Grande Labirinto". Todo seu trabalho artístico está relacionado com esse Grande Labirinto, às vezes confundido com a Mangueira, às vezes com o próprio Rio de Janeiro ou outras cidades onde morou, Londres ou Nova Iorque, ou "Nova Babilônia Iorque", como dizia, o que já poderia ser relacionado com a Nova Babilônia do situacionista Constant, que também aspirava aos labirintos, labirintos dinâmicos. A alusão aos labirintos é frequente nos textos situacionistas sobre a cidade, ver *Apologia da Deriva* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003). Sobre os labirintos de Hélio Oiticica, ver o capítulo "Labirinto" em *Estética da Ginga* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001).

<sup>2</sup>O livro se debruça, principalmente, sobre os trabalhos de Hélio Oiticica anteriores a seu exílio em Nova Iorque (em 1970) e sobre, como o subtítulo indica, a relação de Oiticica com a Mangueira, a favela e escola de samba cariocas, suas narrativas mangueirenses e propostas artísticas a partir da experiência vivida nos anos 1960 na favela da Mangueira.

<sup>3</sup>"Os *Parangolés* são capas, tendas e estandartes, mas sobretudo capas, que vão incorporar literalmente as três 'influências' da favela que Oiticica acabava de descobrir: o samba, uma vez que os *Parangolés* eram para ser vestidos, usados e, de preferência, o participante deveria dançar com eles; a ideia de coletividade anônima, incorporada na comunidade da Mangueira, pois, com os *Parangolés*, os espectadores passavam a ser participantes da obra e – diga-se – a ideia de participação do espectador encontrou aí toda sua força; e a arquitetura das favelas, que pode ser resumida na própria ideia de abrigar, uma vez que os *Parangolés* abrigam efetivamente e, ao mesmo tempo, de forma mínima, os que com eles estão vestidos. (...) Oiticica afirmava também que o corpo do espectador não era o suporte da obra, que se tratava de uma incorporação – 'incorporação do corpo na obra e da obra no corpo' – que se realizava através da dança" (Jacques, 2001).

<sup>4</sup>O Teatro Opinião no Rio foi palco importante da MPB antes dos festivais na TV. Nara Leão, a musa da bossa-nova, se apresentava cantando 'sambas de morro'. A ideia era misturar as músicas e músicos da bossa-nova dos bairros ricos da zona sul carioca com os sambas e sambistas das favelas. O próprio nome do teatro foi tirado do título de um samba de Zé Ketti (Podem me prender/ podem me bater/podem até deixar-me sem comer/ que não mudo de opinião/ daqui do morro eu não saio não!). Os espetáculos contavam com a participação do sambista e também de João do Vale: era a favela e o sertão, como no manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade (1924): 'O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso'. Maria Bethânia substituiu Nara Leão, com problemas de saúde. E foi assim que os músicos tropicalistas baianos foram para o Rio de Janeiro participar da "Cruzada Tropicalista", como dizia Nelson Motta, crítico de música que lançou o movimento tropicalista na mídia.

<sup>5</sup>Waly Salomão, mais conhecido no período tropicalista como Sailormoon, narra a cena: "O 'amigo da onça' apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sófrego e ágil, com sua legião de hunos. Ele estava programado, mas não daquela forma bárbara que chegou, trazendo não apenas seus *Parangolés*, mas

conduzindo um cortejo que mais parecia uma congada féérica com suas tendas, estandartes e capas. Que falta de boas maneiras! Os passistas da escola de samba da Mangueira (...) gente inesperada e sem convite, sem terno e gravata, sem lenço nem documento, olhos esbugalhados e prazerosos entrando no MAM adentro. Uma evidente subversão de valores e comportamentos. Barrados no baile. Impedidos de entrar” (Salomão, 1996).

<sup>6</sup> “*Tropicália* é um ambiente constituído de dois Penetráveis – *A pureza é um mito e Imagética* –, dispostos num cenário tropical, com plantas e araras; no chão, caminhos de areia, de cascalho e de terra, que meio-escondem poemas-objeto de Roberta Oiticica. O primeiro Penetrável é muito simples: uma cabine de madeira, com a inscrição interior – ‘A pureza é um mito’. O sentido é evidente: toda a fase purista de seu trabalho neoconcretista se desmancha depois da descoberta da favela, da vida dos morros, onde a ‘pureza formal’ efetivamente inexistente. O segundo Penetrável é bem complexo: trata-se de um verdadeiro labirinto no interior de uma estrutura de madeira, tecidos, tela e outros materiais precários, com apenas uma entrada/saída. Penetrar nesse labirinto lembra o caminhar numa favela. Na extremidade do percurso, encontra-se uma televisão permanentemente ligada que justifica o título da obra: *Imagética*. Essa obra é, na verdade, um condensado de imagens, de ‘representações’, a partir da decoração tropical externa, passando pela alusão direta à ambiência das favelas com o percurso labiríntico e os materiais escolhidos, até chegar à imagem da imagem na tela da televisão, que funciona como um espelho no fundo do labirinto” (Jacques, 2001).

<sup>7</sup> Como disse o poeta concreto Haroldo de Campos em conversa com Hélio Oiticica em 1971 (nas famosas *Héliotapes*): “Essa coisa de ‘ismo’ se passa sempre. Os críticos mais conservadores, os artistas que não têm o mesmo empenho em fazer uma contínua invenção, eles procuram acrescentar a palavra ‘ismo’ toda vez que se faz alguma coisa nova dentro do campo da arte, porque é uma maneira de etiquetar e transformar essa coisa em objeto de museu e permitir que não se fale mais no assunto (...) O tropicalismo é uma etiqueta que não tem nada a ver com a ideia de tropicália, que é uma espécie de neoantropofagia, neocanibalismo oswaldiano, uma devoração crítica do museu brasileiro. Isso é que é a tropicália, em termos ativos, e não passivos.” Frederico Coelho na nota editorial do livro *Tropicália* busca entender “um evento múltiplo como o Tropicalismo (...) não como um movimento cultural, como a historiografia sempre nos apresentou, mas sim como uma movimentação cultural (...) O Tropicalismo, se definido como essa movimentação, foi, de fato, muito mais a reunião criativa de contradições do que a confluência plácida de consensos” (Coelho, 2008). Tropicália seria então esse “tropicalismo” sem ser “ismo”, como movimentação cultural dissensual e contraditória. Nas definições situacionistas podemos ler, por exemplo, a seguinte definição para situacionismo: “Vocabulo sem sentido (...) Não existe situacionismo, o que significaria uma doutrina de interpretação dos fatos existentes. A noção de situacionismo foi evidentemente elaborada por anti-situacionistas.” (IS 1, 1958).

<sup>8</sup> Apesar de Glauber Rocha se declarar também tropicalista (o filme *Câncer*, por exemplo, teve a participação de Hélio Oiticica), o cinema novo já existia antes do movimento tropicália e talvez os cineastas mais jovens do chamado cinema marginal ou udigrudi (Rogério Sganzerla, Ivan Cardoso, Neville d’Almeida, Júlio Bressane), sejam mais próximos das ideias tropicalistas. Em 1968 sai nos cinemas o primeiro filme do gênero de Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha* (com a frase-manifesto da marginaia/tropicália: “Quando não se pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”). O problema é que Sganzerla não se declarava tropicalista: “Não, eu não sou tropicalista, não sou um cineasta tropicalista. Não estou interessado em me filiar a uma corrente estética. Minha ligação com esse pessoal todo, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, é nossa disposição de voltar a Oswald de Andrade.” Mas Glauber, sim, chega a escrever um texto instigante sobre o movimento “Tropicalismo, antropofagia, mito e ideograma”, onde diz: “O Tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante na cultura brasileira (...) Essa relação antropofágica é de liberdade”. Mas a associação mais interessante é com o surrealismo: “O surrealismo para os povos latino-americanos é o Tropicalismo. Existe um surrealismo francês e um outro que não é. Entre Breton e Salvador Dali tem um abismo. E o surrealismo é coisa latina. Lautreamont era uruguaio, e o primeiro surrealista foi Cervantes. Neruda fala de surrealismo concreto. É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é o surrealismo do sonho, mas a realidade. Bruñel é um surrealista e seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do Tropicalismo e da Antropofagia” (Rocha, 1981). Talvez Glauber Rocha estivesse de fato mais próximo dos surrealistas do que dos tropicalistas. Ivana Bentes escreve: “Se podemos falar de tropicalismo em Terra em Transe, trata-se de um tropicalismo trágico e dilacerado, um carnaval desesperado” (Bentes, 2007).

<sup>9</sup> Trabalhamos sobre a violência da construção de Brasília e, sobretudo, sobre o apagamento dos candangos (operários da construção da cidade) e suas habitações nas favelas de Brasília no texto “A construção de Brasília: alguns silenciamentos e um afogamento”, disponível nos *Anais do XII EHA*: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atasXIIleha.html#P>>.

<sup>10</sup> A Carta de Atenas se refere às discussões acerca da Cidade Funcional travadas durante o CIAM IV a bordo do Patris II em uma travessia Marselha-Atenas em 1933. A Carta só foi publicada dez anos depois, durante a ocupação alemã de Paris, pelo próprio Le Corbusier (sem a sua assinatura). Outra versão dos debates é publicada logo após por J-L Sert, exilado nos Estados Unidos, o texto referente ao CIAM IV é muito semelhante, mas o livro de Sert *Can our cities survive?* é ilustrado e mostra fotografias das cidades norte-americanas na década de 1940, que já antecipam de certa forma os princípios propostos pela Carta.

Vistas hoje, essas fotografias podem até já parecer o anúncio do esgotamento das ideias urbanas modernas e do início do fim do próprio movimento moderno (dos CIAMs, que terminam em 1959).

<sup>11</sup> O pensamento urbano situacionista assim como a relação entre os letristas, situacionistas e o Team X (ou Team 10) foram desenvolvidos na apresentação do livro *Apologia da Deriva*, escritos situacionistas sobre a cidade (Jacques, 2003).

<sup>12</sup> Os letristas, ainda sediados em Paris, passaram a colaborar com alguns grupos de artistas europeus de tendências semelhantes, como o London Psychogeographical Association (LPA), dirigido por Ralph Rumney, e principalmente o grupo Cobra (Copenhague, Bruxelas, Amsterdã, 1948–1951, revista homônima), animado, entre outros, pelo dinamarquês Asger Jorn (Arger Jorgensen), pelo belga Christian Dotremont e pelo holandês Constant (Constant Nieuwenhuys). Constant e Jorn foram os responsáveis, com Debord e Raoul Vaneigem, pela elaboração do pensamento urbano situacionista. Jorn fundou, após a dissolução do Cobra, o MIBI (Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, 1954–1957, revista *Eristica*): uma crítica à abertura da nova *Bauhaus* em Ulm – Hochschule für Gestaltung – por Max Bill em 1955. O MIBI organizou em Alba (Itália), em setembro de 1956, uma reunião desses principais grupos europeus que vinham trabalhando sobre os mesmos temas de forma independente, com a participação de membros de oito países. No ano seguinte, em Cosio d’Arroscia, Debord fundou, com os integrantes dos outros grupos também presentes em Alba, a Internacional Situacionista (IS). Entre 1958 e 1969, 12 números da revista IS foram publicados e as questões – que nos primeiros seis números (até 1961) tratavam basicamente da arte, passando para uma preocupação mais centrada no urbanismo – deslocaram-se em seguida para as esferas propriamente políticas, e sobretudo revolucionárias, culminando na determinante e ativa participação situacionista nos eventos de Maio de 1968, em Paris.

<sup>13</sup> Os conjuntos mais citados e com imagens nos números da IS são Mourenx e Sarcelles. Mourenx é um conjunto habitacional chamado de “cidade nova”, próximo de Navarrenx, ao sul, onde morava Lefebvre; foi o surgimento desse conjunto em sua paisagem cotidiana que levou Lefebvre a se preocupar mais com as questões urbanas do que com as rurais. Sarcelles, o outro conjunto, na periferia de Paris, deu origem ao termo Sarcellite, ‘doença’ provocada pelo tédio de habitar nos conjuntos/cidades novas. Na legenda da foto de Mourenx, podemos ler: “São 12 mil habitantes: os casados residem nos blocos horizontais, os solteiros, nas torres. À direita da foto, fica o pequeno bairro de executivos de nível médio, composto de casas idênticas, simetricamente divididas entre duas famílias (...)” (IS 6, 1961). Lefebvre, citando Mourenx no tomo II de *La critique da la vie quotidienne*, diz: “Todo projeto de urbanismo inclui um programa de vida cotidiana. (...) Nas cidades novas, o projeto ou programa não é claro. A vida cotidiana é tratada como uma embalagem (...) as pessoas separadas por grupos (operários, técnicos, gerentes) e separados uns dos outros, segregados nas suas máquinas de habitar (referência a Le Corbusier)” (Lefebvre, 1963, tradução nossa), Lefebvre escreveu um artigo sobre este “caso” na *Revue Française de Sociologie* em 1960: “Les nouveaux ensembles urbains. Un cas concret: Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière”.

<sup>14</sup> São inúmeros os textos letristas que criticam Le Corbusier, que se torna o principal alvo letrista. “Mas hoje a prisão virou habitação modelo, e a moral cristã triunfa sem réplica, quando avisamos que Le Corbusier tem como ambição *suprimir as ruas*. (...) Com Le Corbusier, os jogos e conhecimentos que nós buscamos para uma arquitetura apaixonada – o estranhamento no cotidiano – são sacrificados na lata de lixo. (...) O que o Le Corbusier suspeita das *necessidades* dos homens?” (*Potlatch* 5, 1954, tradução da autora) A crítica à ideia corbusiana de supressão das ruas (da rua tradicional, que ele chamava de rua-corredor) passa dos letristas ao situacionistas e chega até ao capítulo dedicado ao planejamento do espaços do clássico de Guy Debord, *A sociedade de espetáculo*, no aforisma 172: “O esforço de todos os poderes estabelecidos, desde as experiências da Revolução Francesa, para ampliar os meios de manter a ordem na rua, culmina com a supressão da rua”. (Debord, 1997, original de 1967)

<sup>15</sup> “PROJETO IN PROGRESSO CAJU partiu do *delirium ambulatorium* a expedições no/pelo RIO (...) procurar dirigir as experiências para uma direção em q o q for feito ou proposto não seja algo q se reduza ao *contemplativo* ou ao *espetáculo*: q sejam *instaurações situacionais*.” (Hélio Oiticica, notas de 3 de fevereiro de 1979)

<sup>16</sup> Foi exatamente através da música que o movimento tropicalista ficou mais conhecido; os músicos tropicalistas, em particular os baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinan, entre outros) que chegaram ao Rio de Janeiro, ficaram entre as duas principais correntes da época, os adeptos da MPB, extremamente nacionalistas, e os adeptos do “iê-iê-iê”, internacionalistas convictos. Os tropicalistas propunham a mistura das duas correntes, ou seja, que se fizesse música brasileira, mas com o uso de guitarras elétricas. Tom Zé resumia: “as pessoas da MPB aceitavam a luz elétrica e os microfones sem problemas, mas uma guitarra elétrica era a maior heresia contra a sacrossanta música brasileira”. Eles eram considerados os filhos rebeldes da música brasileira de exportação dos anos 1950, a bossa-nova. O poeta concreto Augusto de Campos, muito próximo dos tropicalistas na época, assim como seu irmão Haroldo de Campos – grande amigo e interlocutor de Hélio Oiticica e dos baianos exilados em Londres –, fez o melhor balanço do momento no seu livro “Balanço da Bossa” lançado em 1968.

<sup>17</sup> A definição dada para o *détournement* ou desvio na IS: “Abreviação de expressão: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas, atuais e passadas, em uma construção superior de ambiente. Nesse sentido, não pode haver pintura ou música situacionistas, mas um uso situacionista desses recursos. Num primeiro sentido, o desvio no interior das antigas esferas culturais é um método de propaganda, que comprova o desgaste e a perda de importância dessas esferas.” Nas publicações e filmes situacionistas, eles utilizavam desvios de vários tipos, de imagens, de textos, de ideias... O texto mais importante sobre o desvio “Mode d’emploi du *détournement*” foi publicado na revista surrealista belga *Les lèvres nues*, em maio de 1956, e é assinado por Guy Debord e Gil Wolman.

<sup>18</sup> O contato entre os situacionistas e o sociólogo e filósofo Henri Lefebvre (1901-1991) foi em um primeiro momento extremamente cordial, mas depois trouxe vários desentendimentos, principalmente com Guy Debord, que não aceitava as implicações institucionais de Lefebvre (tanto com o partido comunista quanto com o CNRS e as universidades), e a dissociação entre sua vida e seu pensamento teórico. Lefebvre, importante e conceituado pensador marxista, publicou inúmeros livros sobre a questão urbana, e talvez o mais importante deles, no auge de Maio de 68, « O direito à cidade ». Antes ele publicara uma trilogia dedicada à crítica da vida cotidiana: o primeiro livro, *Introduction à la critique de la vie quotidienne*, é de 1946; o segundo, *Critique de la vie quotidienne*, de 1963; e o último e, mais conhecido, de 1968, é *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Sobre a relação entre situacionistas e Lefebvre ver: “Lefebvre on the Situationists: an interview”, in *October* nº 79, MIT Press, Winter 1997.

<sup>19</sup> “Eu sempre achei muito importante essa coisa do estranhamento. (...) Para mim, por exemplo, transportar asfalto da Presidente Vargas e criar um jardim Gaudi-Kyoto no meu banheiro, me deu milhões de ideias para jardins, quero fazer jardins de escombros”. (Oiticica, 1985). “*delirium ambulatorium* e expedições no/pelo RIO -> concretização primeira: expedição à AV. PRES VARGAS e consequente recolhimento de escombros: daí o PROJETO AV. PRES.VARGAS-KYOTO/GAUDI banheiro da CG -> pedaços de asfalto/calçada com mosaico/pedras de concreto + brita” (Hélio Oiticica, notas de 3 de fevereiro de 1979). O projeto da Avenida Presidente Vargas já constava do plano de Alfred Agache para o Rio (1930), mas só foi em parte realizado nos anos 1940; as obras foram retomadas no final dos anos 1970, e Oiticica, como um catador trapeiro benjaminiano, recolheu vários restos: escombros, asfalto, pedras... Não podemos esquecer que essa grande obra destruiu boa parte do centro da cidade que tinha sobrevivido ao Bota-Abaixo de Pereira Passos do início do século XX, sobretudo uma parte da região conhecida como “Pequena África”, considerada por muitos o berço do samba e da cultura negra carioca, residência das “tias” baianas.

<sup>20</sup> Os situacionistas não só instigaram o Maio de 1968 na França, como participaram ativamente das ocupações. Eles criaram um grupo ampliado ao atuar nas ocupações, o comitê *Enragées-IS*. René Viénet relatou essa experiência: “O insólito se tornava cotidiano na mistura em que o cotidiano se abria a surpreendentes possibilidades de mudança... No espaço de uma semana, milhões de pessoas tinham rompido com o peso das condições alienantes, com a rotina da sobrevivência, com o mundo invertido do espetáculo. (...) A desaparecimento do trabalho forçado coincidia necessariamente com o livre curso da criatividade em todos os domínios: inscrição, linguagem, comportamento, tática, técnicas de combate, agitação, canções, cartazes e quadrinhos...” (Viénet, 1968, tradução nossa)

<sup>21</sup> Na verdade, Caetano Veloso ainda não conhecia nem Hélio Oiticica nem seu trabalho quando compôs *Tropicália*. Foi um amigo, Luis Carlos Barreto (então fotógrafo de *Terra em Transe*, filme de Glauber Rocha), que propôs o nome quando escutou a canção e se lembrou imediatamente da obra do Oiticica exposta no MAM do Rio. Barreto tinha razão: as duas obras tinham relações claras e seus autores depois se tornaram amigos, sobretudo no exílio em Londres.

<sup>22</sup> No livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso escreve: “A ideia de Brasília fez meu coração disparar por provar-se eficaz nesse sentido. Brasília, a capital-monumento, o sonho mágico transformado em experimento moderno – e, quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos ditadores militares. Decidi-me: Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo”. (Veloso, 1997). Pode-se relacionar essa ideia com o curta sobre Brasília de Joaquim Pedro de Andrade, de 1967, *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Esse curta é anterior ao seu filme mais tropicalista, *Macunaíma*, baseado livro homônimo antropológico de Mário de Andrade, com Grande Otelo no papel do herói sem caráter.

<sup>23</sup> “Fala-se sempre da ruptura de 1964 como o momento em que a violência se instala. Mas é preciso não esquecer que essa violência já estava nos canteiros de Brasília. O fortalecimento da dimensão autoritária favoreceu, na arquitetura, o desenvolvimento do risco, mas num outro sentido, do traço, da mão que comanda, da arbitrariedade mesma do seu movimento que, por força de vontade, quer impor aquilo que já na realidade começa a esmaecer. Essa necessidade do polo autoritário, a meu ver, foi o que levou a que a violência ainda disfarçável de Brasília passasse a não poder mais ser escondida a partir da ditadura” (Sérgio Ferro em *Brasília, Lucio Costa e Oscar Niemeyer*). As críticas a Brasília são numerosas e variadas; o interessante a notar é como a modernidade nacional está atrelada, desde o início, à precariedade da vida dos candangos que a construíram e coexiste com essa precariedade. A ambiguidade fundamental transparece em trabalhos etnográficos: um dos mais conhecidos é a etnografia crítica do movimento moderno, de James Holston, que, em 1989, publicou *The modernist city, an anthropological critique of Brasília*.

<sup>24</sup>Desenvolvemos esse tensionamento no texto “Tropicália/Brasília: a pureza é um mito”. In: Barbara Szaniecki. (Org.). *Hélio Oiticica para além dos mitos*. Rio de Janeiro: CHO, 2016, p. 146-161; e também na palestra “A pureza é um mito”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ILufvrjyEIQ>>.

<sup>25</sup> BASUALDO, Carlos. *Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

<sup>26</sup> Os próprios situacionistas chamavam atenção para os limites da participação, para uma ideia de participação impossível (Raoul Vaneigem) ou ainda de uma pseudoparticipação. Tinham consciência de que a própria noção de participação poderia ser espetacularizada. Nas artes, essa noção ainda é discutida até hoje, mas sem dúvida perdeu muito de seu potencial político, como podemos ver em ideias como a estética relacional de Nicolas Bourriaud; outros autores, como Jacques Rancière, sobretudo em *Partilha do sensível*, buscam mostrar a relação intrínseca entre Estética e Política. No campo da arquitetura e do urbanismo, vários arquitetos conhecidos como participacionistas buscaram trabalhar com os habitantes, desde o *Team X*, sobretudo no momento de maior crítica ao funcionalismo moderno. Sobre esse tema, ver Jacques, 2001b. No entanto, a noção de participação ficou bastante desgastada, sobretudo por seu uso indiscriminado – figura, por exemplo, entre as condições impostas pelo Banco Mundial a projetos urbanos no mundo inteiro –, que gerou um tipo de pseudoparticipação, com breves consultas públicas incipientes. No Brasil, apesar de ter sido incorporada como obrigatória na legislação, a participação efetiva também foi burocratizada, apesar de sabermos que essa ideia faz parte da vida cotidiana daqueles que construíram boa parte das zonas mais populares das cidades. Como boa parte das favelas que foram (auto)construídas de forma participativa.

<sup>27</sup>O grupo neodadaísta *Fluxus* (Maciunas, Patterson, Filliou, Ono etc.), por exemplo, propôs experiências semelhantes às dos tropicalistas e situacionistas; foi a época dos *happenings* no espaço público, no caso do *Fluxus*, com os *Free Flux-Tours*, errâncias por Nova Iorque. Nesse momento (anos 1960-70), outros artistas trabalharam sobre o tema, como Stanley Brouwn, Vito Acconci, Daniel Buren ou, ainda, Robert Smithson. No contexto da arte contemporânea, principalmente nos anos 1990, vários artistas trabalham no espaço público de forma crítica ou com algum questionamento teórico, como o grupo italiano *Stalker*, por exemplo (sobre essa experiência ver a entrevista com Francesco Careri na Redobra 11, 2014, disponível em: <[http://www.redobra.ufba.br/?page\\_id=109](http://www.redobra.ufba.br/?page_id=109)>). O denominador comum entre esses artistas e suas ações urbanas seria o fato de eles verem a cidade como campo de investigações artísticas, aberto a outras possibilidades sensitivas, o que possibilitaria outras maneiras de analisar e estudar o espaço urbano, através de suas obras ou experiências. No entanto, a errância como prática artística, principalmente a partir dos anos 1980, parece cada vez mais distante da força e potência crítica que a caracterizaram anteriormente e, por vezes, acabou tornando-se, também, espetacular.

<sup>28</sup> “DELIRIUM AMBULATORIUM: o termo surgiu pela primeira vez aplicado a experiências minhas e de LFER quando fomos convidados para participar dos MITOS VADIOS de IVALD GRANATO num estacionamento da RUA AUGUSTA em SAMPÁ mês passado: mas não foi levado a cabo: é q DELIRIUM AMBULATORIUM definido como patologia é uma espécie de síndrome esquizóide: mas no nosso caso não é obviamente algo patológico mas uma necessidade de alimentar renovações: andar andar andar: eu posso é falar da minha experiência: só eu mesmo sei o quanto ando à noite pelas ruas da cidade: o q se passa pela minha cuca e o q surge dela alimenta-me e me supre do estofa necessário para esvaziar a cabeça de tudo o q é cerebral e fazer com q fique livre para então surgir o NOVO: será q é tão difícil entender isso?” Hélio Oiticica em entrevista escrita para Daniel Más, dezembro de 1978.

<sup>29</sup>Neste mesmo texto ele faz uma crítica a Haussmann: “A preocupação de dispor de espaços livres que permitissem a circulação rápida de tropas e o emprego da artilharia contra as insurreições foi o que deu origem ao plano de embelezamento urbano adotado no Segundo Império. Mas, a não ser do ponto de vista policial, a Paris do barão Haussmann é uma cidade construída por um idiota, barulhenta e agitada, que não significa nada.” Os situacionistas criticavam o que seria um “neo-haussmanismo de controle policial”: a construção de gigantescos conjuntos habitacionais em massa nas periferias (conhecidas como cités) e das chamadas “cidades novas” para receber os expulsos com a demolição de cortiços e favelas e os novos imigrantes, sobretudo das ex-colônias francesas.

<sup>30</sup>Sobretudo no seu segundo filme, de 1959, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. De 1952 a 1978, Debord realiza seis filmes, todos colagens (desvios) de textos diferentes e de imagens de outros filmes misturados com vivências e derivas dos próprios situacionistas (à exceção do primeiro, que quase não tinha imagens): *Hurléments à l'aveur de Sade*; *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*; *Critique de la séparation*; *La société du spectacle*; *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film La société du spectacle*; *In girum imus nocte et consumimur igni*.

<sup>31</sup>Debord e Jorn elaboraram juntos dois livros ilustrados, feitos basicamente de colagens, que também continham outros “mapas”: *Fin de Copenhague* (MIBI, Copenhague, 1957), e *Mémoires* (IS, Copenhague, 1959), além do mapa *Le guide psychogéographique de Paris, discours sur les passions de l'amour* (1956). Mas *The Naked City* talvez seja a melhor ilustração do pensamento urbano situacionista, a melhor narrativa

gráfica da psicogeografia e da deriva, e também um ícone da própria ideia de Urbanismo Unitário. Ele é composto por vários recortes do mapa de Paris em preto e branco – as unidades de ambiência – e setas vermelhas que indicam as ligações possíveis entre essas diferentes unidades. As unidades estão colocadas no mapa de forma aparentemente aleatória, pois não correspondem à sua localização no mapa da cidade real, mas demonstram uma organização afetiva desses espaços ditada pela experiência da deriva. As setas representam essas possibilidades de deriva e, como estava indicado no verso do mapa, “*the spontaneous turns of direction taken by a subject moving through these surroundings in disregard of the useful connections that ordinary govern his conduct*”. O título do mapa, *The Naked City*, também escrito em letras vermelhas, foi tirado de um filme noir americano homônimo, de 1948, dirigido por Jules Dassin, adaptado da história de Malvin Wadd. É uma história de detetives que investigam casos em Nova York. O filme se passa em Manhattan, nas ruas e nos espaços públicos dessa parte da cidade e termina com a frase: “*There are eight million stories in the Naked City. This has been one of them*”. Uma série de TV foi realizada com o mesmo nome do filme que, por sua vez, foi retirado de um livro de fotos de crimes publicado em 1945. O subtítulo do mapa, *illustration de l’hypothèse des plaques tournantes*, fazia alusão às placas giratórias e manivelas ferroviárias responsáveis pela mudança de direção dos trens, que, sem dúvida, representavam as diferentes opções de caminhos a serem tomados nas derivas.

<sup>32</sup>A questão das unidades de ambiência surgem nos mapas, mas também em vários textos, como em “Introdução a uma crítica da geografia urbana”. Os letristas e situacionistas chegaram a marcar no mapa de Paris algumas unidades de ambiência para melhor estudá-las, como a que eles chamaram de “Continent Contrescarpe”, no 5º *arrondissement*, que eles exploravam frequentemente, ou de lá saíam para explorar outras zonas de ambiência. Escreveram relatos sobre diferentes derivas – uma que sai dessa área da cidade mais ao sul, vai para o centro e volta; outra que vai mais longe em direção ao norte e chega à periferia da cidade, em Aubervilliers, já na *banlieue* – narrativas publicadas também na *Les lèvres nues*, junto com a primeira versão da “Teoria da deriva”, em 1956.

<sup>33</sup>*Paris et l’agglomération parisienne*, obra em dois volumes, 1- *L’espace social dans une grande cité* e 2 – *Méthodes de recherche pour l’étude d’une grande cité* (Paris, PUF, 1952). *The Naked City* faz nítida alusão a alguns mapas deste livro, que também foi citado nas páginas da IS, principalmente na « Teoria da deriva ». Um diagrama desse livro de Lauwe também figura na IS, ilustrando o comentário sobre a deriva de Ralph Rumney em Veneza: um mapa de Paris com o traçado de todos os trajetos realizados em um ano por uma estudante, concentrados no bairro em que ela morava, nos percursos básicos entre a sua casa, a universidade e o local de suas aulas de piano. Chombart de Lauwe, também influenciado pela Escola de Chicago e principalmente por Ernest Burgess – com sua famosa ideia do crescimento da cidade se efetuar por círculos concêntricos a partir do centro até as periferias –, foi claramente uma contaminação forte, como Lefebvre. Apesar de se conhecerem e de trabalharem com temas semelhantes, como a vida cotidiana de operários urbanos, os dois pesquisadores do CNRS não eram interlocutores de fato; Lefebvre buscava uma postura mais teórica e crítica, e Lauwe, uma mais empírica mas, também, estatística. Talvez, ao contrário de Lefebvre, a importância de Chombart de Lauwe não tenha sido propriamente teórica, mas sim mais ligada às questões de método – que são completamente desviados, detournés, pelos situacionistas – e sobretudo a uma fascinação comum, mesmo que com usos totalmente distintos, por mapas e fotografias urbanas aéreas. Chombart de Lauwe escreveu, antes do seu clássico sobre Paris, dois livros sobre fotografias aéreas: *La découverte aérienne du monde*, em 1948 e *Photographies aériennes. L’étude de l’homme sur terre*, de 1949. O livro que o aproxima das ideias de Lefebvre é de 1956: *La vie quotidienne des familles ouvrières* (Editions du CNRS, Centre d’ethnologie sociale).

<sup>34</sup> O primeiro livro de Robert Park, de 1904, sua tese de doutorado (defendida em 1903 na Universidade de Heidelberg), foi sobre a questão da multidão: *Masse und Publikum* (A multidão e o público). Park foi um dos fundadores da Escola de Chicago – juntamente com Ernest Burgess, Roderick MacKenzie, Louis Wirth, entre outros –, conhecida por considerar a cidade como um laboratório de análise das transformações sociais, trabalhar com a questão social de forma espacializada e, assim, também socializar as questões espaciais. Seus pesquisadores – majoritariamente sociólogos – realizaram mapeamentos principalmente das questões sociais na cidade de Chicago nos anos 1920/30, a partir de pesquisas etnográficas sobre segregação social, étnica, marginalidade, guetos, prostituição, criminalidade etc. Vários autores ligados a essa escola sociológica trabalharam com a noção de ecologia humana. Park, em *The Urban Community as a Spatial Pattern and a Moral Order* (1926), define o termo: “A ecologia, na medida em que procura descrever a distribuição efetiva de plantas e animais na superfície do planeta, é, sem dúvida, uma ciência geográfica. A ecologia humana, no sentido que os sociólogos queriam dar a este termo, não se confunde com a geografia, nem mesmo com a geografia humana. O que nos interessa, é a comunidade mais do que o homem, nos interessa mais as relações entre os homens do que sua relação com o solo sobre o qual eles vivem (...) A ecologia urbana, tal qual concebida pelos sociólogos, queria colocar o foco mais no espaço do que na geografia, pois se, em sociedade, nós vivemos juntos, nós vivemos também, ao mesmo tempo, afastados dos outros, de maneira que as relações humanas podem sempre ser analisadas, com mais ou menos exatidão, em termos de distância” (tradução nossa).

<sup>35</sup>Texto provavelmente de 1959, publicado na obra completa de Guy Debord, *Oeuvres* (Gallimard, Paris, 2006): “Os centros de atração, para a ecologia, se definem simplesmente pelas necessidades utilitárias (lojas) ou pelo exercício de lazeres dominantes (cinemas, estádios etc.). Os centros de atração específica da

psicogeografia são as realidades subconscientes que aparecem no próprio urbanismo. É desta experiência que é preciso partir para construir conscientemente as atrações do urbanismo unitário." (...) "Os procedimentos de entrevista popular da ecologia, assim que eles avançam na direção das ambiências, se perdem na areia movediça de um linguajar inadequado. A população interrogada, que tem uma obscura consciência das influências deste tipo, não têm meios de se expressar.(...) É preciso que surja um novo tipo de práticos-teóricos que serão os primeiros a falar das influências do urbanismo e saberão modificá-las." (...) "A psicogeografia introduz a noção de zonas inabitáveis (para o jogo, a passagem, os contrastes...) A ecologia é rigorosamente prisioneira da habitação e do mundo do trabalho" (...) "A dominação do tempo social do trabalho reduz a pouca coisa as variações horárias da ecologia. Para a psicogeografia, ao contrário, cada unidade de ambiência deve ser vista em função das variações horárias totais de dia e de noite, e mesmo as variações climáticas." (...) "A ecologia negligencia e a psicogeografia chama a atenção para as justaposições de diferentes populações em uma mesma zona'" (...) "A ecologia se propõe ao estudo da realidade urbana de hoje e deduz algumas reformas necessárias (...) O estudo de uma realidade urbana psicogeográfica só é um ponto de partida para construções mais dignas de nós."

<sup>36</sup> "O acaso ainda tem importante papel na deriva porque a observação psicogeográfica não está de todo consolidada. Mas a ação do acaso é naturalmente conservadora e tende, num novo contexto, a reduzir tudo à alternância de um número limitado de variantes e ao hábito. Como o progresso consistirá, pela criação de novas condições mais favoráveis a nosso desígnio, na ruptura de um dos campos onde ocorre o acaso, é possível afirmar que os acasos das derivas são fundamentalmente diferentes dos do passeio, e que os primeiros atrativos psicogeográficos descobertos correm o risco de fixar o sujeito ou o grupo derivante em torno de novos eixos habituais, para os quais tudo os leva constantemente." (Debord, 2003c, original de 1956).

<sup>37</sup> Como já vimos, os situacionistas insistem em se distinguir dos surrealistas: apesar de herdarem várias questões dos primeiros surrealistas, eles buscam sempre mostrar suas diferenças, sobretudo com os surrealistas tardios. Embora seja herdeiro de Breton, Debord faz questão de criticá-lo, sobretudo com relação à questão do inconsciente: ele insiste que os desejos e paixões devem ser conscientes. Para os situacionistas, o inconsciente é o lugar da alienação, e os sonhos precisam ser construídos. Os letristas se contrapõem à proposta de Breton (em "Surrealismo ao serviço da revolução de 1933") de criar o que seriam "embelezamentos irracionais da cidade de Paris", numa clara oposição aos embelezamentos propostos por Haussmann e seus seguidores. Os letristas lançam, por exemplo, um "projeto de embelezamento racional da cidade de Paris" (em *Potlatch* 23, outubro de 1955), onde preconizam, entre outras ideias, deixar o metrô e as praças abertos à noite, criar passarelas para passear pelos telhados da cidade, acabar com cemitérios, igrejas (ou mudar seus usos), museus, abrir as prisões etc. No debate organizado por Noel Arnaud "O surrealismo está morto ou vivo?" em novembro de 1958, que deveria contar com a presença, além de Guy Debord, de Henri Lefebvre e Tristan Tzara, entre outros, só a fala de Debord foi ouvida através de um gravador. Ele começava assim: "O surrealismo é evidentemente vivo. Seus criadores ainda não estão mortos. Novas pessoas, cada vez mais mediócras, é verdade, se dizem surrealistas."



# “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 urbano<sup>1</sup> e os *Comentários à Sociedade do Espetáculo*<sup>2</sup> 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>>.

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

<sup>2</sup> 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.

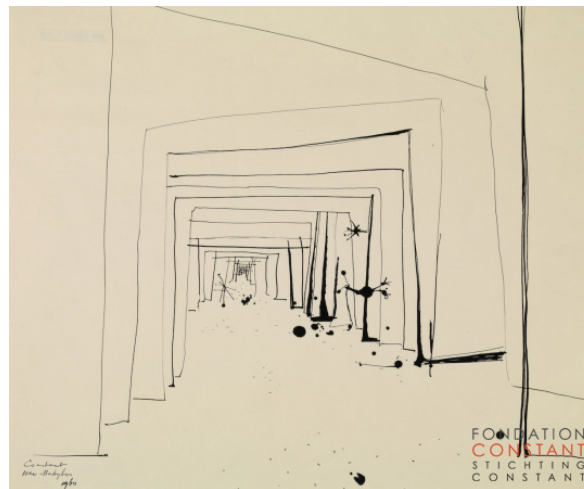
<sup>3</sup> Essas são afirmações que se estendem por trechos variados da argumentação do autor na *Sociedade do Espetáculo*, a exemplo das p.29,181,189.

**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)”<sup>3</sup> . 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".*<sup>4</sup>

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:

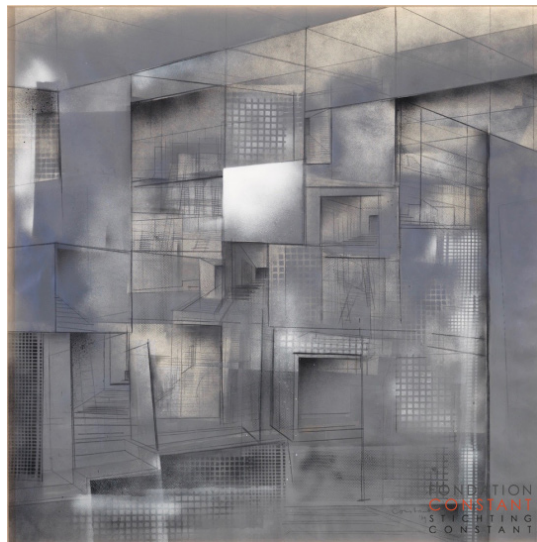
*“O urbanismo unitário é uma atividade complexa, mutante e em processo; uma intervenção deliberada na práxis da vida cotidiana e no ambiente diário”. (Wigley, 1998)*

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.’<sup>5</sup>*

<sup>5</sup> 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)<sup>6</sup>.

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*.

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup>Sobre 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 contemplação<sup>7</sup>. 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.

<sup>8</sup> 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”<sup>8</sup>.

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 insurreiçãõ (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 situazionisti*. 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)

# Bright Lights, Big City

Luces de Gamonal  
y derecho a la ciudad<sup>1</sup>

Jose Manuel Rojo\*



**Figura da página anterior:**

Quartier d'une ville traditionnelle.  
Espace quasi social: la rue. Fonte:  
Boletim n.3 da Internacional  
Situacionista, p.37. (Imagem  
acrescentada pela Revista Risco  
ao presente artigo)

**Resumen** Analiza el fenómeno de reestructuración autoritaria y mercantil del espacio urbano y a la desaparición de los lugares públicos y de los intercambios directos entre los individuos que ocupan estos espacios. Fenómeno mundial que encuentra resistencias e intensas luchas locales donde la revuelta ha recuperado su pulso, revitalizando luchas y formas de luchar e inventando otras nuevas, con la asamblea y el diálogo libre como eje fundamental, la solidaridad y la espontaneidad. El caso de la revuelta del barrio burgalés de Gamonal, ubicado en la ciudad de Burgos en España, es uno de los ejemplos cuidadosamente tratado entre muchas revueltas urbanas alrededor del mundo.

*Palabras clave:* Gamonal, revuelta urbana, derecho a la ciudad.

### **Bright Lights, Big City** **Luzes de Gamonal e direito à cidade**

**Resumo** Analisa o fenômeno da reestruturação autoritária e mercantil do espaço urbano e o desaparecimento dos lugares públicos e das trocas diretas entre os indivíduos que ocupam esses espaços. Fenômeno mundial que encontra resistências e intensas lutas locais onde a revolta recupera a sua força, revitalizando lutas e formas de lutar e inventando outras novas, tendo a assembleia e o diálogo livre como eixo fundamental, a solidariedade e a espontaneidade. O caso da revolta no bairro burgalés de Gamonal, localizado na cidade de Burgos, na Espanha, é um dos exemplos cuidadosamente tratado entre muitas revoltas urbanas em todo o mundo.

*Palavras-chave:* Gamonal, revolta urbana, direito à cidade.

### **Bright Lights, Big City** **Gamonal lights and right to the city**

**Abstract** It analyzes the phenomenon of authoritarian and mercantile restructuring of urban space and the disappearance of public places and direct exchanges between individuals who occupy these spaces. A global phenomenon that encounters resistance and intense local struggles where the revolt regains its strength, revitalizing struggles and ways of fighting and inventing new ones, having the assembly and free dialogue as the fundamental axis, solidarity and spontaneity. The case of the revolt in the Burgos neighborhood of Gamonal, located in the city of Burgos, Spain, is one of the carefully treated examples among many urban revolts around the world.

*Keywords:* Gamonal, urban revolt, right to the city.

**D**e un tiempo a esta parte parece que la ciudad ya no es ni quiere ser la que era, mejor dicho, la que *querían que fuera*. Esa neociudad de la megalópolis y la conurbación, esa urbe-nodo conectada a la telaraña electrificada del urbanismo global, donde la miseria es tan aguda que ni entre todas las concertinas y antidisturbios del rey se logra esconder, la realidad tan anodina que hay que aumentarla con lentes opacas donde giran datos y gráficas, y la vida tan aislada y vacía que las drogas de la hipnosis y del embrutecimiento, legales e ilegales, químicas y digitales, son la mercancía con más éxito entre todas; esa *Consumópolis*<sup>1</sup>, estridente *logo piloto* de un siglo planificado para que la mayoría de la población mundial sobreviva en el paisaje asfijado de la *anticiudad*, pues así como las células del cáncer replican y destruyen la célula sana del órgano que repueblan con su veneno, la apoteosis de la copia urbanita exige el sacrificio de la urbe original, de su naturaleza y espíritu, de sus cualidades y de sus promesas, recicladas como detritus ideológico que la propaganda retransmite con sus mil pantallas para legitimar la artificialidad de un modo de vida cuya modernidad y perfección se impone por el simple hecho de ser el único posible. En efecto, la destrucción de la ciudad primigenia, con todas sus contradicciones y defectos, injusticias y tensiones, pero también con toda su utopía y toda su verdad de espacio compartido y heteróclito del que nace y se fortalece la experiencia de la libertad y el deseo de comunidad, la potencia del conflicto y el enigma del encuentro, el humus de la cultura y el estallido de la poesía, es tan necesaria como la destrucción del territorio rural y natural que la rodea y enmarca, y tiene como consecuencia la proliferación nuclear de decorados urbanos intercambiables donde las marcas y las franquicias son el único signo de una identidad idéntica en todas partes y en ninguna. Sólo de esta forma impersonal y a ese precio de amnesia, por otra parte, podría surgir el ser desarraigado que tanto ansía la economía para que migre de un no-lugar a otro y de una no-ciudad a otra, liberado del lastre emocional que impide la correcta circulación del trabajo y el consumo. Y es que *cuando la ciudad existe*, existen y crecen también sus raíces, y hay *flores de asfalto* que pueden brotar y arraigarse en el corazón tan fuertemente como la flor de la landa que tanto amaban Chateaubriand y Breton, como bien saben los exiliados madrileños de 1939 o de 2014 que siguieron y siguen, a pesar de todo, soñando con su ciudad perdida.

\* Jose Manuel Rojo - Crítico crónico, psicogeográfico negro, materialista poético, crente zeloso da religião da siesta. Integrante do Grupo Surrealista de Madrid desde 1987. Apaixonado pela utopia, pela poesia por outros meios e pelo maravilhoso, seus textos e ensaios tratam da crítica à economia, à sociedade industrial e ao espetáculo, com especial atenção à devastação que exercem sobre o inconsciente e o imaginário, assim como à capacidade de resistência e reinvenção desses. Colaborou com editoras e revistas afins, como Traficantes de Sueños, Pepitas de Calabaza, La Felguera, Enclave de Libros, Amano, Engranajes, Artefacto ou Caravansai. Além disso, consagrou a sua existência à liquidação social e ao triunfo da verdadeira vida, mas não sabe se chegará a presenciar a Grande Tarde, e nesse caso, se estará à altura das circunstâncias.

Y sin embargo, la ciudad se resiste a morir sin decir una última palabra, y la ciudad como la noche se mueve, y se pone *en marcha*, y al marchar se reencuentra con aquel hilo rojo y negro de su memoria que no cesaremos de invocar, por si ese susurro de añoranza y de rabia pudiera encender una mecha que desearíamos eterna. Porque en efecto, las ciudades ya no son lo que eran, y desde aquel 2011 en el que aprendimos árabe para decir *libertad*, ha sido entre sus calles y plazas donde la revuelta ha recuperado su pulso, revitalizando luchas y formas de luchar e inventando otras nuevas, con la asamblea y el diálogo libre como eje fundamental, y la solidaridad, la espontaneidad y la acción directa como mejores armas. Por otro lado, y aunque es evidente que los motivos, reivindicaciones, procesos,

<sup>1</sup> Este es el expresivo nombre que el Instituto Nacional de Consumo ha elegido para un “juego virtual cuyo objetivo es sensibilizar a los escolares sobre la importancia que tienen sus decisiones como consumidores en la adquisición de bienes y en la utilización de servicios”. Por si fuera poco, la edición de 2013 se sazonó con “el lema ‘Entrénate bien para el consumo responsable’, con el que se ha pretendido hacer reflexionar a los escolares sobre los valores del deporte”, y “una nueva actividad, denominada ‘Consumoquizz’, cuyo objetivo es la elección del alcalde de la ciudad virtual de ‘Consumópolis’, un juego virtual que consiste en una competición en directo con otros jugadores para participar en las elecciones de la alcaldía” <<http://ecodiario.economista.es/interstitial/volver/acimar/sociedad/noticias/5291879/11/13/Mas-de-9000-escolares-participan-en-el-concurso-Consumopolis-de-fomento-del-consumo-responsable.html#Kku8vfo7IXfPPxWy>>. Bienvenidos a Gotham, perdón, a Matrix.

<sup>2</sup> “Luta nas ruas contra o espetáculo?”, *Rebeca* nº 3, 2013, <<http://www.socine.org.br/rebeca/fora.asp?C%F3digo=143>>.

<sup>3</sup> Así lo confirma la reacción inmediata de las otras estaciones cuando Radio Gamonal empezó a emitir alto y claro, con pintadas en Estambul proclamando *#DirenGamonal* (“Gamonal Resiste”, en alusión a *#DirenGezi*) y manifestaciones espontáneas en toda Europa, por no hablar de las gozosas reverberaciones captadas y emitidas de nuevo al éter de la subversión en el Estado español. Como decía el manifiesto de la manifestación de Praga, “¡es por Gamonal, por tu ciudad, por los tuyos, por el pueblo! Tenemos que continuar, las élites políticas y económicas tienen que darse cuenta de que no vamos a parar aquí, no vamos a renunciar, no somos sus esclavos. No viviremos como esclavos”. *This is Radio Clash*.

manipulaciones, desenlaces, éxitos y fracasos son muy distintos en las revueltas de El Cairo, Madrid, Atenas, Londres, New York u Oakland, no lo es menos que en todas ellas, de forma más o menos manifiesta o latente, ha estado también presente la cuestión a vida o a muerte de la ciudad como *problema*, bajo su actual forma leprosa y elefantiásica, y como *solución*, bajo el anhelo testarudo de realizar lo que pudo y no le dejaron nunca ser. Quizás por esta razón, la revuelta ha sabido unir tan bien símbolo y realidad simbolizada, al encarnarse en una plaza, Tahir, Sol, Syntagma u Oscar Grant, convertidas en el corazón insumiso que latía y bombeaba la sangre insurrecta por toda la ciudad, al igual que por las venas de sus calles corría el torrente de glóbulos rojos y blancos de sus habitantes a defender esas mismas plazas que el poder pretendía desalojar.

Este doble carácter de símbolo afectivo de la lucha *de y por* la ciudad se está planteando, quizás con aún más claridad, en la nueva oleada de conflictos que han sucedido a la (por ahora) malograda Primavera Árabe, como sin duda preceden a otras parecidas en un baile que no tiene ni puede tener fin, mientras no cese la música diabólica que nos empuja a salir a la pista para colgar al *dj* de la mercancía. Así por ejemplo, fueron la destrucción de un parque emblemático de Estambul para construir otra abominación en forma de *shopping*, y el marasmo del transporte público que afecta a los trabajadores de las nuevas y viejas clases medias y proletarias aparcadas en los suburbios, los respectivos detonantes de los estallidos de la Plaza Taksim en Estambul o el *Movimento Passe Livre* en Brasil, confirmando la observación de Anselm Jappe de que la llaga del urbanismo capitalista, ya diagnosticada por los situacionistas, sigue más candente y dolorosa que nunca, al poner en el centro de las luchas sociales “la oposición a la reestructuración autoritaria y mercantil del espacio urbano y a la desaparición de los lugares públicos y de los intercambios directos entre los individuos en los espacios que esos lugares permiten”<sup>2</sup>. Esta longitud de onda, que también ha vibrado en otras luchas brasileñas contra la especulación inmobiliaria, como el *Movimento Parque Augusta* en Sao Paulo o el *Movimento Salve o Cocó* en Fortaleza, en pie de guerra para salvar los parques del mismo nombre, o en el levantamiento de Hamburgo contra el desalojo del centro social *Rote Flora* a mayor gloria de la inversión privada y de la *gentrificación* del barrio de Schanzenviertel, es la que sin duda sintonizó el barrio burgalés de Gamonal a través de la *radio del estallido glocal* que está rompiendo los siete velos del aislamiento y de la sumisión<sup>3</sup>, para que, como pensaba y quería Élisée Reclus, la ciudad siga siendo esa reunión de hombres y mujeres libres donde brotan las nuevas ideas, y estallan las revoluciones.

Como es bien sabido y mejor celebrado, la chispa que prendió Gamonal en enero de este año fue el comienzo de la construcción de un bulevar de último diseño, “como los de la capital”, ecológica y ciclísticamente correcto, horrible como un estúpido *power point* del arquitecto estrella cuya luz macilenta burbujea y se funde en un falso techo de ladrillo, y tan tentador como una manzana envenenada, que sin embargo los vecinos rechazaron de la mejor y más contundente manera posible. No es necesario tampoco insistir sobre el carácter ejemplar de la revuelta, en la que las asambleas diarias fueron hogar y motor, y donde las manifestaciones y concentraciones pacíficas daban paso al uso de la fuerza de los más jóvenes o de los más airados, sin que los vecinos más pacíficos (o más mayores) se desdijeran de su apoyo, como demuestran las caceroladas en los balcones mientras ardía la batalla callejera, la solidaridad

4 Como relataba un periodista más noble de lo normal, el grito de angustia de una madre por la detención de su hijo fue inmediatamente escuchado por sus vecinos: "¡No te preocupes! ¡Entre todos lo sacaremos! ¡Ánimo! ¡Lucharemos por nuestros hijos!" <<http://www.publico.es/actualidad/495047/gamonal-la-lucha-de-un-barrio-obrero>>.

con las cajas de resistencia para pagar a los abogados y el apoyo emocional a las familias afectadas por la represión<sup>4</sup>, la exigencia gallarda de la "libertad sin cargos de todos los detenidos" y la expulsión de los antidisturbios y del "Estado policial de Burgos". Son igualmente conocidos las causas del rechazo, como el disparate de un gasto innecesario cuando el paro arrecia y las guarderías y bibliotecas municipales se cierran, la privatización del espacio de aparcamiento, la certeza tan bien fundada de la corrupción inmobiliaria que beneficiaría una vez más al "Jefe de Burgos", o el consabido mar de fondo de la crisis. Pero junto a estos motivos, habría que añadir quizás otro que pertenece al orden del sentimiento y de la pasión, aunque sean sentimiento encontrado y pasión herida: la alarma ante la destrucción decretada desde arriba del paisaje cotidiano, seguramente no muy hermoso ni equilibrado pues Gamonal es otro ejemplo del desarrollismo franquista con todas sus carencias, para empezar la dudosa cimentación de sus edificios, pero *paisaje cotidiano* al fin. Espacio obrero que desprecia el poder y difaman los medios de comunicación como cubil pavoroso de pobreza, vulgaridad y violencia, y sin embargo escenario de sus vidas con el que se produce una identificación afectiva, a pesar de sus defectos, porque es humanizado por sus vecinos *en tanto que seres humanos* capaces de sentir, amar, reír, soñar...y odiar y combatir. Parecerá todo lo extraño y aberrante que se quiera a quien quiera parecérselo, pero eso se llama *orgullo de barrio*, y lleva a defender la calle de tu niñez igual que cuando esa defensa es imposible, o la desesperación ciega toda las salidas, empuja a destruirlo en la hoguera de la ira como sucede en las *banlieus* francesas.

5 "En Gamonal ha explotado la marginalidad urbana y social de un barrio que es un engendro urbanístico, el penoso orgullo de paria en el que se han refugiado sus vecinos", <<http://www.elcorreodeburgos.com/articulos-de-opinion/2014-01-18/gamonal-gana-y-gamonal-pierde>>.

Sin duda que este "penoso orgullo de paria en el que se refugian sus vecinos", como ladra ofendido el infame *El Correo de Burgos*, seguramente porque lo creía ya suprimido por los pardones del franquismo y los centros comerciales de la democracia<sup>5</sup>, ha sufrido el desgaste más que conocido de la descomposición de la clase obrera, el urbanismo disciplinario y la mercantilización de las relaciones sociales, pero la experiencia de Gamonal indicaría que no ha desaparecido del todo. Se podrá argüir al respecto que este caso es una excepción a la regla, que solo puede comprenderse por su historia peculiar de pueblo independiente que siempre se negó a integrarse en el municipio de Burgos, por el sedimento de las viejas luchas obreras de los años 60 y 70 que por alguna extraña razón es allí inextinguible mientras en otros barrios parecidos se habría perdido sin remedio, por sus lazos con el entorno campesino, o por lo que se quiera, argumentos que podrán ser tan indiscutibles como poco o nada únicos ni intransferibles. Como decía un vecino de Gamonal, "es el típico barrio obrero que puede haber en cualquier ciudad", y en efecto, sea el valenciano El Cabañal, sea el madrileño Carabanchel, sea la sevillana Plaza de las Cadenas, prácticamente todo barrio, incluso el que parece más anodino excepto las conurbaciones esquizofrénicas que ha sembrado el turbocapitalismo en los últimos años, tiene su propia historia, sus propias razones y su propios mitos por los que vale la pena luchar, y vecinos dispuestos a alistarse en esa lucha. Otra cosa es que tales combates respondan a causas tan distintas que pasen por no tener nada en común a un observador distraído, incluso que unas estén más que justificadas mientras que otras caerían en el descrédito del ciudadanía, la banalidad o hasta el reflejo reaccionario. Y es verdad que es imposible comparar la resistencia de un barrio como El Cabañal por su simple supervivencia amenazada por la alcaldesa coleccionista de bolsos y sonrisas huecas, con el rechazo de los parquímetros en Carabanchel (tan análogo al estallido de Gamonal), o el desagrado indignado por el proyecto de cambio de nombre de los vecinos de la Plaza de las Cadenas, si no fuera por esa *topofilia* que está *también* detrás de estas protestas, sin entrar ahora si esta es

<sup>6</sup> Sin duda no lo es, si atendemos a la pasión desplegada por los vecinos de Estambul, Sao Paulo, Río de Janeiro o...Detroit, donde resuena todavía el ritmo de la Tamla y crepitan los rescoldos de la Gran Rebelión de 1967 y del *Dodge Revolutionary Union Movement*, del *White Panther Party* y de *MC5*, de *The League of Revolutionary Black Workers* y del *Black Worker's Congress*, y donde el orgullo *detroit* de los vecinos insumisos ha puesto en marcha, en palabras de un viejo activista que no se ha cansado de *bailar en las calles*, "una agricultura urbana cada vez más sofisticada y una creciente red de escuelas alternativas; la resolución de conflictos basada en la vecindad; la iluminación de las calles mediante instalaciones solares caseras; la fabricación comunitaria usando los más nuevos talleres de fabricación digital (*fab lab technology*) y sistemas de transporte alternativos; un nuevo arte y nueva música y nuevos medios de comunicación; los bancos de tiempo, las cooperativas y otras formas de financiación creativa; las conferencias vía Skype y encuentros cara a cara con socios de todo el mundo para reimaginar el trabajo, las finanzas y la democracia" (Frank Joyce, "En Motown pasan cosas realmente buenas", <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=173610>>).

o no un rasgo característico de la relación europea con la ciudad que no habría sido todavía laminado por la *topofobia* y el desapego volátil de la *civilinsanity* económica, como sucede en los EE.UU., donde se abandona a su suerte a las metrópolis caídas en desgracia como Detroit <sup>6</sup>. Pero hay veces que ese amor imposible, ese amor no correspondido, ese amor absurdo, que hasta se avergüenza de sí mismo, por el *lugar* en el que se vive y malvive, es el que activa y reactiva y resucita y hasta inventa, si fuera necesario, el sentimiento y la comunidad de barrio cuando el barrio está corre peligro. Especialmente si además las otras condiciones que nos rodean y asedian hacen tal respuesta más imperiosa y urgente, aclarando de paso las maniobras ocultas y la corrupción que amenazan la ciudad.

En efecto, esta actitud es tanto más acertada en cuanto no es que se intuya, sino que *se sabe* que las reformas bienintencionadas para "modernizar", "dignificar", "poner en *valor*", o "rehabilitar" el paisaje de las barriadas obreras o los barrios históricos degradados, es verdad que tantas veces opresivo y alienante, es *siempre y en todo lugar* una excusa hipócrita para desplegar las reformas urbanísticas al servicio del capital, de sus objetivos y necesidades, y no las de sus habitantes. Así por ejemplo, quién en su sano juicio podría oponerse a la peatonalización de las calles paralizadas por el atasco diario, quién no desearía limitar la invasión del automóvil y devolver la ciudad al peatón, propuestas llenas de sentido común *progresista* y libres de toda sospecha...hasta que la experiencia demuestra que allí donde el coche desaparece o escasea, llega el rebaño de turistas extranjeros e indígenas, se multiplica el comercio de idioteces que nada tiene que ver con las necesidades cotidianas, se encarece el suelo y la bolsa de la compra, se produce el éxodo de los vecinos más débiles y, en fin, galopa desbocado el caballo de Troya de la gentrificación que desfigurará el barrio aún más que todo el tráfico rodado de la M-30. Entiéndase que no alimentamos ninguna peregrina pasión por el automóvil privado como medio de transporte, ni por su mitología compensatoria de las miserias reales que arrastra la vida, lacra espantosa de la que ya se ha dicho prácticamente todo. Solo nos gustaría observar cómo un aspecto aparentemente reaccionario, y que en gran parte efectivamente lo es, el preferir a un bulevar "con carril bici" una calle con mucho tráfico donde al menos se pueda aparcar gratis, supone un rasgo más de la confusión de una época atroz en la que su impugnación debe buscarse a sí misma, por un camino en el que se mezclan e incorporan fragmentos de verdad y de falsedad. En tal lucha a veces la defensa de lo *a priori* indefendible, que una calle llena de coches y humo siga como está, oculta y engendra otros motivos más puros y ardientes, más allá de que su reforma se rechace también por las justas razones ya apuntadas, la corrupción, el autoritarismo despótico y señorial, el hartazgo del expolio económico: más allá de todo este contenido manifiesto de la injusticia que ya no se puede soportar, está la defensa todavía latente al *derecho a la ciudad* aun bajo esa luz paradójica, el derecho a la vida en común, y al poder soberano, autónomo y verdaderamente democrático de discusión y decisión en todo lo que a esa ciudad y esa vida atañen.

Pero para que se plantee la reivindicación de tal derecho, y se organice esa lucha, habría que conceder la pervivencia siquiera fragmentaria, siquiera en la memoria, siquiera en el deseo, de lo que fue la comunidad urbana, y de lo que muchos de sus hijos soñaron que algún día fuera. A este respecto, es necesario destacar que el sistema de turnos de aparcamiento que habían organizado desde siempre los vecinos de Gamonal, que consistía en aparcar por la noche en doble fila sin echar el freno de mano para que

el vecino que madrugara antes pudiera mover el coche que le estorba sin molestar a su dueño, implica una demostración de *confianza* en el semejante sencillamente inconcebible para algunos civilizados y bobos bobos que tanto han criticado a estos primarios y retrasados vecinos demodés “enemigos de la bicicleta”. Sin duda, esta confianza no sólo indica la resistencia de ciertos lazos comunitarios no deshechos del todo por la apisonadora del egoísmo, la indiferencia y el sálvese quien pueda, sino que ha impulsado la lucha común de Gamonal hasta poner contra las cuerdas a todo un alcalde de ese PP imperial, indiferente de mareas y marchas, y alérgico a la negociación más trivial y a la cesión más mínima. Pero siendo mucho, casi un mundo, esto no basta. Sería necesario que esa primera victoria, en Gamonal y en todas partes, consolide con todas sus consecuencias, como así prometen y desean tantos vecinos, una *comunidad permanente* que anule esa *vida amarga* a la que ya muchos no quieren volver, pues como preguntaba un inspirado vecino en una asamblea, “¿de verdad queremos volver a nuestras vidas amargas de hace unos días, esos días en los que nos veíamos como desconocidos? ¿O queremos crear algo fuerte?”<sup>7</sup>.

Esa *vida fuerte* que se quiere reconocer en el derecho a la ciudad, por último, pasa así mismo porque comprendamos todos, y no precisamente sólo los vecinos de Gamonal, que es necesario romper con el automóvil y su *apocalipsis motorizado*<sup>8</sup>, y con aquello que *no es la ciudad*, que nunca lo ha sido. El urbanismo, el urbanismo capitalista que es el único existente, tiene que dejar de ser sinónimo de ciudad<sup>9</sup>, igual que desurbanización y restauración de la vida rural no significa lo contrario de la misma, sino la condición material y ecológica imprescindible para su cumplimiento histórico en su verdadera esencia y por su propio dinamismo autónomo. Todo el ladrillo que sobra, toda la excrecencia faraónica tendrá que ser desmontada y cauterizada, como el trabajo asalariado, el consumismo de espejismos y sucedáneos, el corsé tecnológico y el látigo del poder, que pertenecen al mismo orden podrido de cosas muertas, ya que efectivamente “en la comunidad vecinal cristaliza la auténtica naturaleza social del ser humano, pero ésta sólo puede realizarse plenamente en ausencia del capitalismo y del Estado”<sup>10</sup>. Al igual que en el caso del *Movimiento Passe Livre*, donde como advierte Michael Löwy la crítica del automóvil es todavía insuficiente, cuando “lo que está en juego no es solo el precio del billete de autobús o de metro, sino otro modo de vida urbana, sencillamente, *otro modo de vida*”<sup>11</sup>, la lucha de Gamonal no fue, no puede ser, no quiere ser *por un bulevar*, sino por *vivir sin torniquetes* económicos, políticos, físicos, mentales, sensibles. Y esta lucha sí es la nuestra.

<sup>7</sup> <<http://www.publico.es/actualidad/495429/gamonal-no-quiere-volver-a-su-vida-amarga-y-continuar-con-las-protestas>>.

<sup>8</sup> Con esta feliz expresión se tituló una antología de textos contra el automóvil editado por la brasileña Editora Conrad, *Apocalipse motorizado: a tirania do automóvel em um planeta poluído*, Nedd Ludd, 2004.

<sup>9</sup> Como explica el colectivo *Malpaís* en un excelente estudio de esta cuestión, “la imaginación racionalista del urbanismo en torno a la ciudad parte de una premisa fundamental: su utopía es solo posible al margen de la propia ciudad” (“La muerte de la calle en la ciudad actual. Tres paseos por el PAU de Vallecas”, *Malpaís* nº 1, p. 21, Madrid 2014).

<sup>10</sup> *Dies Irae. El síndrome de Gamonal*, comunicado de *Argelaga*, del 5 de febrero de 2014, <<http://argelaga.wordpress.com/2014/02/05/dies-irae-el-sindrome-de-gamonal/>>.

<sup>11</sup> “El movimiento por el transporte gratuito en Brasil”, *Viento Sur*, <<http://www.vientosur.info/spip.php?article8611>>.



# Recorriendo la ciudad amnésica

Lurdes Martínez\*



**Figura da página anterior:**

L'espace social de la consommation des loisirs. Fonte: Boletim n. 4 da Internacional Situacionista, p.4. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

**Resumen** El artículo hace un análisis crítico del libro *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*, publicado por el editor Gustavo Gili, en 2002, primera edición bilingüe (inglés y español), de la autoría del arquitecto italiano Francesco Careri. Detrás de nuestro cuestionamiento de esta obra se halla el deseo manifiesto de denunciar lo que consideramos son flagrantes intentos de diluir el contenido radical del surrealismo o de la Internacional situacionista y de recuperar sus experiencias desde ciertas prácticas artísticas actuales que pretenden tener una vocación política.

*Palabras clave:* Francesco Careri, Surrealismo, Deriva.

## Percorrendo a cidade amnésica

**Resumo** O artigo faz uma análise crítica sobre o livro *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*, publicado pela editora Gustavo Gili, no ano de 2002, primeira edição bilingue (inglês e espanhol), de autoria do arquiteto italiano Francesco Careri. Por trás do questionamento que fazemos desta obra está o desejo manifesto de denunciar o que consideramos tentativas flagrantes de diluir o conteúdo radical do surrealismo ou da Internacional Situacionista e resgatar suas experiências de certas práticas artísticas atuais que afirmam ter uma vocação política.

*Palavras-chave:* Francesco Careri, Surrealismo, Deriva.

## Walking through the amnesiac city

**Abstract** The article provides a critical review of the book *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*, published by Gustavo Gili, in 2002, the first bilingual edition (English and Spanish), authored by the Italian architect Francesco Careri. Behind our questioning of this work is the manifest desire to denounce what we consider flagrant attempts to dilute the radical content of surrealism or the Situationist International and rescue their experiences of certain current artistic practices that claim to have a political vocation.

*Keywords:* Francesco Careri, Surrealism, Drift.

**A** primera vista puede parecer carente de interés abordar el análisis de un libro titulado *Walkscapes. El andar como práctica estética*<sup>1</sup>, cuando su propio título devalúa una de las máximas aspiraciones de la cultura revolucionaria del siglo XX, esto es, la supresión del arte como esfera autónoma y la realización de sus contenidos en la vida cotidiana. Efectivamente, en el *teatro de operaciones* que fue la experiencia de lo cotidiano se ensayaron modos de comportamiento diferentes a los habituales que, a su vez, estaban inscritos en un proyecto más ambicioso de emancipación del ser humano y de creación de una nueva civilización que oponer al vacío del orden dominante. Uno de esos *nuevos usos de vida*, investigado tanto por el surrealismo como por la Internacional Situacionista (I. S.), fue la práctica del paseo, el vagabundeo o la deriva, experiencias que pretendían expandir la realidad cotidiana y reintegrar en una dimensión más amplia el arte y la vida, por lo que, de manera intencionada, huían en su formulación de toda significación artística. Por esta razón no deja de ser erróneo y parcial concebir “el andar”, el paseo o la deriva, como actuaciones meramente estéticas. Detrás del cuestionamiento que hacemos de esta obra se halla el deseo manifiesto de denunciar lo que consideramos son flagrantes intentos de diluir el contenido radical del surrealismo o de la I.S. y de recuperar sus experiencias desde ciertas prácticas artísticas actuales que pretenden tener una vocación política.

Francesco Careri, el autor del libro, propone el andar”” o “el recorrido” como “una forma estética disponible para el arte, la arquitectura y el paisaje”, un instrumento artístico que, en su opinión, puede servir para una confrontación con lo real y más específicamente, con las mutaciones que se suceden en la metrópoli contemporánea. Careri es arquitecto y miembro del colectivo italiano *Stalker*, un “laboratorio de arte urbano” centrado en la investigación de la ciudad a través de experiencias de *transurbancia*, esto es, “exploraciones de territorios urbanos como modo de expresión e instrumento de conocimiento de las transformaciones del ámbito metropolitano”.

Como se indica en el prefacio del libro, Careri desea dotar a las acciones desarrolladas por *Stalker* de un corpus teórico, así como buscar antecedentes históricos del recorrido. Para ello, y haciendo uso de su erudición e inventiva teórica -aunque esta última a veces le traiciona- realiza una genealogía del andar que se remonta a sus antepasados míticos y prehistóricos, busca ascendientes más cercanos en el arte del siglo XX y finaliza en las experiencias artístico-políticas de la actualidad. La idea que atraviesa esta lectura de la historia del arte y de la cultura con el andar como *leitmotiv* es que en todas las épocas el recorrido ha producido arquitectura y paisaje, esto es, que a través del andar el hombre ha habitado el mundo y construido su entorno. El acto de andar, afirma Careri, “implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que aunque no dejan señales modifican culturalmente el significado del espacio y en consecuencia el espacio en sí mismo”.

\* Lurdes Martínez é Poetisa, nascida na cidade de Bilbao e integrante do Grupo surrealista de Madrid desde 1992, bem como co-editora da revista Salamandra. Já participou de diversos livros coletivos, destacando-se entre a primeira e a última publicação, *Situación de la poesía* (por otros medios) a la luz del surrealismo (Ed. Traficantes de sueños, 2006) e *Los inspirados del borde del mar* (Ediciones El ojo de buey, Madrid, 2016). Interessa-se especialmente pela análise crítica dos mecanismos do espetáculo (condicionamento do espaço e da cidade pós-industrial), pela investigação do inconsciente coletivo e pela experimentação, reflexão e registo fotográfico e poético do maravilhoso na vida quotidiana. Sente uma atração colossal pela ruína e seu potencial insurgente, e ama o achado.

<sup>1</sup> Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

<sup>2</sup> El autor sitúa el origen de la arquitectura en íntima conexión con el nomadismo. Al margen de si esto es cierto o no, lo que sí nos interesa señalar es que, en su afán por mantener su *novedosa y original* tesis, Careri hace comenzar la historia de la arquitectura en el megalitismo, y esto sí que constituye una absoluta arbitrariedad.

El libro se abre con un análisis, por otra parte lleno de arbitrariedades<sup>2</sup>, sobre la trascendencia artística y arquitectónica del errabundeo en la prehistoria, que Careri considera la “primera acción estética” -una especie de pre-arquitectura-. Sorprende que desde esta época histórica Careri dé un salto de acróbata en la búsqueda de ancestros y nos sitúe, sin pasos intermedios, en pleno siglo XX y en lo que se ha convenido en denominar vanguardias históricas. A partir de aquí se centra en abordar la idea del paseo como práctica anti-artística por parte del dadaísmo, el surrealismo y el situacionismo y apunta que, en el campo concreto de la arquitectura, el urbanismo unitario y el proyecto utópico *New Babylon* de Constant buscaron en el nomadismo los fundamentos para erigirse en anti-arquitectura. En este punto Careri pretende encajar las aspiraciones de estos movimientos en su tesis y afirma que “se podría construir una historia del andar como forma de intervención urbana, que contenga los significados simbólicos de aquel acto creativo primario: el errar en cuanto acto de transformación simbólica del entorno”. Esta idea puede ser más o menos acertada -recordemos cómo Louis Aragon transformaba los pasajes de París en acuarios imaginarios donde fluía lo maravilloso- siempre que se circunscriba tal “transformación simbólica” al objetivo más general de estos movimientos: la experimentación de nuevas formas de comportamiento. Pero es precisamente aquí donde Careri se equivoca de nuevo. En clara contradicción con su argumento inicial de que el paseo era concebido por dadá, el surrealismo y la I.S. como una práctica anti-artística, afirma que “en el arte del siglo XX el andar se independiza de toda connotación religiosa o sagrada del pasado y se convierte en *puro acto estético*”. Se hace necesario aclarar que si aquellos movimientos utilizaron el paseo dentro de su programa revolucionario de cambio del mundo y de la vida, fue por su condición de *puro acto cotidiano*, el acto más natural del comportamiento humano. Por tanto, el paseo como acontecer cotidiano, también gratuito e improductivo, se convertía en un intento de transformar y engrandecer una vida empobrecida, al tiempo que en un modo de crítica a la ética economicista burguesa. Eran experiencias ampliadas y no “operaciones estéticas conscientes” o “*readymade* urbanos” como las nombra Careri. Son numerosas las ocasiones en que confunde, desorientando con ello al lector, el componente anti-artístico de estas prácticas con un pretendido carácter estético. Si reconoce la aspiración de los dadaístas de alcanzar “la desacralización total del arte, con el fin de llegar a la unión del arte con la vida”, a continuación afirma que “dadá eleva la tradición de la *flânerie* a rango de operación estética”; o bien declara que “París será la ciudad que (...) se ofrecerá como territorio ideal para aquellas experiencias artísticas que se proponían dar vida al proyecto revolucionario de superación del arte, abordado por los surrealistas y los situacionistas”; y si concibe la deriva situacionista como “una acción que difícilmente podía dispendiarse dentro del sistema del arte”, más adelante la convierte en “una actividad estética que concordaba perfectamente con la lógica dadaísta del anti-arte”. Se trata, en todos los casos, de contradicciones que reflejan un pensamiento y un discurso confusos, así como una evidente voluntad de desvirtuar el componente insurgente, de riesgo y aventura, de las nuevas formas de vida puestas en marcha por unos “movimientos” que desbordan el restringido marco de “vanguardias” en el que se han visto, a su pesar, constreñidos.

Pese a la perspectiva esteticista con que Careri aborda un tema, por lo demás apasionante, el estudio tiene a su favor ofrecer una gran cantidad de información suplementaria, aderezada con abundante material gráfico y bibliográfico. Pero tal erudición esconde, de nuevo, segundas intenciones y tergiversaciones. Careri construye una genealogía con el objetivo, como apunta el prologuista Gilles A. Tiberghien, de que las experiencias de

transurbancia que él realiza con el grupo *Stalker* tengan un pasado donde enraizarse. En realidad, el autor se dedica a rastrear la historia en busca de ancestros ilustres que confieran empaque y abolengo, densidad y profundidad a un proyecto que, como veremos más adelante, se queda en la planitud de la superficie. Además, la intención de que todo case perfectamente en su discurso le provoca algunos “olvidos”, como dejarse en el tintero de la historia los paseos de románticos y simbolistas (Nerval, de Quincy, Machen, Rodenbach o Strindberg) y, todavía más sangrante, aunque cite a los *flâneurs* del París del siglo XIX, ¡ni siquiera menciona a Baudelaire!

Sin embargo la parte más polémica y controvertida del libro se refiere a la teoría y praxis de la ya mencionada transurbancia. Careri explica que los vagabundeos de *Stalker* se realizan a través de los “vacíos urbanos” de la “ciudad difusa”, es decir, los grandes espacios de la periferia abandonados o todavía sin urbanizar localizados en la nueva entidad urbana surgida del desmoronamiento de la ciudad histórica. En torno a ella se ha ido formando un “caos urbano”, un desorden generalizado, que ha acabado constituyendo un auténtico sistema territorial, “una forma de asentamiento suburbano de baja densidad que se extiende formando unos tejidos discontinuos y expandidos por grandes áreas territoriales”. Los habitantes de esa ciudad, a quienes Careri denomina “difusos”, son gentes “que viven al margen de las normas civiles y urbanas más elementales, que sólo habitan el espacio privado de la casa y del automóvil, que sólo conciben como espacios públicos los centros comerciales, los merenderos, las gasolineras”, y que únicamente “prolongan su hábitat por las autopistas reales y por las redes virtuales de internet”. Queda claro que Careri se refiere aquí a las áreas residenciales que de manera concatenada forman el sistema de conurbación que se extiende peligrosa y progresivamente siguiendo el modelo de mancha de aceite, esos lugares donde podemos decir que se ha logrado “la metamorfosis de la ciudad y de sus habitantes con el ordenamiento espacial de la inmovilidad absoluta”<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Tal como afirma la *Encyclopédie des Nuisances*, “como contrapunto de la circulación humana tratada como materia de consumo” en la red de autopistas de la megápoli, “técnicas hipnóticas de visualización y cibernética recomponen ahora los nuevos habitáculos de generaciones enteras”. “¡Abajo!”, en *La Sinrazón en las Ciencias, los Oficios y las Artes. Artículos selectos de la Encyclopédie des Nuisances*, Murreko Burutazioak, Bilbao, 2000, p. 20-40.

La ciudad difusa le sugiere al autor la imagen de un “tejido orgánico en cuya parte central la materia es relativamente compacta mientras que hacia el exterior expulsa islas separadas del resto del tejido construido”, formando un dibujo “en forma de archipiélago: un conjunto de islas construidas que fluctúan por un vasto océano vacío (...) por todas partes aparecen grandes porciones de territorio vacío y dichas porciones quedan conectadas entre sí”, constituyendo una red alternativa de “vacíos urbanos”. Y como ciertas estructuras geométricas, los fractales, “tiende de un modo natural a la saturación, mediante el relleno de los espacios que han quedado vacíos ( ) y también a la expansión, dejando en su interior un sistema de vacíos. Mientras el centro originario tiene menos posibilidades de desarrollarse y se transforma con mayor lentitud, en los márgenes del sistema las transformaciones son más probables y más rápidas”.

En este territorio omnipresente, Careri intuye una presencia que después de mucho tiempo ignorada ha pasado a desempeñar un papel protagonista en el espacio urbano: el vacío. En los espacios vacíos de la ciudad difusa Careri vislumbra un espacio nuevo, que no se ha “incorporado al sistema” y que “da la espalda a la ciudad con el fin de organizar una vida autónoma y paralela”, un espacio que además está habitado, pues “los difusos no sólo habitan casas, autopistas, redes informáticas y merenderos, sino también aquellos espacios distintos de los espacios vacíos entendidos tradicionalmente

como espacios públicos -las plazas, los jardines, los parques-, que conforman una porción enorme de territorio no construido que utiliza y vive de infinitos modos distintos". Así, "los difusos van allí a cultivar los huertos ilegales, a pasear al perro, a hacer un picnic, a hacer el amor (...), sus hijos van allí a buscar espacios de libertad y de vida social". Dichos espacios, concluye Careri, "son realidades crecidas fuera de, y en contra de, un proyecto moderno que sigue mostrándose incapaz de reconocer sus valores y, por tanto, de aceptarlos". El autor identifica estos espacios vacíos, periféricos, marginales, indeterminados, múltiples, dinámicos y caóticos, con el inconsciente - "los espacios vacíos que determinan la forma de la ciudad constituyen los lugares que mejor representan nuestra civilización en su devenir inconsciente y múltiple"- , como algo que oponente a la rigidez, determinación, unicidad y racionalidad del centro -del poder, en definitiva- porque cree que la ciudad es una creación espontánea que surge a partir de las pulsiones de los habitantes. Esta red de vacíos urbanos, dice, constituye "una ciudad paralela con unas dinámicas y unas estructuras que todavía no se han comprendido", son "los últimos lugares donde uno puede perderse, donde podemos sentirnos al margen de cualquier control", espacios públicos con vocación nómada que invitan al errabundeo y "que viven y se transforman a una velocidad que escapa a las previsiones de la administración". Las "amnesias urbanas", como denomina a los lugares vacíos de la periferia urbana, constituyen unos "espacios vivos a los que hay que asignar unos significados, no sólo rellenar de cosas".

Son numerosos los puntos de discrepancia que tenemos con la interpretación que Careri hace de la ciudad moderna y de las dinámicas que en ella se desarrollan. En primer lugar, él considera el modelo de ciudad difusa como algo que "se ha ido formando espontáneamente en torno a nuestras ciudades" porque acepta que "la ciudad se desarrolla mediante una dinámica natural parecida a la de las nubes o la de las galaxias (...) independientemente de las teorías de los arquitectos y de los urbanistas" y por tanto difícil de programar o prever, "debido a la gran cantidad de fuerzas y de variables que entran en juego". Por supuesto que la nueva ciudad se halla a merced de diferentes "fuerzas y variables", pero éstas son las del capital y la especulación inmobiliaria -guiadas siempre por las teorías totalitarias de arquitectos y urbanistas- que conforman y determinan el modelo de desarrollo de la ciudad-mercancía, un modelo que se ha hecho fuerte a costa de la obligada disolución de la ciudad histórica y que ha sido denunciado, incluso desde las instancias más reformistas, por los altos costes económicos, sociales, ecológicos, etc., que genera. Dicha ciudad es la base y la expresión del modo de vida capitalista y de ninguna manera puede ser considerada como una creación natural a partir de los deseos de los habitantes, "construida por sí sola, por nuestra civilización con el fin de determinar su propia imagen". Si los "difusos" habitan este nuevo espacio no es precisamente porque hayan seguido sus impulsos de manera incontrolada sino porque han sido expulsados y desarraigados de la vieja ciudad a cambio de la tranquilidad de una pseudonaturaleza, del confort de un aislamiento tecnológicamente conectado y de la promesa de un consumo rápida y fácilmente accesible<sup>4</sup>.

Una vez que asume la inevitabilidad de la ciudad difusa, Careri se complace en exaltar las cualidades dinámicas de ésta y en la velocidad con que se desarrollan en su seno cambios y metamorfosis. Estos cambios, dice, afectan muy especialmente a los "vacíos urbanos" y, a consecuencia de ellos, éstos se ofrecen como lugares donde se

<sup>4</sup>Este desahucio, iniciado por la burguesía durante el siglo XIX, se vio reforzado en la Europa de la posguerra mediante la estrategia de "desalojar a la clase obrera de sus bastiones urbanos" para encerrarla en los barrios proletarios con la ayuda del urbanismo como "técnica de dominación del campo de batalla social... a fin de poder reconstituir bajo control la masa de mano de obra necesaria para la formación cotidiana de capital". En este proceso de desposesión, la labor teórica de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.) fue decisiva para "ahogar definitivamente todo aliento de democracia urbana" y convertir a la ciudad en un bien de consumo. "¡Abajo!", *op.cit.*, p.20-40. ¿Existe alguna diferencia entre las consecuencias sociales de ese primer éxodo y el fenómeno de expulsión de los "difusos", aparte del grado de domesticación? Es de una ingenuidad insultante o de una mala fe perversa afirmar que los individuos -que no sean los de la clase dominante- puedan tener reservado algún papel para intervenir en la edificación de la ciudad contemporánea.

<sup>5</sup> La presidenta de la Comunidad de Madrid Esperanza Aguirre con ocasión de la nueva Ley del Suelo manifestaba sorprendida que “nadie entiende que, hoy en día, las ciudades estén como cercadas por muros de cristal, rodeadas de páramos en los cuales, nadie sabe por qué, no se puede construir”, proponiendo como alternativa edificar en áreas que “ahora son intocables”. “Echa a andar la comisión que preparará la nueva Ley del Suelo”, *El País*, 14 de febrero de 2004, suplemento Madrid, p.7. Todo apunta –el robo del gobierno de la Comunidad de Madrid a los socialistas por presuntas presiones inmobiliarias, la implicación de la propia presidenta en el escándalo inmobiliario de Majadahonda a que tales zonas intocables dejarán muy pronto de serlo. Pero el PSOE, ¿no habría hecho lo mismo?

<sup>6</sup> “¡Abajo!”, *op.cit.*, p. 20-40.

<sup>7</sup> Ignacio Castro, “Mutaciones en la ciudad descentrada”, en *Salamandra* nº 13/14, Madrid, 2003-04, p. 23-30.

<sup>8</sup> “¡Abajo!”, *op. cit.*, p. 20-40.

<sup>9</sup> Son tales las “mutaciones” que se dan en la “dinámica” periferia de Careri, que un reciente estudio realizado en EEUU sobre el *sprawl* o la dispersión urbana, vincula la vida en las periferias de las ciudades al estado de salud de sus habitantes, alertando del riesgo que corren de sufrir enfermedades físicas y mentales como obesidad, producida por la falta de actividad física ante la dependencia absoluta del coche –los “difusos” pesan una media de 2,5 Kg más que el resto de la población- o depresión y estrés, provocados por la segregación y el aislamiento que se dan en las zonas residenciales. La investigación constata que los vecinos de las ciudades compactas, como ¡Nueva York!, llevan vidas más sanas que los de ciudades dispersas. Otra de las “metamorfosis” que se dan a causa del asentamiento de la ciudad difusa es que se están consumiendo los espacios verdes y los pulmones que antes limpiaban las ciudades.

desarrolla una vida alternativa al margen del centro-poder. El espacio-tiempo urbano tiene distintas velocidades: desde la paralización de los centros hasta las constantes transformaciones de los márgenes”. Si en el centro los escasos cambios que se producen transcurren bajo una estrecha vigilancia, en “los márgenes es posible encontrar cierto dinamismo, y es allí donde podemos observar el devenir de un organismo vital que en sus procesos de transformación va dejando (...) partes enteras de territorio en estado de abandono y mucho más difíciles de controlar”.

Lamentablemente, las mutaciones que se producen en la nueva ciudad afectan a la *totalidad* del espacio urbano, independientemente de su condición central o periférica, y son pautados por la ideología dominante en su deseo de crear una *megápolis continua*<sup>5</sup>. Ya hemos dicho que la nueva ciudad ha sido planeada a costa de la antigua ciudad europea, amenazada de muerte por el proyecto de la clase en el poder de hacer “tabla rasa de la memoria que se inscribe en ella y que permite a sus habitantes conservar el contacto con las obras de otras épocas, testimonios de una conciencia, de una sensibilidad, de un *savoir faire* ciertamente bloqueados, pero más fértiles que los pobres sucedáneos que nos impone la sociedad contemporánea... Hoy la clase dirigente saquea la ciudad para disolver su realidad, conciencia, memoria (...) con el objeto de que se borren y desaparezcan las condiciones, difíciles de reunir en un mismo lugar, para superar la especialización social más antigua, la del poder”<sup>6</sup>. Sin historia y sin memoria, amnésicos y desalojados sus habitantes, no habrá obstáculo alguno para los dictados del consumo. Esa operación de allanamiento se ceba especialmente con los viejos centros históricos de las ciudades, sobre los que se cierne la “ofensiva técnica de la desustancialización” que los convierte en “escenografía inocua, mera cita literaria o virtual de un pasado muerto”, en reclamo publicitario o turístico, y una vez adelgazada su esencia, su profundidad abigarrada y peligrosa, queda expedito el camino que conduce veloz a la inofensividad consumista<sup>7</sup>.

La nueva ciudad no sólo carece de capas sucesivas de acontecimientos sedimentados a lo largo del tiempo que pudieran influir en el ánimo de sus moradores; también está desprovista de miradas adecuadas que puedan vivir la ciudad, porque el *capital humano* con que cuenta para la construcción de su devenir histórico son los “difusos”, habitantes de la ciudad contemporánea indiferentes -e impotentes- ante la desaparición de la vieja urbe. Huyen de esa vieja ciudad insalubre porque la imaginan, en su delirio aséptico, abarrotada de miasmas del pasado, siguiendo así las directrices de los herederos de los higienistas burgueses. Cobijados y guarecidos de los peligros de la vida en sus coches y casas, aislados e inmovilizados ante el teclado y la pantalla, no podemos confiar en que ellos vayan a llevar una vida cuyos acontecimientos merezcan ser grabados en las piedras de la ciudad. El mismo Careri se contradice cuando apunta que los “difusos” carecen de “las normas civiles y urbanas más elementales”. Asentimos con él en que están desprovistos de toda capacidad de establecer lazos sociales nuevos y crear comportamientos emancipadores. Si la ciudad es y debe ser un “proyecto humano como terreno histórico”<sup>8</sup>, la ciudad difusa es, en contra de la opinión de Careri, una no-ciudad. Es difícil imaginar que en esta utopía negativa pueda ocurrir algo interesante -ya lo decía Debord: “aquí nunca ocurrirá nada ni ha ocurrido nunca nada”-.

Definitivamente, los cambios instigados por el capital afectan a toda la ciudad, en sus “llenos” y en sus “vacíos”, al centro y a la periferia, por tanto toda ella debe ser

<sup>9</sup>Son tales las “mutaciones” que se dan en la “dinámica” periferia de Careri, que un reciente estudio realizado en EEUU sobre el *sprawl* o la dispersión urbana, vincula la vida en las periferias de las ciudades al estado de salud de sus habitantes, alertando del riesgo que corren de sufrir enfermedades físicas y mentales como obesidad, producida por la falta de actividad física ante la dependencia absoluta del coche –los “difusos” pesan una media de 2,5 Kg más que el resto de la población- o depresión y estrés, provocados por la segregación y el aislamiento que se dan en las zonas residenciales. La investigación constata que los vecinos de las ciudades compactas, como ¡Nueva York!, llevan vidas más sanas que los de ciudades dispersas. Otra de las “metamorfosis” que se dan a causa del asentamiento de la ciudad difusa es que se están consumiendo los espacios verdes y los pulmones que antes limpiaban las ciudades.

<sup>10</sup>Christian Ferrer, *Mal de Ojo*, Octaedro, Barcelona 2000, p. 54. Queda para otro momento reflexionar sobre la posibilidad o imposibilidad actual de deambular o derivar en los restos más o menos descompuestos de lo que fueron las ciudades históricas. Desde mi punto de vista la intención es dudosa si se plantea como proyecto utópico, pero tampoco puede negarse el placer o deleite que provocan estas experiencias a un nivel individual o colectivo, pues si bien es cierto que nada podremos encontrar en los espacios mudos de la ciudad mercancía, hay todavía otros lugares que siguen resistiendo al maquillaje urbanístico y pueden ofrecer sus tesoros a la mirada que sepa ir más allá de la mercancía omnipresente. Por otro lado, el azar, los encuentros y los hallazgos son, por su carácter imprevisible, elementos inasibles que contienen en sí mismos la posibilidad de escapar de la manipulación del capital. Sea como fuere, el planteamiento de C. Ferrer sugiere también un nuevo uso crítico de la deriva: no tanto la búsqueda de lo maravilloso o de los deseos aún ignorados, sino la recuperación, como acto de resistencia, de las señales olvidadas de lo que fue y de lo que pudo ser esa ciudad, tanto en el plano objetivo como en el subjetivo.

cuestionada, algo que Careri esquiva al confrontar engañosa e interesadamente centro y periferia<sup>9</sup>. Es más, Careri se recrea en la “visión poco tranquilizadora” de la ciudad difusa, -una ciudad “sin centro ni periferia”, “extraño magma de vacíos y llenos”, “desorden general” y “mundo hecho de territorios caóticos”-. Y al plantear el análisis de la ciudad contemporánea desde el interior mismo del caos y la disgregación se hace cómplice, con su pensamiento y jerga postmodernas, de la disolución forjada por el capitalismo, una destrucción que se propone extraer de raíz las significaciones esenciales y permanentes y hacer penetrar, sobre el territorio yermo resultante, la semilla negra de sus postulados.

No obstante Careri insiste en arribar, desde el magma inconsistente del caos, a la solidez concluyente de la tierra firme, aventurándose a “reconocer una geografía en el interior del presunto caos de las periferias (...) y entrar en relación con ese caos”, afrontando la práctica del “recorrido errático” al modo de los nómadas del paleolítico, que convirtieron el andar “en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos”. Estos territorios, prosigue, tienen una “vocación nómada”, son los espacios del andar de la ciudad nómada frente a los del estar de la ciudad sedentaria. Por ellos se puede *andare a zonzo*, una expresión italiana que significa “perder el tiempo vagando sin objetivo (...)”, expresión que encaja perfectamente con los paseos por la ciudad de los *flâneurs*, con los vagabundeos por las calles de los artistas de las vanguardias de los años veinte, y por las cuales iban a la deriva los jóvenes letrados de la posguerra”. Sin embargo, apunta, perderse en la actualidad es una experiencia distinta porque el entorno es también diferente. Concluye: “las modalidades y las categorías puestas a nuestra disposición por las experiencias artísticas del pasado pueden ayudarnos a comprender” este nuevo territorio “y a transformarlo sin destruir su identidad”.

Pero, ¿es posible deambular, hacer deriva, o algo semejante, en los territorios del caos, en las “amnesias urbanas”? ¿Es sólo necesaria una disposición favorable o hace falta algo más? Surrealistas y situacionistas se adentraban en la heterogénea geografía de la ciudad abandonándose a las sensaciones que fluían de los lugares que atravesaban y el termómetro de su subjetividad oscilaba al pasar de unos lugares a otros: unos atraían, otros causaban cierta repulsa, porque en todos resonaban acontecimientos pasados, liberadores o perpetuadores del poder. Para los surrealistas eran el inconsciente, el azar o los hallazgos los que guiaban la búsqueda de lo maravilloso y la concreción del deseo, en el presente o en el pasado, haciendo aflorar los recuerdos favorables (o no) a la libertad, mientras que la deriva situacionista estaba más ligada a la intención de desarrollar un comportamiento lúdico-constructivo. Pero para unos y otros sus recorridos por la ciudad tenían sentido en cuanto que auscultaban la memoria latente en ella. Careri cae en una incoherencia cuando identifica lo que llama “amnesias urbanas” con el inconsciente de la ciudad, porque, ¿desde cuándo éste ha sido amnésico? Muy al contrario, representa la caja negra de la memoria, individual y colectiva, sumergida en las profundidades de las realidades históricas y de los imaginarios y deseos reprimidos. Por ello en la ciudad histórica se podía bucear y encontrar bajo la superficie los restos todavía vivos de esos naufragios, pues “las huellas que dejamos en las paredes o en los objetos son recuperadas por quienes tantean la ciudad con su tacto: con radares psicofísicos. Los rastros de historia y de emoción, por más reprimidos que estén, vuelven al menor conjuro y ante la más inesperada de las ocasiones. Entonces es cuando esquirlas visuales de la ciudad saltan desde la memoria del ojo, no como motivo de nostalgia, sino haciendo chisporrotear las zonas adormiladas del alma”<sup>10</sup>.



En cambio, en la ciudad-mercancía la pérdida de la memoria histórica significa también e irremediablemente la ausencia de pulso vital.

Si pensamos en la imposibilidad de vagar sin rumbo o deambular en la no-ciudad de la economía, la sugerencia de Careri de recuperar “las modalidades y categorías” de las “experiencias artísticas del pasado” se convierte en una traslación mecanicista de esas prácticas a un contexto diferente, como él mismo reconoce<sup>11</sup>. Podemos medir las consecuencias nocivas de este falseamiento en el confusionismo que lastra el programa y las acciones del colectivo al que Careri pertenece, lastre aún más lamentable porque la actividad de *Stalker* no carece de todo interés.

En efecto, en el proyecto de *Stalker* de “explorar y transformar los espacios nómadas de la ciudad contemporánea” hay algunos aspectos que destacan por su voluntad crítica y utópica. Primeramente, la aspiración de llamar la atención sobre los procesos de descomposición presentes en el ámbito metropolitano actual, revelando las contradicciones que se dan en su interior. Es también reseñable la intención de desafiar las prácticas convencionales de la arquitectura oficial oponiendo una especie de contra-arquitectura, una *arquitectura del desecho* que clamaría por la inutilidad de añadir más miseria urbanística y que estaría materializada en los productos híbridos que *Stalker* encuentra en los vacíos urbanos, unas veces fruto del mestizaje entre la naturaleza y los desechos de la civilización y otras producto de la imaginación o del ingenio de las comunidades marginales que habitan dichos espacios –inmigrantes o grupos de etnia gitana-, hecha de construcciones espontáneas y precarias. Finalmente, la búsqueda, en los vacíos urbanos, de una vida autónoma que surge como fuerza antagonica al sistema dominante.

Sin embargo, un examen más profundo, más detenido, detecta que el proyecto hace aguas y difumina su contenido visionario, que se queda en mera pretensión. La primera pista la ofrece la visión altamente complaciente que *Stalker* arroja sobre la ciudad, una ciudad, la del capital, que lejos de cuestionar en su totalidad, asume como mal menor. Tal complacencia se deja traslucir en un gusto por los aspectos más pintorescos de la degradación y de los desechos que la nueva ciudad genera. De tal manera, la aproximación a los lugares abandonados adolece de cierto esteticismo, ya que pone el énfasis en los hallazgos de yuxtaposiciones insólitas y arbitrarias, sin la necesaria distancia crítica que podría justificar tal poética de la desolación, aplicando así la técnica del *collage*, en su dimensión más culturalista, a la realidad ciudadana. En sus propios términos, “si se afronta a pie, la metrópoli se convierte en un mundo inexplorado en muchas de sus partes, un mundo hecho de territorios caóticos, en el cual los asentamientos abusivos se sitúan junto a los yacimientos arqueológicos; las líneas de alta tensión y las autopistas se intersecan con los acueductos romanos; y las modernas ruinas industriales acogen una fauna y una flora que jamás hasta ahora había habitado la ciudad... La transurbancia permite al ciudadano explorar unos recorridos inéditos, llenos de contradicciones estridentes, de dramas que a veces componen armonías inéditas”. Más sangrante es su acercamiento hacia la población marginal que habita dichos espacios: frente al discurso arquitectónico institucional que presupone que los vacíos urbanos son un obstáculo para el desarrollo capitalista de la ciudad, *Stalker* aboga por “abandonar estos lugares” como “la solución más eficaz para lo que ha surgido al margen de

<sup>11</sup>Es, además, una extrapolación interesada, pues Careri toma en cada momento los elementos del pasado que mejor se ajustan a su discurso teórico. Una metodología que, aunque insostenible desde mi punto de vista, denota, a juicio del prologuista Gilles A. Tiberghien, ausencia de dogmatismo teórico y constituye una “práctica experimental que va aplicando distintas herramientas teóricas en función de sus necesidades, siempre con un sentido de la oportunidad que confiere una gran flexibilidad y una considerable movilidad intelectual”. Quizá es este oportunismo o simplemente confusión conceptual lo que lleva al autor a afirmaciones como la que sigue: “Perdiéndose entre las amnesias urbanas, *Stalker* encontró aquellos espacios que Dadá había definido como banales... aquellos lugares que los surrealistas habían definido como el inconsciente de la ciudad... los sectores laberínticos de la *New Babylon* de Constant... un sistema de veredas urbanas que parece haber surgido como producto de la entropía de la ciudad, como uno de los “futuros abandonados” descritos por Robert Smithson”. Careri falsea la historia para que su hilo argumental no se resienta: no interesa la exactitud histórica con tal de que el método resulte efectivo. Da la impresión de que, con la reivindicación de tales experiencias prestigiosas, persigue únicamente el propósito de justificar un proyecto, el de *Stalker*, que adolece de rigor y originalidad.

<sup>12</sup> Es difícil, por ejemplo, permanecer insensibles al poder de sugestión de algunas de las reflexiones de *Stalker*, como la que propone que “los lugares de la nueva *wilderness* que ha crecido entre los pliegues de la ciudad representan nuestra civilización, su devenir inconsciente y múltiple”. Por otro lado, otros colectivos, como el Grupo Surrealista de Estocolmo, llevan explorando, desde los años 90, los mismos (o parecidos) terrenos baldíos y su *flora salvaje*. Aunque esta actividad no esté exenta tampoco de cierto idealismo romántico, al menos se limita a levantar acta del carácter *improductivo e inútil* de estos lugares, sin pretender, ni por asomo, celebrarlos como la “solución más eficaz” a los desastres de la especulación urbana y de la marginación social, o, menos aún, de ofrecer el fruto de sus experiencias a la gestión reformista de un ayuntamiento cualesquiera (el de Miami por ejemplo, que invitó a *Stalker* para que “experimentara” la amnesia urbana de esta ciudad en busca de soluciones imaginativas al caos que él mismo había organizado). Sobre el Grupo Surrealista de Estocolmo, se puede leer una serie de textos psicogeográficos recopilados en “El lugar revisitado”, *Salamandra* nº 10, Madrid, 1999.

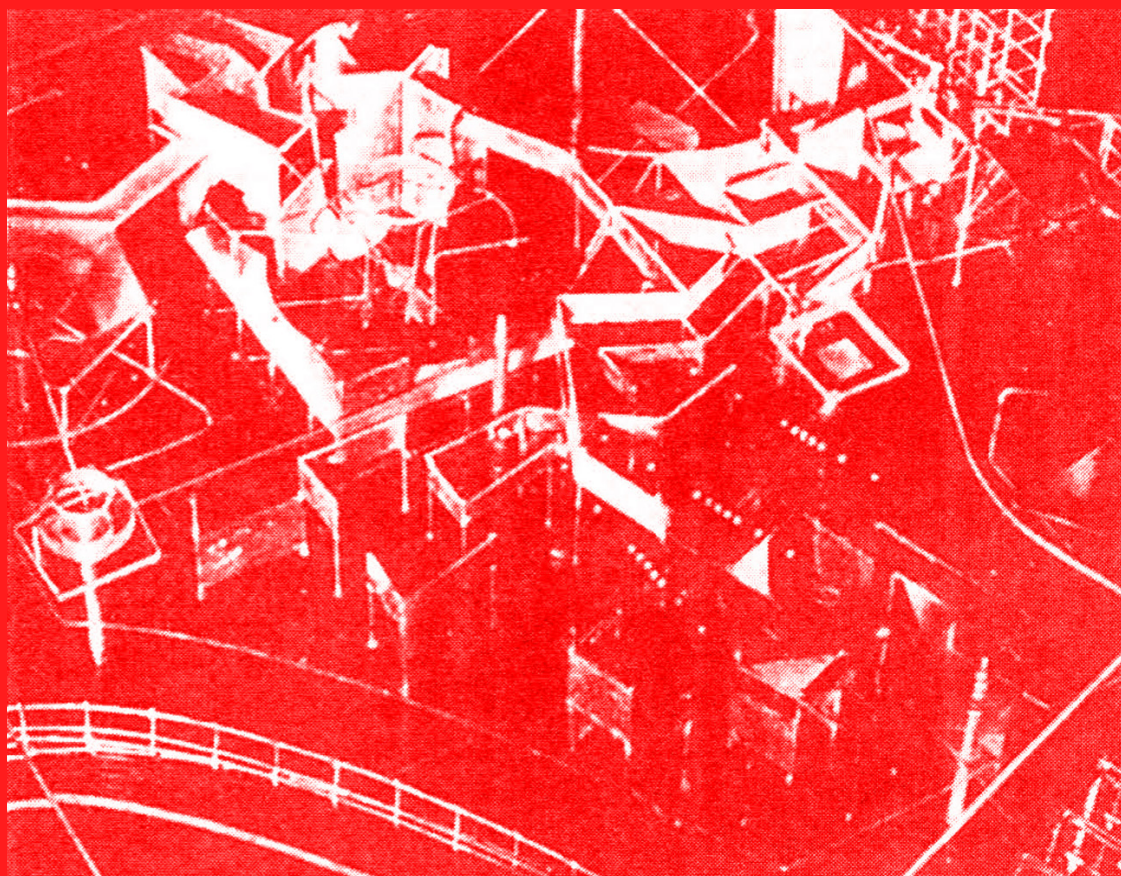
los proyectos y de la voluntad humana”, en el sentido de que “el abandono de estas áreas al albedrío de la naturaleza y a la reapropiación por parte de aquellos que no tienen **ningún sitio donde ir los muestra en pleno** uso y en todo su esplendor”. ¿Se propone aquí resolver el problema de la falta de viviendas dignas estimulando el chabolismo informal y sus *armonías inéditas* y posmodernas? Ciertamente, el neoliberalismo nunca había soñado en llegar tan lejos. Con esto no quiero decir que, efectivamente, no existan fragmentos de poesía ni de vida en estos espacios, ni que no sea legítimo reconocerlos y hasta exaltarlos, o que niegue las enormes potencialidades que acechan en los márgenes<sup>12</sup>. El problema reside en que una cosa es la reaparición de una cierta y desconocida naturaleza y vida salvaje en pleno paisaje posindustrial, y otra muy distinta los efectos palpables y catastróficos de la especulación capitalista y la destrucción de los vestigios del pasado histórico; una cosa es el deseo de supervivencia que lleva a la reinención de arquitecturas efímeras y comunidades de resistencia, y otra muy distinta las condiciones económicas y políticas que crean esa supervivencia, la mantienen y la aumentan, y las consecuencias *dramáticas* que estas tienen para aquellos que las soportan.

Si desde una perspectiva parcial estético-artística se pueden entender –que no aceptar– proyectos como el de *Stalker*, a un nivel global resultan del todo insostenibles, pues admiten el mantenimiento de un modelo de ciudad que es intrínsecamente inviable. Por ello, cualquier propuesta verdaderamente crítica que hoy investigue la problemática de la ciudad debe contribuir, de una manera u otra, a la desaparición de la ciudad-mercancía como base y expresión del modo de vida y del proyecto capitalista, y ha de colaborar en la destrucción de sus “contradicciones estridentes”.

# Políticação do espaço, espacialização do histórico:

Deriva e desvio em letristas e situacionistas\*

João Emiliano Fortaleza de Aquino\*\*



**Figura da página anterior:**

Vue rapprochée des secteurs G et E.  
 Fonte: Boletim n.4 da Internacional Situacionista, p.25. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

**Resumo** O artigo se propõe a mostrar as relações entre os conceitos de deriva e desvio em letristas e situacionistas. Defende que a deriva não é uma simples aplicação do desvio à experiência de deambulação na cidade. Ao contrário, o conceito de desvio se desenvolve com base em determinado nível de concepção da deriva. Entre ambos os conceitos há em comum a produção de um espaço histórico, que conduz à experiência política com o espaço urbano, na deriva; com o espaço estético, no desvio. Ambos os conceitos se defrontam com a questão materialista da assim chamada herança artística e literária, pois só com a justaposição espacial de presente e passado pode haver deles uma experiência histórica, política.

*Palavras-chave:* Deriva, desvio, espaço.

### **Politicización del espacio, espacialización de lo histórico: Deriva y desvío en letristas y situacionistas**

**Resumen** El artículo tiene como objetivo mostrar las relaciones entre los conceptos de deriva y desvío en letristas y situacionistas. La deriva no es una simple aplicación del desvío a la experiencia de deambular por la ciudad. Por el contrario, el concepto de desvío se desarrolla teniendo en cuenta cierto nivel de concepción de la deriva. Entre ambos conceptos hay, en común, la producción de un espacio histórico que conduce a la experiencia política con el espacio urbano, en la deriva; con el espacio estético, en la desviación. Así, ambos conceptos explotan la cuestión materialista de la llamada herencia artística y literaria, una vez que con la yuxtaposición espacial del presente y pasado puede surgir de ello una experiencia histórica, política.

*Palabras clave:* Deriva, desvío, espacio.

### **Politicization of space, spatialization of history: Drifting and détournement in letterists and situationists**

**Abstract** This article aims to show the relationship between the letterist/situationist concepts of drifting and „détournement“. It argues that drifting is not a simple application of détournement to the experience of roaming the city. On the contrary, the concept of détournement builds on the basis of a certain level of the concept of drifting. Both concepts have in common the production of a historical space, which in drifting leads to political experimentation with the urban space; and with aesthetic space, in détournement. Thus both concepts deal with the materialist question of the so-called artistic and literary heritage, because the spatial juxtaposition of present and past may lead to live both as a historical, political experience.

*Keywords:* Drifting, détournement, space.

*A fórmula para derrubar o mundo, não a procuramos nos livros, mas errando. Foi uma deriva com grandes jornadas, onde nada se parecia com o dia anterior; e que nunca parou. Guy Debord, In girum imus nocte et consumimur igni.*

**A** cidade é um importante tema em Debord e nos situacionistas. E o é até mesmo como fundamento prático e teórico de um conceito que lhes é central, o de desvio (*détournement*). A primeira forma de desvio é a deriva (*dérive*); e, mesmo antes da deriva, os letristas falam simplesmente da psicogeografia, modo e termo de como inicialmente lidam com o espaço urbano. Neste artigo, pretendo argumentar – talvez mais mostrar do que argumentar – em favor da hipótese de que a relação entre o desvio e a deriva não é, simplesmente, a de aplicação daquele à prática letrista e, depois, situacionista de deambulação na cidade; antes, é a experiência e a conceptualização da deriva aquilo que está na origem da concepção do desvio, origem que, no sentido benjaminiano de fenômeno originário, lhe permanece constante, em seus traços fundamentais. Não apenas a deriva é um modo de desvio, mas todo desvio é, em sua estrutura mesma, a reposição da prática da deriva. O uso letrista e situacionista da cidade, de suas ruas, praças e prédios, mas também de suas noites, em preferência aos dias, é a experiência originária desse método, inicialmente estético e, depois, de exposição teórica.<sup>1</sup>

Para tanto, uma forma de leitura dos textos de Debord, dos letristas e dos situacionistas se impõe: uma leitura que acolhe a natureza experimental dos conceitos neles presentes. *A Sociedade do espetáculo*, lançado em 1967, não veio ao mundo como Palas Atenas da cabeça de Zeus; esse não é, tampouco, o caso do conjunto de teorias e conceitos letristas e situacionistas dos quais esse livro é, em grande parte, expressão. Antes, eles consolidam tentativas de elaboração de experiências individuais e coletivas (mais coletivas do que individuais), tentativas essas que tecem um desenvolvimento intermitente da teoria letrista e situacionista.

### **Potlatch : as primeiras tentativas de definição**

Os letristas e os situacionistas gostavam de definir verbetes. Consideravam as definições uma espécie de orientação estratégica, que aspiravam a demarcar, de modo politicamente claro e inequívoco, o modo de uso de suas ideias. A experiência do *Potlatch*<sup>2</sup> pode ser considerada como a de ensaios de elaboração conceitual de suas experiências; e, dentre elas, as que levam aos conceitos de psicogeografia, deriva e desvio. Desses três conceitos, o de psicogeografia chama a atenção por ser referido desde o primeiro número da publicação sem nunca encontrar nela uma definição, nem mesmo uma discussão sobre seu sentido, usado no mais das vezes como um adjetivo. As definições de psicogeografia, psicogeográfico etc. nunca vão aparecer em *Potlatch*, mas apenas no nº 6 da revista surrealista belga *Les lèvres nues*, em 1955 (cf. DEBORD, 1955); em publicação do próprio grupo, somente no primeiro número da *Internationale Situationista*.<sup>3</sup> Até então tem-se, no *Potlatch*, orientações de exercícios

\* Este artigo foi escrito com base no projeto de pesquisa “Castoriadis e Debord: Capitalismo moderno e projeto de autonomia”, conduzido junto ao Grupo de Pesquisa em Dialética e Teoria Crítica da Sociedade (UECE/DGP-CNPq).

\*\* João Emiliano Fortaleza de Aquino é Físico, Professor Associado da Universidade Estadual do Ceará, ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-0285-8628>>.

<sup>1</sup> Pelo menos inicialmente, é preciso diferenciar, até mesmo para evitar alguma forma de estetismo, o desvio como técnica estética e como método de exposição da teoria crítica, tal como ocorre em *A sociedade do espetáculo* (DEBORD, 1998). Neste artigo, discuto apenas a elaboração do conceito de desvio no plano estético, supondo – mas não desenvolvendo a tese de – que está na base do método de exposição teórica.

<sup>2</sup> Potlatch (1954-1957), boletim do grupo francês da Internacional Letrista (entre junho de 1954 e junho de 1955), depois publicação central de toda a IL (até novembro de 1957), tornando-se, por fim, no único número de julho de 1959, em instrumento de informações internas da Internacional Situacionista (IS). (DEBORD, 1996).

<sup>3</sup> Sempre que grafo em itálico, estou referindo-me à revista; em grafia normal, ao grupo. *A Internationale Situationniste*, fundada como “boletim central das seções da Internacional Situacionista”, teve 12 números, entre junho de 1958 e setembro de 1969. Apenas no último número ela se apresenta como “Revista da seção francesa da IS”.

<sup>4</sup> Todas as traduções dos textos dos letristas, dos situacionistas e de Debord são minhas.

<sup>5</sup> “As pessoas que eu amei mais do que ninguém no mundo foram Arthur Cravan e Lautréamont” (Debord, 1993, p. 24).

psicogeográficos, julgamentos da natureza psicogeográfica de indivíduos (poeta, arquitetos, revolucionários...), experiências de uso psicogeográfico de pichações nas ruas etc.

Quando, no nº 2 (junho de 1954) desse boletim, Debord (1996, p. 20) publica um pequeno texto intitulado “Exercício da psicogeografia” (*Exercice de la psychogéographie*), aparece pela primeira vez, embora de modo conceitualmente neutro, o termo deriva: “Arthur Cravan é psicogeográfico na deriva apressada”.<sup>4</sup> Embora nada indique que se trate já de uma formalização conceitual do termo, sendo bem mais uma descrição poética daquele dadaísta cuja vida exerceu sempre enorme atração sobre Debord,<sup>5</sup> parece ser importante que ele surja justamente num contexto de apresentação de exercícios psicogeográficos (pois indica que a deriva é originariamente uma extensão da psicogeografia). Dois meses depois, no nº 8 (agosto de 1954), há um uso mais próprio, uso no qual se vê uma tentativa inicial de elaboração conceitual, por ocasião de uma espécie de resenha de *A busca do Graal* (*La Quête du Graal*, romance do século XIII, possivelmente na edição estabelecida por Albert Béguin e Yves Bonnefoy). Esse pequeno texto não assinado, intitulado “36 Rue des Morillons”, referindo-se à lendária busca do Graal, inicia dizendo: “O curioso destino dos objetos encontrados não nos interessa tanto quanto as atitudes da procura” (Idem, p. 60). E identifica essa mesma paixão pela procura nos lendários cavaleiros da tábua redonda, com a qual os letristas afirmam ter em comum a deriva:

*Como sua DERIVA nos assemelha, é preciso notar seus passeios arbitrários e sua paixão sem fins últimos. [...] Esses cavaleiros de um faroeste mítico têm tudo para agradecer: uma grande capacidade para se perder por jogo; a viagem maravilhosa; o amor pela velocidade; uma geografia relativa”.* (Idem, p. 61)

Desse modo, conclui que “o romance da *Busca do Graal* prefigura em alguns aspectos um comportamento muito moderno” (Ibidem).

Esses são registros de tentativas intermitentes, insisto. Tudo indica que a elaboração conceitual dos letristas tem realmente a ver com sua reivindicação de um comportamento experimental. Por isso, o adensamento conceitual de determinadas ideias, em geral nascidas de experiências vitais e experimentos estéticos, não se dão numa linha progressiva. As questões muitas vezes são abandonadas e, depois, retomadas, quando outros aportes lhes são acrescentados pela experiência (e/ou pelos experimentos). Isso pode ser visto no número triplo de agosto de 1954 (9-10-11). Comentando a proposta, surgida de um articulista no *France-Observateur*, de que os automóveis deveriam ser proibidos no centro de Paris, devendo ser permitidos apenas táxis a preços baratos, Michèle Bernstein escreve num pequeno texto intitulado “A deriva por quilometragem” (*La derive au kilomètre*):

*Conhecemos a importância do taxi na distração que chamamos de ‘deriva’, e da qual esperamos os resultados educativos mais convincentes. Somente o táxi permite uma liberdade extrema de trajetos. Percorrendo distâncias variáveis em um tempo dado, ajuda na desorientação [dépaysement] automática. O táxi, que pode ser substituído, não prende o “viajante”, ele pode ser abandonado em qualquer lugar e tomado ao acaso. O deslocamento sem objetivo, e modificado arbitrariamente ao longo do caminho, apenas pode acomodar-se ao percurso, essencialmente fortuito, dos taxis.* (Idem, p. 65)

Como momentos de uma experiência do pensamento, essas passagens apresentadas acima colidem, no plano da linguagem, um conjunto de expressões-ideias que depois serão constitutivas da definição da deriva, tais como passeios arbitrários, perder-se por jogo, velocidade, geografia relativa, distração, desorientação, deslocamento. Elas conduzem, a meu ver, àquela que é, *ex verbis*, a primeira (e pequena!) definição consolidada de deriva que Debord e Jacques Fillon, retomando essencialmente os termos de Bernstein, apresentam no nº 14 de *Potlatch* (novembro de 1954), num texto intitulado “Resumo de 1954” (*Resumé de 1954*): “As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos *deriva*. A *deriva* é uma técnica de deslocamento sem objetivo. Ela se funda na influência do cenário [*décor*]” (Idem, p. 91, itálicos no original). Rápida que seja, essa definição traz, na sequência, os traços da imanência materialista que se apresenta posteriormente, já no período da IS, tanto no conceito de deriva quanto no de desvio. Afirmando que “todas as casas são belas” e que “a arquitetura deve tornar-se *apaixonante*”, os autores defendem a renúncia a construções distintas das que já existem, sugerindo, no texto, que na deriva se trata antes de *usá-las* de modo diferente: “Não poderíamos tomar em consideração iniciativas de construção mais limitadas” do que as já existentes, já que, em sua efetividade, o “novo urbanismo é inseparável de reviravoltas [*bouleversements*] econômicas e sociais felizmente inevitáveis” (ibidem). Voltarei a isso.

Com o conceito de desvio ocorre um mesmo desenvolvimento experimental. Como simples termo, é empregado sem densidade teórica, desde o nº 2 do *Potlatch*. Um texto de poucas linhas anuncia no seu título: “Duas frases desviadas por Ivich”. E seguem três linhas escritas de um provável desvio cujo material pré-existente não fica claro. O mesmo dá-se no nº 4 (julho de 1954), dessa feita a propósito do carteiro Ferdinand Cheval (1836-1924), a quem, em seu “Exercício de psicogeografia”, no nº 2 do boletim, Debord (idem, p. 20) considerara “psicogeográfico na Arquitetura”. Cheval, como se sabe, foi autor e executor de um projeto arquitetônico, ao qual nomeou *Palais idéal*; sobre a obra desse personagem sempre citado pelas vanguardas francesas desde o surrealismo, Debord escreve: “O carteiro Cheval construiu em seu jardim de Hauterive, trabalhando todas as noites de sua vida, seu injustificável ‘*Palais idéal*’ que é a primeira manifestação de uma arquitetura do *dépaysement*” (itálicos meus). E acrescenta no parágrafo seguinte: “Esse palácio barroco que *desvia* as formas de diversos monumentos exóticos e de uma vegetação de pedra somente serve para se perder” (Idem, p. 32-33, itálicos no original). Trata-se de um julgamento acolhedor, num artigo crítico do turismo (intitulado, a propósito, “Próximo planeta”, *Prochaine planète*). O uso do termo desvio aparece aí ainda no amplo terreno da psicogeografia, a propósito de uma arquitetura do *dépaysement* (que, nesse sentido, justifica por que Cheval é “psicogeográfico na arquitetura”).

Um trato distinto do termo desvio, dessa vez num caráter teoricamente mais consciente, parece só acontecer a propósito da publicação, em três números do *Potlatch* (16, janeiro de 1955; 17, fevereiro de 1955; e 18, março de 1955), de um “folhetim para emissão radiofônica”, de autoria de Debord, intitulado *O valor educativo* (*La valeur éducative*). Finalizando sua publicação no nº 18, um aviso faz uso do termo no sentido estético que assumirá plenamente a partir de 1956: “Todas as frases dessa emissão radiofônica foram desviadas de [...]” (Idem, p. 138). Portanto, antes de março de 1955 não há, pelo menos em e por Debord, um uso nomeado do método do desvio; ainda que, mesmo aí, como de resto nas passagens acima, não haja ainda dele uma exposição de qualquer determinação conceitual.

Como problema teórico, o desvio só aparece registrado em novembro do mesmo ano (*Potlatch* nº 24), numa nota intitulada “Propaganda”:

*Um procedimento ‘... decisivo para o futuro da comunicação: o desvio de frases’ era designado na Internationale Lettriste nº 3 (agosto de 1953). O uso do desvio se tornou agora o objeto de um estudo exaustivo, em colaboração por dois letristas. Esse estudo aparecerá no devido tempo, e deixará poucas coisas a dizer sobre a questão.* (idem, p. 217)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Gaëtan M. Langlais, colocando em presença os diferentes parágrafos de *Jolie Cousette*, avança em direção ao, sem dúvida, mais decisivo de nossos resultados para o futuro da comunicação: o desvio de frases” (IL, 1953). A retomada, mais de dois anos depois, dessa apresentação feita na anterior publicação do grupo, *Internationale Lettriste*, reforça a ideia do desenvolvimento intermitente da elaboração conceitual letrista (e também situacionista), baseada, naquele momento, numa experiência coletiva.

<sup>7</sup> Essa interpretação não nega que, já no primeiro filme de Debord (*Hurléments en faveur de Sade*), encontremos, não um filme sem imagens, mas um filme que se utiliza de imagens não-figurativas, desviando o gesto da pintura moderna para o cinema, como mostra, de modo convincente, Oliveira Filho (2019). O desvio da pintura não-figurativa para um filme de telas brancas e pretas se constitui de uma experiência que, como todas as posteriores (de Langlais, de Ivich e do próprio Debord, com suas metagrafias, uma espécie de colagem de imagens e textos), aguarda ainda uma formulação teórica, como é preciso que ocorra num desenvolvimento experimental dos conceitos.

<sup>8</sup> Na referência bibliográfica acima (e nas que seguem), indico o número e a página original da revista (*IS*, em itálico), seguidos de autor (IS), ano (1997) e página da edição atual (que traz dupla paginação)

Ressalto: “O uso do desvio se tornou agora o objeto de um estudo exaustivo”. É o registro histórico da tomada de consciência do desvio como problema teórico, mas não ainda qualquer definição ou desenvolvimento conceitual dele. Certamente, essa nota anuncia o texto de Gil Wolman e Guy Debord, intitulado “Modo de uso do desvio” (*Mode d’emploi du détournement*), publicado nos primeiros meses do ano seguinte na revista surrealista belga *Les lèvres nues* nº 8 (maio de 1956). Na mesma revista (nº 9, dezembro de 1956), Debord publica depois “A teoria da deriva” (*La théorie de la dérive*), republicado no nº 2 da *Internationale Situationniste* (dezembro de 1958). Em que pese a anterioridade cronológica do texto de 1956 sobre o desvio, a reconstrução que fiz acima indica a anterioridade da problematização teórico-conceitual da deriva. Somente no final de 1955 o *Potlatch* expressa a preocupação dos letristas em conceber o desvio, quando, justo um ano antes, já o fazem em relação à deriva, até mesmo avançando em alguns traços de sua concepção.<sup>7</sup>

Tendo mostrado que, do ponto de vista cronológico, a reflexão sobre o desvio se inscreve já numa certa altura do desenvolvimento da concepção da deriva, buscarei argumentar, a seguir, sobre os traços conceituais que lhes são comuns, com o objetivo de indicar que a elaboração teórica da deriva é constitutiva do conceito de desvio. E, nesse sentido, que a experiência e a reflexão sobre a cidade, nos termos da psicogeografia e da deriva, conduzem e se mantêm no conceito situacionista do desvio.

## Deriva e desvio na *Internacional Situacionista*

Num glossário intitulado “Definições”, no primeiro número da revista da Internacional Situacionista (*IS* 1, p. 13) (IS, 1997, p. 13),<sup>8</sup> lê-se, dentre outras, as explicações dos seguintes termos:

deriva Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem apressada através de ambientes variados. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração temporal de um exercício contínuo dessa experiência.

desvio Usa-se por abreviação a fórmula: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções atuais ou passadas das artes em uma construção superior do meio. Nesse sentido não pode haver aí pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses meios. Em um sentido primitivo, o desvio no interior das esferas culturais antigas é um método de propaganda, que testemunha o gasto e a perda de importância dessas esferas.



<sup>9</sup>Esse texto de Debord começa com uma definição, que antecede e prepara, sem maiores novidades, à do nº 1 da revista: “Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se define como uma técnica de passagem ativa através de ambientes variados. O conceito de deriva é indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que a opõe, em todos aspectos, às noções clássicas de viagem e passeio” (*IS* 2, p. 19) (*IS*, 1997, p. 51).

Em “A teoria da deriva” (de 1956),<sup>9</sup> a deriva permanece ainda no terreno da psicogeografia; e, como nas diversas passagens do *Potlatch*, é descrita como “passagem apressada através de ambientes variados”, descrição que se mantém inteiramente aqui. Se bem observada, a experiência da deriva é, na definição acima e nas anteriores, uma colagem de lugares. De lugares que se tornam deslocáveis, aptas ao *dépayement* (desorientação, despatriamento, desterritorialização), quando os experimentamos, literalmente, de passagem, apressados, não nos fixando neles. Só assim, nessa pressa, nessa não demora neles, podem ser, perceptivamente, retirados de sua fixidez, de seu sentido já dado e mais bem confrontados com outros lugares e sentidos; e, nesse confronto, revelam propriedades estéticas não perceptíveis no modo comum do uso da cidade. Assim como, na análise química, elementos só revelam suas propriedades pela ação de outros que lhes são acrescentados e, na terapia psicanalítica, determinadas palavras e frases só alargam e revelam seus significados quando confrontadas, na forma da interrupção, por outras palavras e frases, os lugares comuns (da cidade, mas também da linguagem, dos hábitos, das formas de pensar e sentir...) precisam ser, digamos assim, deslocados (nos sentidos geográfico, psíquico e estético) e confrontados com outros; e, desse modo, relacionados.

Se quisermos, a deriva pode ser pensada nos termos hegelianos da não-fixação dialética do pensamento em sua diferença com a fixidez do “entendimento”. “O pensar enquanto *entendimento*”, diz Hegel, “fica na determinidade fixa e na diferenciação em relação a outra determinidade; um tal abstrato limitado vale para o pensar enquanto entendimento como [se fosse] para si subsistente e essente” (*ECF*, § 80) (Hegel, 1995, p. 159). Já o “momento dialético”, ele o define como “o próprio supressão de tais determinações finitas e seu ultrapassar para suas opostas” (*ECF*, § 81) (Hegel, 1995, p. 162). A exigência conceitual dos situacionistas de uma “passagem apressada através de ambientes variados” é uma técnica pela qual esses ambientes podem de fato variar de significado na experiência do andante: eles dissolvem sua simples “diferenciação em relação a outros”, desfazem-se como *loci* “para si subsistentes e essentes” e se tornam momentos da passagem, cujo sentido permanece sempre aberto na continuidade da caminhada ligeira. Eles suprimem, em vista dessa mesma experiência da andança, a fixidez geográfica dada pelo hábito cotidiano do trabalho, do consumo e dos lazeres e relacionam-se com outros ambientes. Os que se põem em deriva, diz Debord em “A teoria da deriva” (*IS* 2, p. 19) (*IS*, 1997, p. 51),

*renunciam, por um tempo mais ou menos longo, às razões de se deslocar e de agir que se dão geralmente nas relações, nos trabalhos e nos lazeres que lhes são próprios, para se deixar levar pelas solicitações do terreno e dos encontros que correspondem a ele.*

Nas “Teses sobre a revolução cultural”, também publicadas no primeiro número da revista, Debord apresenta três ou quatro coisas que são essenciais à relação entre deriva e desvio. Logo na primeira dessas teses, vemos que o objetivo dos situacionistas “é a participação imediata em uma abundância passional da vida, através da alteração de momentos percíveis deliberadamente construídos”, sendo “apenas passageiro” seu resultado, pois a atividade cultural situacionista se constitui, rigorosamente, num “método de construção experimental da vida cotidiana” (*IS* 1, p. 20) (*IS*, 1997, p. 20). Os conceitos de participação, alteração e construção devem ser aí ressaltados, pois são eles o contraponto ao “objetivo tradicional da estética [que] é fazer sentir, na

privação e na ausência, alguns elementos passados da vida que, por uma mediação artística, escapariam à confusão das aparências” (Ibidem) (assim como o *dépaysement* possibilitado pela deriva é oposto à passividade estética do uso cotidiano dos lugares). Debord apresenta, nesses termos, sua crítica à *passividade* do “fazer sentir”, à qual ele opõe a *atividade* de “construir” (lembre-se, em “A teoria da deriva”, ele a caracteriza como uma “afirmação de um comportamento lúdico-constructivo”). É nesse sentido que também a deriva precisa ser concebida como uma atividade: “uma organização direta de sensações superiores. Trata-se de produzir a nós próprios, e não coisas que nos submetem” (IS 1, p. 21) (IS, 1997, p. 21).

A passagem apressada, desfixadora dos sentidos e significados dos ambientes de que se constitui a deriva não é, portanto, passiva; antes, é, no sentido rigoroso do termo, uma atividade, que, num aspecto que lhe é muito importante, se assemelha à definição do trabalho que Marx (1983, p. 149) apresenta, quando diz que, nele, o homem “desenvolve as potências adormecidas [na natureza] e sujeita o jogo de suas forças [naturais] a seu próprio domínio”. De modo próximo, podemos dizer que a atividade da deriva, ao romper no plano estético com a fixidez significativa dos lugares, desperta significados que ali permaneciam adormecidos e libera algo de suas potências para o jogo, cujo plano de efetuação só pode ser a própria continuidade do deslocamento, ou ainda, nos termos de Debord nas mesmas “Teses”, só pode dar-se “do ponto de vista da totalidade” (IS 1, p. 20) (IS, 1997, p. 20).

Segundos as “Definições”, a deriva é um modo de comportamento, uma técnica e um exercício. Como comportamento, ela se relaciona diretamente à questão fundamental do jogo para os situacionistas: “da ética, da questão do sentido da vida” (IS 1, p. 10) (IS, 1997, p. 10); e que, nessa experiência inicial, diz respeito à experiência com a cidade, os trabalhos e os lazeres. Como técnica e exercício dessa mesma técnica, é-lhe essencial a prescrição daquela primeira definição que Debord e Fillon lhe dão em 1954 no *Potlatch*: recusam-se ali a novas construções, pois se trata principalmente de usá-las de modo diferente, de delas “inventar novos jogos” (Debord, 1996, p. 91). Esse passeio apressado, que não se demora nos lugares, justo com o objetivo para recusar-lhe as sensações e os sentidos dados, produzindo ativamente outras sensações e outros sentidos, significa exatamente novos jogos com o que já está construído.

Ora, é precisamente essa a orientação com base na qual o conceito de desvio se desenvolve, quando as “Definições” o descrevem como “desvio de elementos estéticos pré-fabricados”, ou ainda, como “integração de produções atuais ou passadas das artes em uma construção superior do meio”. A deriva já é, desde suas primeiras tentativas de definição, essa experiência de deslocamento de sentido dos elementos estéticos dados, pré-fabricados. É na deriva que – mesmo que esses não sejam os termos usados – as forças produtivas dadas (ambientes, espaços públicos, ruas) solicitam outras relações de produção (outras formas de usá-las, outros jogos); o que se torna mais claro quando, em 1954, Fillon e Debord dizem que – repito – “todas as casas são belas”, sendo necessárias, para o “novo urbanismo”, “reviravoltas econômicas e sociais”. Em “Modo de uso do desvio”, Wolman e Debord (1956, s/p) têm como ponto de partida justamente a contradição entre uma determinada forma de vida, na qual a arte se inscreve, e as novas forças produtivas sociais, que embasam a reivindicação de uma nova forma social da vida:

Todos os espíritos um pouco esclarecidos de nosso tempo concordam que se tornou impossível à arte manter-se como atividade superior, ou mesmo como atividade de compensação à qual possamos honrosamente entregarmo-nos. A causa deste declínio é, visivelmente, a aparição de forças produtivas que exigem outras relações de produção e uma nova prática de vida.

A tese marxiana de que as forças produtivas de uma época, num determinado nível de seu desenvolvimento, entram em contradição com as relações de produção sob as quais se desenvolveram até então, é tomada diretamente por Debord e Wolman, que parecem conceber a arte como uma forma histórica de relação social, correspondente a determinada forma de exercício da vida, com base em forças produtivas e condições de existência também determinadas. São essas condições pré-existentes que, enquanto forças produtivas da sociedade e da arte, possibilitam e, nisso mesmo, exigem novas relações de produção, novas formas de vida, novas experiências estéticas. O desvio se define, assim, na mesma estrutura determinativa da deriva: o uso novo das construções já dadas; uso que é novo porque as retira do uso estabelecido, articulando-as numa nova forma prática da vida.

O conceito de desvio pode ser compreendido, em seu desenvolvimento experimental, como a ampliação conceitual da deriva, ampliação que permite aos letristas (e situacionistas) resolverem duas questões postas para as vanguardas: sua relação com o passado (com a herança cultural) e sua desenvoltura prática frente às exigências postas no e pelo presente. Na relação com a assim chamada herança cultural, o desvio transforma-a, ao modo das construções arquitetônicas e urbanísticas pré-estabelecidas na deriva, em materiais a serem usados: “Em seu conjunto, a herança literária e artística deve ser usada a fins de propaganda partidária” (Wolman e Debord, 1956, s/p). Isso significa que há uma condução dos produtos culturais do passado para o presente, para seu uso na ação do presente; e isso só é possível se se leva em conta uma característica dada pelas “Definições”: o “gasto” e a “perda de importância” desses produtos (gasto e perda que se estendem ao conjunto das “esferas culturais antigas”). Igualmente, todos os produtos culturais, mesmo os sem importância, podem tornar-se objetos do desvio: “Todos os elementos, tomados de qualquer lugar, podem estar sujeitos a novas conexões” (ibidem). E a explicação disso é dada pela experiência da poesia moderna:

As descobertas da poesia moderna sobre a estrutura analógica da imagem demonstra que, entre dois elementos de origem tão estranhas quanto possível, uma relação sempre se estabelece. [...] A interferência de dois mundos sentimentais, a colocação em presença de duas expressões independentes, ultrapassam seus elementos primitivos para resultar numa organização sintética mais eficaz. Tudo pode ser usado. (Ibidem)

Não é difícil ver aí outra forma, mais ampla e, portanto, de atuação mais abrangente, daquilo que constitui a própria deriva. Ali onde, na definição de desvio, há “artes”, podemos sem erro ler: ambientes e, por extensão, cidades. A cidade e seus lugares são os objetos desviáveis por excelência; e, certamente, os mais desviáveis dos objetos. São eles os elementos estranhos uns aos outros, até mesmo do ponto de vista histórico-cultural (e também histórico-cronológico), que a deriva destaca e relaciona no contínuo da caminhada. Essa colocação-em-presença de objetos estranhos uns aos outros, seja originados de épocas históricas diferentes (daí o problema da herança artística

e literária), seja contemporâneos, mas desarticulados entre si, experiência esta que se torna fundamental ao conceito de desvio, nos remete diretamente à experiência derivacionista com a cidade moderna. É, antes de tudo, a cidade moderna que se constitui de lugares que são produções atuais ou passadas, objetos-ambientes a serem retirados, pela deriva, de seus significados dados e, portanto, conduzidos a novos contextos significativos. Essa formulação nos remete, num sentido teoricamente mais abstrato, à questão do espaço e sua relação com a história.

### **Espacialização do histórico, políticação do espaço**

A cidade moderna já é, ela própria, o resultado de sucessivos processos de mesclas, rearranjos, colagens, de modo que, em sua atualidade, é um todo *dépaysé* no qual produções do passado, de diferentes épocas e formas econômico-sociais, se encontram relacionadas entre si e com produções do presente, de modo imediato, não elaborado. Em *O mal-estar na civilização*, Freud nos propõe uma boa apresentação disso quando se esforça por oferecer ao leitor uma imagem da psique humana, comparando-a a uma cidade antiga, larga e profundamente histórica, como Roma. Freud (1974, p. 88) pretende, com essa descrição, apresentar o aparelho psíquico como “uma entidade onde nada do que outrora surgiu desapareceu e onde todas as fases anteriores de desenvolvimento continuam a existir, paralelamente à última”, mas encontra aí uma dificuldade: ao contrário de nossa vida anímica, as cidades não nos permitem presentificar, espacialmente, todas as construções já havidas nela. “Sem dúvida, já não há nada que seja antigo, enterrado no solo da cidade ou sob os edifícios modernos. Este é o modo como se preserva o passado em sítios históricos como Roma”. (Freud, 1974, p. 87-88)

Na sua mescla imediata, resultado, no presente, de processos históricos sucessivos de planejamentos, destruições, reconstruções, aproveitamentos de construções antigas para novas construções, a cidade moderna desfaz, em sua forma atual, as diferenças cronológicas entre traços antigos e novos, tornando-os, pelo espaço comum, contemporâneos. As construções antigas ou não existem mais, delas não restando nem mesmo traços, ou delas restam apenas traços, integrados a novas construções. A analogia entre a psique e a cidade tem, portanto, esse limite; e Freud (1974, p. 88) o explica, o que não é de menos importância para a discussão sobre a deriva e o desvio: “Se quisermos apresentar a sequência histórica em termos espaciais, só conseguiremos fazê-lo pela justaposição no espaço: o mesmo espaço não pode ter dois conteúdos diferentes”.

A cidade moderna, através do desenvolvimento histórico de que ela é o resultado, já presentifica suas produções antigas (ruas, prédios, praças, monumentos...), relacionando-as, numa mesclagem própria, às atuais. Ela já realiza, assim, uma espacialização de experiências históricas, tornando contemporâneas produções cronologicamente extemporâneas. É por isso que podemos tomá-la como um *dépaysement*, já pronto, que se oferece como elemento pré-fabricado a ser desviado na e pela deriva, possibilitando a experiência com produções atuais ou passadas de ambientes, artes, monumentos, “em uma construção superior do meio” (*milieu*, termo cuja natureza espacial deve chamar nossa atenção na definição situacionista do desvio) (IS 1, p. 13) (IS, 1997, p. 13).

Para Benjamin, autor tão próximo e tão distante de Debord, essa mesclagem espontânea da cidade é a base do procedimento alegórico de Baudelaire. Traços persistentes (e

<sup>10</sup> “Sabe-se que os acontecimentos de Junho [de 1848] estão na origem política de modificar a configuração urbanística parisiense com o objetivo de ocultar o traumatismo da revolução [de fevereiro-junho], de impedir novas revoltas e favorecer a consolidação da identidade nacional” (Quarantini, 2012, p. 2). “A preocupação de dispor de espaços livres que permitam a circulação rápida de tropas e o emprego da artilharia contra as insurreições estava na origem do plano de embelezamento urbano adotado pelo Segundo Império. Mas de um ponto de vista inteiramente diferente do policial, a Paris de Haussmann é uma cidade construída por um idiota, cheia de barulho e fúria, que não significa nada”, diz Debord (1955, s/p), desviando no final uma frase de *Macbeth*, de Shakespeare.

resistentes!) da antiga Paris, destruída pelo desenvolvimento capitalista da segunda metade do século XIX e, nele, pelo urbanismo contra-insurgente de Haussmann sob o reinado de Luís Bonaparte,<sup>10</sup> permitem ao autor de *Le cygne* reconstruir liricamente a cidade amada (e já perdida). Sob o olhar alegórico do poeta, “essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Torna-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente – ou seja, transparente em seu significado” (Benjamin, 1989, p. 81). Mas o é porque os motivos dessa paralisação alegórica se encontram na própria cidade, fragilizando, ao olhar poético, a estrutura reificada do desenvolvimento capitalista e do contrarrevolucionário “embelezamento estratégico” que ameaçam arrastar tudo consigo: “A estrutura de Paris é frágil; está cercada por símbolos de sua fragilidade. Símbolos de criaturas vivas (a negra e o cisne); e símbolos históricos (Andrômaca, ‘viúva de Heitor... e mulher de Heleno’)” (ibidem) (Benjamin refere-se às imagens alegóricas de Baudeaire em *Le cygne*). A fragilidade do presente reificado está justamente nas marcas históricas que persistem na cidade, resistindo ao desenvolvimento capitalista; e é o olhar alegórico do poeta lírico que, ao paralisá-las, as tomam como lembranças, motivos poéticos e forças de resistência.

O olhar alegórico, que, segundo Benjamin, paralisa traços da cidade, retendo-os e os retirando do devir das mudanças urbanísticas, econômicas, políticas e sociais, só é possível nessa mescla de novos palácios e velhos subúrbios, do antigo e do novo, do passado e do presente. A prática alegórica de Baudelaire se inscreve nessa mistura material de construções antigas e novas, mistura na qual as antigas às vezes se apresentam apenas em traços físicos menores, reminiscências quase totalmente dependentes do olhar humano. É isso que faz, da alegoria baudelaireana, uma alegoria moderna.

Na interrupção que Freud se impõe na analogia entre cidade e psique humana, assim como na análise de Baudelaire por Benjamin, algo importante se apresenta: a indicação de que a justaposição espacial do historicamente distinto produz uma atualidade; o que, para o olhar crítico, é ainda, enquanto ponto de partida, apenas possibilidade, pois se trata para ele justo de distanciar-se dessa atualidade reificada produzida pelo desenvolvimento capitalista. Em Baudelaire, é o olhar alegórico que no presente paralisa algo da antiga cidade, retirando-o do devir que faz esquecer o que, em favor do antagonismo atual, precisa ser lembrado. Nos letristas e situacionistas, há uma espacialização do tempo na deriva e, em seguida, no desvio: é preciso presentificar no espaço, igualando-os no plano histórico-temporal (tornando-os contemporâneos), todos os objetos que estão disponíveis na cidade (e na “herança artística e literária”), numa mesma experiência de produção de novos sentidos.

O que da técnica da deriva se amplia ao desvio, não é apenas a igualação histórico-temporal, pela atualização de seus sentidos em e face ao presente; mas é que, também no desvio, há uma espacialização da história, pois, como bem observou Freud, o que é mutuamente extemporâneo só se torna contemporâneo numa justaposição no mesmo espaço. Se observarmos com cuidado, outra coisa não é dita na primeira intuição letrista do desvio: “a colocação em presença de diferentes parágrafos [...] avança em direção ao [...] desvio de frases” (IL, 1953). A colocação em presença dessas frases num mesmo cartaz exposto é a condução para o espaço contemporâneo do que é cronologicamente extemporâneo; e, justamente nisso, os sentidos se desviam e ganham atualidade no e para o presente.

Como prepara a definição de deriva e o diz explicitamente a de desvio, “a colocação em presença de duas expressões independentes ultrapassa seus elementos primitivos para resultar numa organização sintética mais eficaz” (Wolman e Debord, 1956). Os elementos primitivos do presente não permanecem os mesmos, quando confrontados com o passado que a ele se conduz e nele ganha lugar, destacando-se, assim, ele também, de seus próprios elementos primitivos. O que ocorre aí é a espacialização do histórico: seja na relação do presente com o passado, seja na relação mútua das múltiplas manifestações do presente. O ponto de partida dessa espacialização do histórico é a busca da políticação da experiência espacial, seja no espaço urbano pela deriva, seja no espaço estético criado pelo desvio. Quando o histórico se espacializa (coisa da qual encontramos o momento mais adensado no desvio, enquanto ampliação da deriva a tudo o que nele pode ser usado), o espaço se historiciza e, portanto, se politiza. A condução do histórico ao espacial é a transformação do espaço em história; e, portanto, em experiência política.

Essa políticação do espaço já está na própria experiência da deriva, enquanto experiência com a cidade não orientada pelas (mas contra as) exigências do trabalho e dos lares estabelecidos; e, em seguida, pela recusa do disciplinamento do espaço urbano quando este se torna progressivamente espaço do trabalho assalariado e da mercadoria. No desvio, como na deriva, o presente recebe o passado em seu próprio tempo; e é isso que constitui a espacialização, a justaposição ou a indiferenciação do tempo. Ocorre aí, como diz Benjamin acerca do que considera ser a posição dialética diante da assim chamada história da cultura, um ‘desmantelamento’ do *continuum* da história cultural (que o idealismo apresenta sob a lógica da superação contínua do anterior pelo posterior, ignorando as condições a cada vez presentes pelas quais se produz uma forma cultural qualquer). Em sua opinião, é preciso “abandonar a atitude tranquila e contemplativa em relação ao seu objeto [da história da cultura], para tomar consciência da constelação crítica em que se situa precisamente esse fragmento [retirado do contínuo histórico], precisamente nesse presente” (Benjamin, 2012, p. 128, entrecolchetes meus); ou ainda, é preciso ater-se à “experiência que é para cada presente uma experiência originária” (idem, p. 129). Para o materialista, argumenta ainda Benjamin (idem, p. 137), “a obra do passado não está consumada nem fechada. Ele não a vê cair no regaço a nenhuma época, reificada e disponível, nem no todo nem em parte”. Ele se situa, portanto, no ponto oposto à da visão fetichista da cultura, que toma as produções culturais por “memoráveis, mas desprovidas de experiência autêntica, isto é, política” (idem, p. 138).<sup>11</sup>

É nesse mesmo sentido que, em letristas e situacionistas, há na deriva e no desvio experiências históricas, diria Benjamin, “autênticas”; portanto, políticas. Em um e outro, o espaço (geográfico, num; estético, noutro) é a condição dessa experiência política, ao permitir-lhes uma experiência atual com o passado. Todo o desenvolvimento do capitalismo produziu a cidade como seu lugar próprio; e, no que o capitalismo tem de histórico, por sua permanente transformação das relações de produção, a cidade é por excelência o lugar da experiência histórica. Essa assunção (no sentido de assumir, não de ascender) do caráter histórico da cidade é central aos letristas e situacionistas, que levam às últimas consequências as anteriores experiências poéticas modernas com a cidade grande (Baudelaire, Rimbaud, surrealistas), como lugar de desprendimento e do encontro. Com eles e para além deles, a cidade passa a ser um espaço político; e, portanto, de ressignificação, de deslocamento de sentido,

<sup>11</sup> É essa a posição de Debord acerca do desvio, mesmo quando se trata de usá-lo não mais como uma técnica estética, mas no plano filosófico-histórico mais amplo em que se assenta a questão do “método de exposição” da teoria crítica do espetáculo. “Ao ser olhado com mais cuidado, o *détournement* revela-se não apenas uma técnica estética. Ao recusar a mera repetição acrítica das mesmas coisas [...] o *détournement* oferece ao mesmo tempo a resposta à pergunta pelo que se deve fazer dos produtos da cultura no momento de sua crise, bem como a racionalidade imanente a esta mesma resposta. Deste modo, o desvio e a reversão do significado dos produtos da cultura passada e mesmo contemporânea buscam fundamentalmente a crítica consciente do presente, crítica que é inseparável da centralidade teórico-prática deste mesmo presente em face do passado. Numa perspectiva mais ampla, pode-se dizer finalmente que o *détournement* junta uma concepção histórica do passado com base na crítica do presente a uma concepção histórica da própria linguagem, já que no contexto em que é apresentado em *A sociedade do espetáculo* este método busca justamente explicar e justificar a ‘linguagem’, o ‘estilo’ e o ‘modo de exposição’ do livro. Precisamente neste sentido, o *détournement* aparece em Debord como uma concepção dialética por excelência” (Aquino, 2006, p. 174).

de des/reorientação histórica dos lugares – e de todo o resto: “Tudo pode ser usado” (Wolman e Debord, 1956).

## Referências bibliográficas

- AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: EdUece, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Apresentação de Marcelo Jacques; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Edição bilíngue francês-português).
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Préface de Claude Roy; Notices et notes de Michel Jamet. Paris: Editions Robert Laffont, 1980.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império em Baudelaire. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. *Obras escolhidas*, III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. Eduard Fuchs, Colecionador e Historiador. In: *O Anjo da História*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- DEBORD, Guy. *Guy Debord présente Potlatch (1954-1957)*. Paris: Gallimard, 1996.
- DEBORD, Guy-Ernst. Introducción à une critique de la géographie urbaine. *Les lèvres nues*, nº 6, Bruxelles, 1955. Disponível em: <<https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>>. Acessado em 29 de julho de 2019.
- \_\_\_\_\_. *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l’amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d’unités d’ambiance*. 1957. (MACBA Collection). Disponível em: <<https://www.macba.cat/en/guide-psychogeographique-de-paris-discours-sur-les-passions-de-lamour-pentes-psychogeographiques-de-la-derive-et-localisation-dunités-dambiance-3779>>. Acesso em: 25 de julho de 2019.
- DEBORD, Guy-Ernest; WOLMAN, Gil J. Mode d’emploi du détournement. In: *Les lèvres nues*, nº 8, Bruxelles, maio de 1956. Disponível em: <[http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord\\_wolman\\_mode\\_emploi\\_detournement.html](http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html)>. Acesso em 20 de julho de 2019.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres cinématographiques complètes 1952-1978*. Paris: Gallimard, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Panegyrique I*. Paris: Gallimard, 1993.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1974.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio*, I: A Ciência da Lógica. Tradução de Paulo Meneses e José Machado. São Paulo, Loyola, 1995.
- INTERNATIONALE LETTRISTE [IL]. *Internationale Lettriste*, nº 3, 1953. Disponível em: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm>. Acesso em 22 de julho de 2019.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE [IS]. *Internationale situationniste (1958-1969)*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Paris: Gallimard: 1998. (Obra coletiva)
- MARX, Karl. *O capital: Crítica da economia política*. Tradução de Régis Barbosa e Flávio René Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os economistas)

OLIVEIRA FILHO, Davi Galhardo. *O (contra) cinema de Guy Debord: Espetáculo, desvio e comunicação*. Fortaleza: UECE, 2019 (*Dissertação de Mestrado*).

**Recebido** [Ago. 25, 2019]

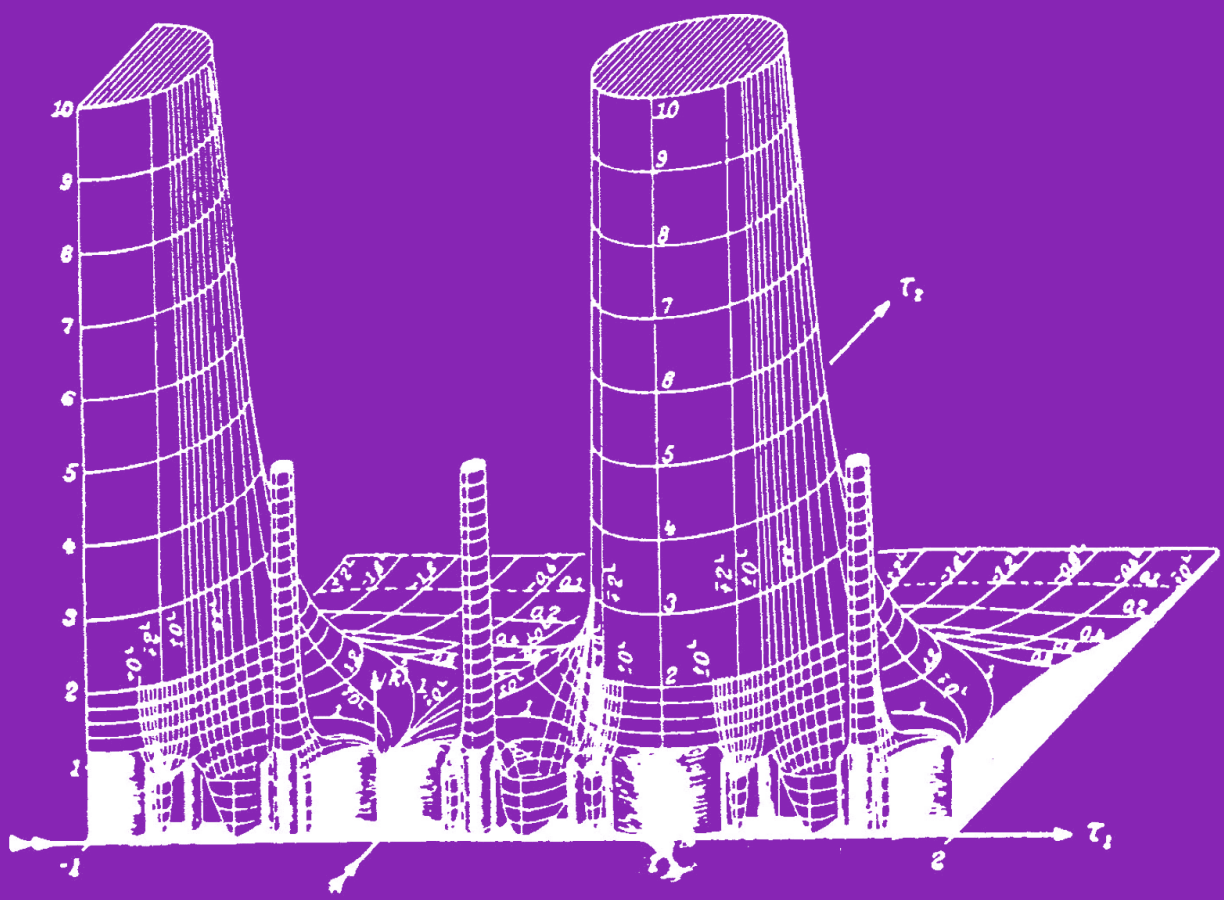
**Aprovado** [Mar. 02, 2021]

QUARANTINO, Franca Zanelli. "Andromaque" au Carrousel. Une lecture de Le cygne. *Revue italienne d'études françaises*. Littérature, langue, culture, n° 2, 2012 (Édition électronique). URL: <<http://journals.openedition.org/rief/867>>. Acesso em 25 de julho de 2019.



# O mundo revolucionado de *New Babylon*

Rodrigo Kamimura\*



**Figura da página anterior:**

Représentation en relief de la fonction modulaire elliptique.  
 Fonte: Boletim n. 6 da Internacional Situacionista, p.7. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

**Resumo** Abordamos o projeto de Victor Nieuwenhuys (pseudônimo “Constant”) para a *New Babylon* (1956-1974), sua gênese e desenvolvimento, confrontando-os com a revolução tecnológica e social necessária à sua realização. Recapitulamos o clima cultural e político da década de 1950: o pós-guerra, a formação do Experimentele Groep, COBRA, MIBI, Internacional Letrista, Internacional Situacionista, a influência de Henri Lefebvre. Passamos à *New Babylon*, avaliando desenhos, textos, mapas. Lançamos indagações acerca do projeto e suas implicações sociais e psicológicas em relação ao comportamento do indivíduo e ao domínio do coletivo, e à pertinência da cidade voltada para a emancipação humana.

*Palavras-chave:* Victor “Constant” Nieuwenhuys, *New Babylon*, Internacional Situacionista.

## El mundo revolucionado de *New Babylon*

**Resumen** Abordamos el proyecto de Victor Nieuwenhuys (pseudónimo “Constant”) para la *New Babylon* (1956-1974), confrontando su génesis y desarrollo con la revolución tecnológica y social necesaria para su realización. Recapitulamos el clima cultural y político de la década de 1950: la posguerra, la formación del Experimentele Groep, COBRA, MIBI, Internacional Letrista, Internacional Situacionista, la influencia de Henri Lefebvre. Pasamos a *New Babylon*, evaluando dibujos, textos, mapas. Lanzamos indagaciones acerca del proyecto y sus implicaciones sociales y psicológicas relacionadas al comportamiento del individuo y al dominio del colectivo, y a la pertinencia de la ciudad orientada hacia la emancipación humana.

*Palabras clave:* Victor “Constant” Nieuwenhuys, *New Babylon*, Internacional Situacionista.

## The revolutionized world of *New Babylon*

**Abstract** This paper approaches Victor Nieuwenhuys’ (pseudonym “Constant”) design for *New Babylon* (1956-1974), confronting its genesis and development with the technological and social revolution needed for its realization. We recover the cultural and political climate of the 1950 decade (the postwar, the foundation of Experimentele Groep, COBRA, MIBI, International Letrist, International Situationist, the influence of Henri Lefebvre). Then we focus on *New Babylon*, analyzing drawings, texts and maps. We inquire about the design and its sociopsychological implications related to the individuals’ behavior and to the collective domain, and the pertinence of the city pointed to human emancipation.

*Keynotes:* Victor “Constant” Nieuwenhuys, *New Babylon*, Situationist International.

## Constant e a Nova Babilônia, 1956-1974

*New Babylon* (“Nova Babilônia”) é como foi chamado o mundo, ou a cidade “ficcional” criada por Victor Nieuwenhuys, em fins dos anos 50 do último século <sup>1</sup>. E foi sobre esse “mundo” que o pintor holandês – cujo pseudônimo era “Constant” – debruçou-se longamente durante quase duas décadas <sup>2</sup>, como uma empreitada pessoal que expunha a todos as suas ideias sobre cidade, arte e arquitetura, expandindo-se para o domínio do social e do urbano – a ponto de poder abarcar a totalidade da própria vida.

Nascido em 1920 em Amsterdã, e tendo se iniciado no estudo das artes no final dos anos 1930, Constant, junto a outros artistas, revolucionou a pintura holandesa a partir de 1948 com o *Experimentele Groep* (“Grupo Experimental”) e o grupo *COBRA*. Após romper com este último, porém, Constant abandonou a poética de forte cunho expressionista/primitivista que havia desenvolvido junto a seus colegas, deslocando seus interesses em direção ao domínio da composição tridimensional de caráter “construtivo”, “industrial”. Esse interesse, em um movimento que retoma a trajetória das vanguardas, desloca-se em direção à arquitetura e ao próprio domínio urbano, para então buscar abarcar a totalidade da vida humana. *New Babylon* seria assim, nas palavras do próprio Constant, uma “outra cidade” para “outra vida”, ou seja, aquela revolucionada pela tecnologia e pela construção de um novo homem, liberto dos constrangimentos materiais e da opressão do trabalho <sup>3</sup>.

Conforme a abordagem que faremos neste *paper*, a obra de Constant dialogava diretamente com os escritos do filósofo francês Henri Lefebvre. Ao mesmo tempo em que os situacionistas formulavam a noção de “situação”, retomando esta a partir da Internacional Letrista, Lefebvre construía a sua teoria dos “momentos”. Para este autor, era necessário empreender um processo de resistência à separação entre pessoas, atividades e espaços da cidade, fraturada pelo caráter de segregação de usos promovida principalmente pelo urbanismo funcionalista e pela aplicação das resoluções da Carta de Atenas aos novos conjuntos urbanos.

Também marcante no clima cultural que envolvia a Europa nos anos cinquenta foram as polêmicas e críticas de grupos de intelectuais como a Internacional Letrista (IL) e a Internacional Situacionista (IS) – tendo esta última se formado a partir da fusão da IL e do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI), em 1957, em grande parte a partir do esforço de Asger Jorn, pintor e colega de Constant desde os tempos de *COBRA*. Com a entrada de Constant na IS em 1958, *New Babylon* ganha impulso inicial para seu desenvolvimento como projeto. Embora tenha permanecido apenas durante dois anos no grupo, a influência dos conceitos situacionistas de “deriva”, “situação” e “urbanismo unitário” – sobre os quais falaremos adiante – formulados ainda nos tempos de IL se mostrariam fundamentais para Constant. Assim, a *New Babylon* poderia ser entendida precisamente como a materialização dos

\* Rodrigo Kamimura é Arquiteto e Urbanista, Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ). ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-5717-0356>>.

<sup>1</sup> Os dados históricos que seguem na primeira parte deste texto foram consultados em: ANDREOTTI e COSTA, 1996; HOME, 2005; JACQUES, 2003; SADLER, 1999; WIGLEY, 1998.

<sup>2</sup> Adotamos a periodização sugerida por Mark Wigley (1998): 1956-1974. 1956 seria o ano do projeto de Constant para o acampamento de Ciganos em Alba – os “primórdios” de *New Babylon* (ver Figura 4) – e 1974 o ano da exposição do projeto completo no Haags Gemeentemuseum. Constant considera também um período mais curto: 1958-1969 – o que apontaria o seu ingresso na Internacional Situacionista como sendo o início do projeto, e o ano em que abandonou a elaboração de modelos tridimensionais e passou à pintura como sendo o seu final.

<sup>3</sup> *Une autre ville pour une autre vie* (“Outra cidade para outra vida”). Cf. CONSTANT, 1997b.

*mapas psicogeográficos* dos situacionistas Guy Debord e Asger Jorn, adaptados para o âmbito espacial da arquitetura: a própria cidade das “ambiências”.

Ilustrada através de textos, comunicações, pinturas, plantas e maquetes ao longo de vários anos, *New Babylon* era a proposta fantástica de Constant para uma nova cidade, que, por sua vez, implicaria também uma nova sociedade, na qual o trabalho produtivo seria abolido graças aos avanços tecnológicos (automação) e à revolução social guiada pela busca de uma vida apaixonada e apaixonante; soava como o manifesto sufocado de uma geração enfasiada pela “taylorização” generalizada, não só do ambiente urbano, mas também da própria vida moderna. Algumas questões, no entanto, permanecem: qual ordem poderia reinar naquele universo lúdico, que não aquela defendida insistentemente pelo autor, ou seja, a da interminável realização das paixões através do jogo? Quais seriam as novas relações sociais e as estruturas produtivas de *New Babylon*? Como e quando se daria tal revolução social? O que o projeto sugere em relação às reais condições das cidades? Que tipo de autoridade garantiria o “correto” dispêndio da energia humana, liberada do trabalho, através do jogo?

### A crítica da vida cotidiana

Muitas das premissas do projeto de Constant para *New Babylon* estavam relacionadas à atmosfera cultural europeia do pós-guerra (fins dos anos 1940 e início dos 1950). O historiador da arte Giulio Carlo Argan (2006, p. 507-534), ao comentar sobre a situação da atividade artístico-intelectual daquele período – que, por sua vez, dialogava diretamente com a arquitetura e o urbanismo –, aponta que tal atmosfera estaria ligada à emergência do pensamento existencialista de Jean Paul Sartre e à fenomenologia de Edmund Husserl; a partir de Husserl, Argan formula a noção de “crise da arte como ‘ciência europeia’”, ou seja, o abalo “do sistema cultural fundado na racionalidade e, naturalmente, na consciência de seus limites e na complementaridade natural da imaginação ou fantasia (ou seja, a arte) em relação à lógica (a ciência)”.

Assim, o que parece ficar evidente é um gradativo distanciamento intelectual em relação às premissas utópicas precedentes na história; para utilizar a expressão de Montaner (2001, p. 18), o homem para o qual passa a se pensar a arte e a arquitetura sofre um deslocamento que vai “do homem ideal ao homem comum”, ou seja, não mais o “homem universal e abstrato, sem atributos, sem necessidades psicológicas, que a sociedade produtiva de Frederick W. Taylor e Henry Ford tentou gerar”, mas algo mais próximo do “homem comum, o homem da rua que aparece nas fotografias de Nigel Henderson, de Henri Cartier-Bresson ou de Francesc Català-Roca”. Migra-se do *Modulor* perfeito e “ideal” de Le Corbusier para os personagens disformes e “reais” das obras de Jean Dubuffet.

A formação do grupo europeu “COBRA”, em 1948, ia ao encontro dessas premissas. COBRA marcava a primeira manifestação artística coletiva que iria reunir o trabalho de Constant e do pintor Asger Jorn, sendo este último um dos principais articuladores para a futura formação da Internacional Situacionista. O que movia o grupo, de um modo geral, era um repúdio ao Movimento Moderno e às suas premissas racionalistas/funcionalistas, o que incluía a vanguarda holandesa *De Stijl* como um dos alvos de sua crítica; defendia o “papel primordial da experimentação”, ou seja, o contato mesmo do

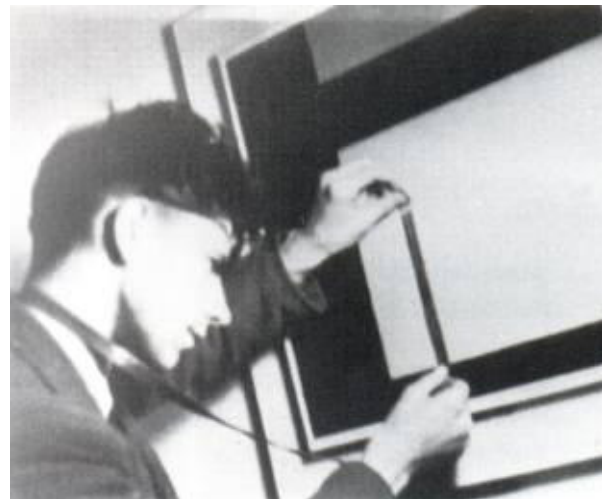
artista com os meios de produção de sua obra e de seu resultado final, distanciando-se de excessivas teorizações e dos misticismos, e buscando uma aproximação mais efetiva entre o instinto criativo e a espontaneidade do gesto. Essas deveriam ser as condições de uma revolução através da realização do *desejo*, da capacidade de expressão do indivíduo.

<sup>4</sup> CONSTANT. Reflex manifesto. *Reflex*. Amsterdã, 1948.

**Figura 1:** Constant: *A nous la liberté*, 1949. Óleo sobre tela, 139,5 x 107 cm. Fonte: COBRA, 1982, p. 131.

**Figura 2:** Christian Dotremont “medindo” obra de Piet Mondrian, do acervo de Aldo van Eyck (Amsterdã, 1949). Fonte: SADLER, 1999, p. 7.

Em fotografias como as de Christian Dotremont (Figura 2), o próprio artista realiza a sua sátira “medindo” a composição do pintor holandês Piet Mondrian: uma alusão ao tédio do rigor cartesiano neoplástico. Em 1948, Constant (1948, apud SADLER, 1999, p. 7) comparava a malha ortogonal racionalista com o “espírito objetivo e abstrato do mundo burguês”<sup>4</sup>. Em pinturas como as de Constant e Jorn deste período, é possível identificar fortes influências formais expressionistas e das poéticas do “existencial” (remetendo a obras de artistas como Jean Fautrier ou Jean Dubuffet): rostos deformados, motivos animais ou infantis, e outras formas rebuscadas, beirando o irreconhecível.



O ideário de COBRA – assim como o que viria a ser formulado pelos Situacionistas – foi influenciado por um importante escrito do pós-guerra europeu: o livro *Critique de la vie quotidienne* (“Crítica da vida cotidiana”), do filósofo francês Henri Lefebvre, publicado em 1947. Da mesma forma como Constant e os Situacionistas, o que interessava a Lefebvre era encontrar, na cidade e na vida modernas, uma alternativa para se vivenciar a paixão e o lúdico a partir de experiências inéditas.

Conforme observado por Kofman e Lebas (2000, p. 80), Lefebvre, durante e após os anos de contato com a obra de COBRA e dos Situacionistas, permaneceria “considerando Constant como a principal figura por trás daquilo que seria chamado de arquitetura situacionista. [...] uma arquitetura que visava gerar uma resposta direta a partir de seus usuários, bem como uma variedade de sensações e paixões”; sendo que esta arquitetura deveria ser entendida como parte integral do contexto urbano. “Para Lefebvre, as possibilidades de reapropriação poderiam ser encontradas por andarilhos, vagabundos, artistas e poetas, por entre os espaços fraturados da própria cidade” (KOFMAN; LEBAS, 2000, p. 88). É o terreno da cidade que Lefebvre – assim como os Situacionistas – vê como o lugar por excelência de transformação da vida cotidiana.

### **A deriva situacionista na cidade**

Henri Lefebvre aponta que os anos de 1956-57 marcaram um período de redefinições políticas e intelectuais, influenciadas, em grande medida, pelo “fim do stalinismo”, fato relacionado ao 20º Congresso do Partido Comunista na URSS. Naquela ocasião, os movimentos revolucionários moviam-se para fora dos partidos políticos – assim como o próprio Lefebvre, que deixava o Partido Comunista Francês –, e eram influenciados pelas notícias de frentes de resistência como as de Fidel Castro em Cuba (ROSS; LEFEBVRE, 1997, p. 71-72).

É por volta daquele período (1956-57) que Asger Jorn busca reforços para uma oportunidade de intercâmbio entre as várias tendências e movimentos que se articulavam em busca de uma renovação na esfera das artes: organiza, com a colaboração do pintor italiano Giuseppe Pinot-Gallizio e do então estudante de filosofia Piero Simondo, o *Primo congresso degli artisti liberi* (“Primeiro congresso dos artistas livres”), em setembro de 1956, em Alba, na Itália.

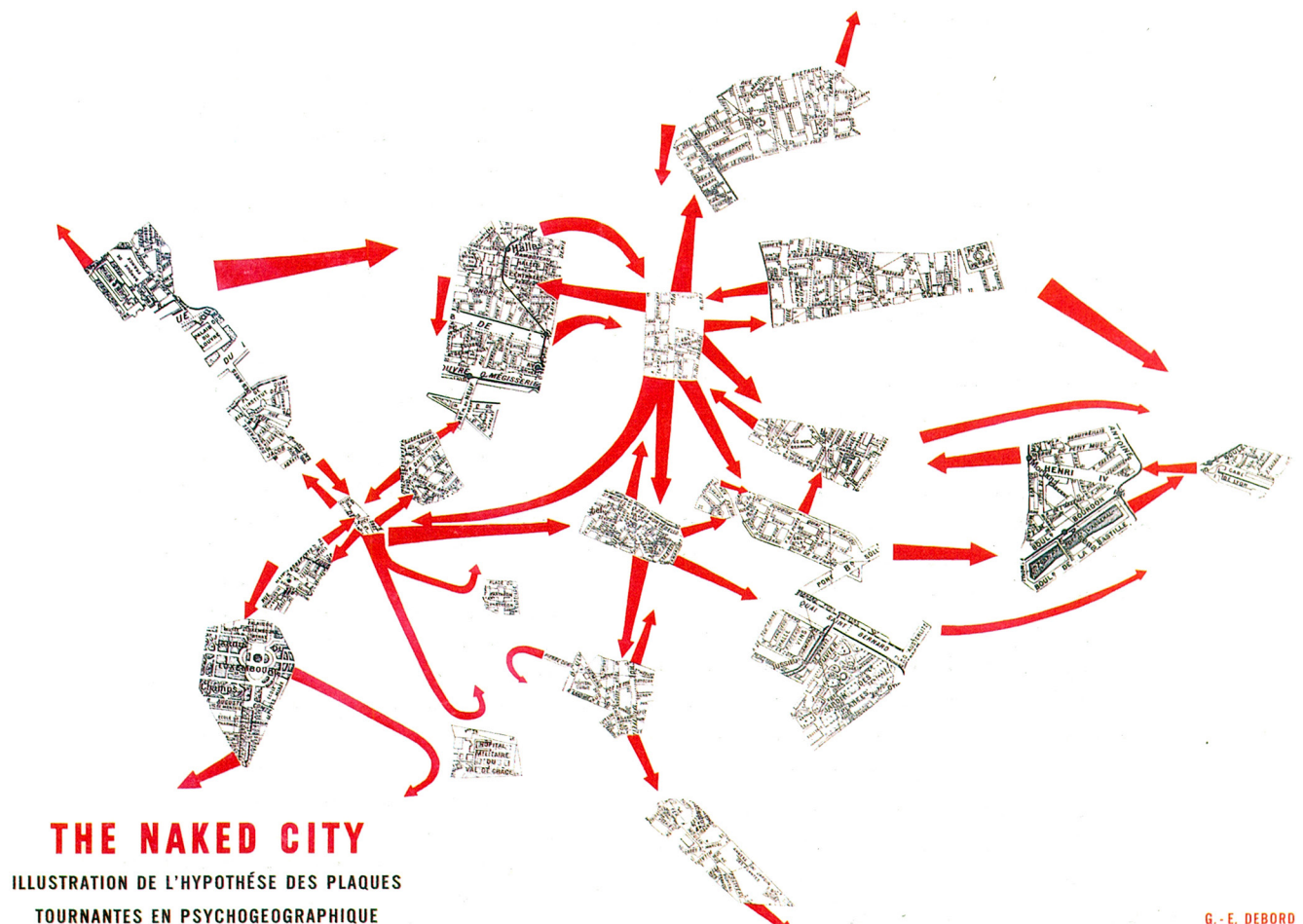
Como resultado destes esforços, um ano depois do congresso de Alba é fundada a *Internationale Situationniste* (“Internacional Situacionista”, IS), em novo encontro realizado em Cosio d’Arroscia (Itália), em julho de 1957. O grupo, cuja existência duraria até 1972, reuniu artistas e intelectuais de diversos países, articulados ao redor de seu principal mentor, o poeta e cineasta francês Guy-Ernest Debord. O principal meio de difusão de suas ideias foi a revista homônima publicada pelo grupo até o ano de 1969, em 12 números.

No tocante à reflexão sobre o domínio urbano como prerrogativa para a elaboração de *propostas arquitetônicas* situacionistas, a atuação da IS pode ser melhor compreendida a partir da sua divisão em duas “fases” de desenvolvimento: uma primeira, na qual ainda figuram os “artistas” (como Jorn, Constant e Pinot-Gallizio), que buscavam formular as diretrizes para a construção de situações e para a constituição de uma reflexão estética sobre a cidade, indo da fundação da IS em 1957 até o conturbado

período entre 1959 e 1962 – ocasião da expulsão de vários membros do grupo, bem como da entrada de outros; e uma segunda, na qual gradativamente esmaeciam as teorias sobre as possibilidades de intervenção urbana e arquitetônica, que davam lugar a uma postura mais radical centrada no plano da crítica cultural e política.

A partir destas observações, pôde-se entender melhor o porquê das possibilidades situacionistas de embate entre arte, arquitetura e cidade terem se desenvolvido majoritariamente durante a “primeira fase” do grupo. Nesta fase, a IS se concentra sobre as noções-chave que fundamentam as concepções situacionistas de cidade, como as de *dérive* (“deriva”), *détournement* (“desvio”), *situation* (“situação”), *psychogéographie* (“psicogeografia”), *ambiance* (“ambiência”) e *urbanisme unitaire* (“urbanismo unitário”). Estes termos, que comparecem em praticamente todos os escritos da IS nos primeiros anos de sua existência, constam logo no primeiro número da revista editada pelo grupo, em artigo com as “definições” dos principais conceitos situacionistas (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997).

**Figura 3:** Guy Debord, Asger Jorn: *The naked city: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique* [sic], 1957. Serigrafia. Fonte: ANDREOTTI; COSTA, 1996, p. 5



Na Paris dos anos cinquenta, Debord e seus camaradas se deparam com a homogeneização avassaladora do meio urbano promovido pela expansão capitalista sobre a cidade. Constant, após sua estadia em Londres, Amsterdã e Paris, vivencia de perto o nascimento das *villes nouvelles* e *new towns* nas periferias daquelas capitais, ao mesmo tempo em que bêbados, vagabundos e poetas – e dentre estes, letristas e situacionistas – perambulam por entre as margens do rio Sena e os bares da boemia parisiense. É essa perambulação que vão chamar de “*deriva*”, e que constitui uma das atividades básicas da “*psicogeografia*” e da própria metodologia de trabalho situacionista: a *dérive* é definida como a “*técnica da passagem rápida por ambiências variadas*”, “*modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana*” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997, p. 13).

Mas logo nos primeiros anos, um conflito inevitável entre facções se estabelece no interior do grupo: de um lado, o *Bureau d’Urbanisme Unitaire* (“*Bureau de Urbanismo Unitário*”) e a experimentação projetual sobre os moldes de uma cidade situacionista, conforme proposto por Constant; de outro, uma *crítica* rigorosa, que tinha por finalidade a revolução política através de uma ação direta sobre a cultura.

Jorn e Pinot-Gallizio (os “*pintores*”) permaneceram elaborando *détournements* e “*pinturas industriais*”, que permitiam entrever como viria a ser a nova arte situacionista – Constant (o “*arquiteto*”), com o auxílio de seus colegas holandeses do *Bureau*, mantinha certo desacordo com Jorn em relação à *pintura*, acusada de “*lírica*”; já Debord e seus camaradas (o “*outro lado*”) alegavam que a construção de situações, assim como o próprio Urbanismo Unitário, não deveriam corroborar com nenhum tipo de *pintura*, *arquitetura* ou *arte* situacionista:

*Não pode haver pintura ou música situacionista, mas apenas um uso situacionista destes meios.* (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1997, p. 13)

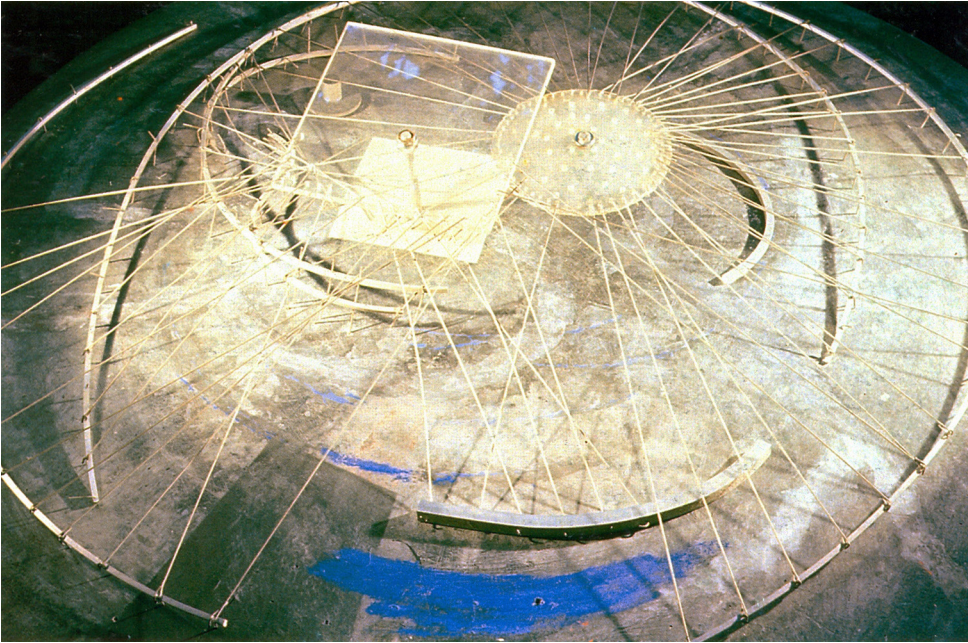
E ainda:

*A arquitetura deve avançar tomando como matéria situações emocionantes, mais do que formas emocionantes. E as experiências empreendidas a partir dessa matéria conduzirão a **formas desconhecidas**.* (DEBORD, 1997, p. 698, grifo nosso)

Tais divergências acabam tomando proporções mais contundentes, e a convicção de Debord de que a IS deveria se concentrar sobre um núcleo radicalmente coeso leva, por volta de 1960-61, a uma reformulação drástica do movimento e à reestruturação de seus próprios meios de ação. Entre 1959 e 1962, ocorre a expulsão de vários membros da IS, entre eles Pinot-Gallizio, Jorn e os integrantes do *Gruppe Spur* – facção alemã que havia adentrado a IS em 1959. Constant, descontente com os impasses que permanecem sem solução, decide se retirar em junho de 1960.

Mesmo distante dos círculos situacionistas, Constant conserva a sua obstinação no trabalho sobre *New Babylon*. Os inícios do projeto ainda se mantêm indissociáveis – historicamente – do contexto de formação da IS, constituindo, inclusive, um dos objetivos primeiros a serem delineados pela organização: a construção da “*cidade situacionista*”.





**Figura 4:** Constant: Modelo para um acampamento de ciganos, 1956. Aço, alumínio, "plexiglass", óleo sobre madeira, h. 21 cm, d. 130 cm. Fonte: ANDREOTTI; COSTA, 1996, p. 129.

## O mundo revolucionado de *New Babylon*

Aquilo que Mark Wigley (1998, p. 39) chama *Afterlife* ("vida após a morte"), ou seja, o desenvolvimento de *New Babylon* por Constant depois de sua saída da Internacional Situacionista, Martin van Schaik (2005, p. 104) considera como sendo, na verdade, a sua principal fase de desenvolvimento. De fato, os estudos e modelos elaborados por Constant até 1960 – apontados cautelosamente pela IS como sendo "pré-situacionistas" – constituíram-se como esboços e modelos setoriais iniciais, buscando, ainda, um diálogo com as prerrogativas elaboradas pela IS. Após o início do trabalho "solo" de Constant, *New Babylon* passa a ser a grande empreitada pessoal sobre a qual Constant irá se debruçar durante os 15 anos seguintes.

E esta irá se realizar através de uma metodologia arquitetônica muito pessoal: naquele período, Constant elabora modelos, maquetes, plantas e sobreposições sobre mapas; planeja a localização da infraestrutura viária e energética (usinas, fábricas, equipamentos); estuda materiais de construção, como concreto reforçado e aço; e descreve a "nova vida" de *New Babylon* através de memoriais, textos e, por vezes, de comunicações junto a outros arquitetos.

A *New Babylon* de Constant é pura fragmentação e dinamismo: tudo e todos se movem. A paisagem também nunca é a mesma: ao contrário, pode ser modificada e manipulada por seus próprios habitantes de maneira contínua. Implodem-se os conceitos de *tempo* e *espaço*: em *New Babylon* não há dia e nem noite – recurso obtido com o auxílio da iluminação e climatização artificiais –, e nem diferenciação entre os lugares, que são construídos como setores, que se unem e formam o próprio caminho da *deriva contínua*. Em uma nova sociedade onde o trabalho produtivo foi completamente abolido através da

automação, a única preocupação dos habitantes é a ininterrupta realização das paixões, e a sociabilidade plena através da *construção de situações* e do *jogo*.

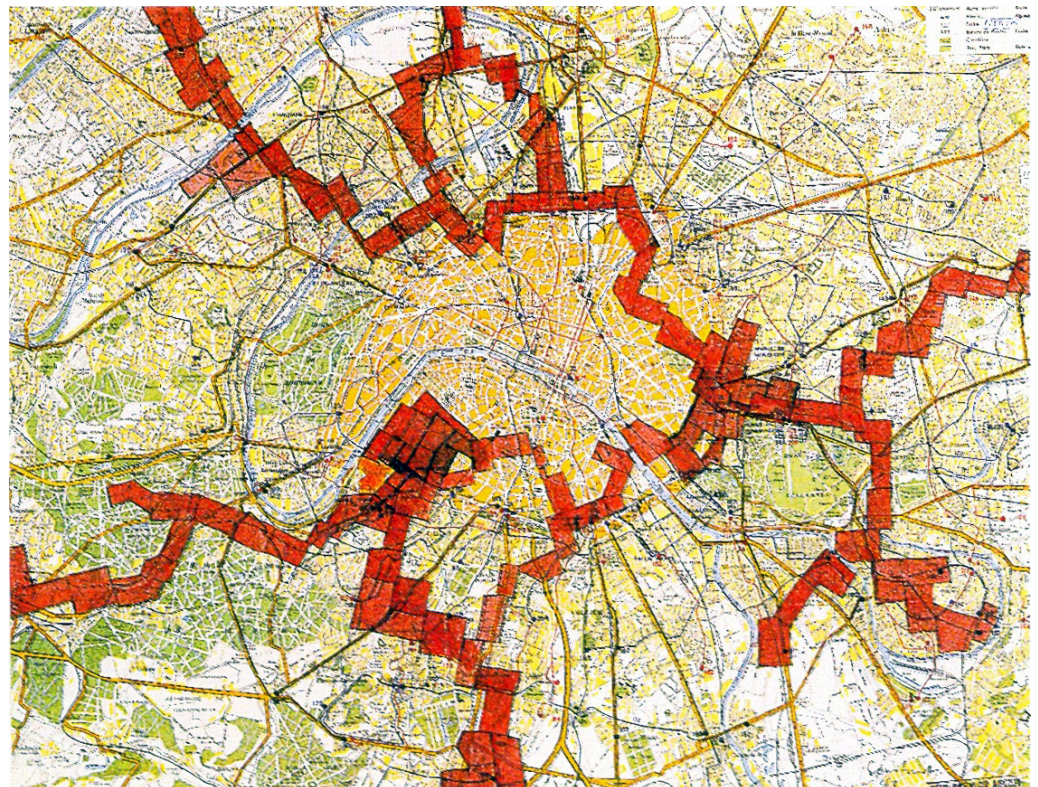
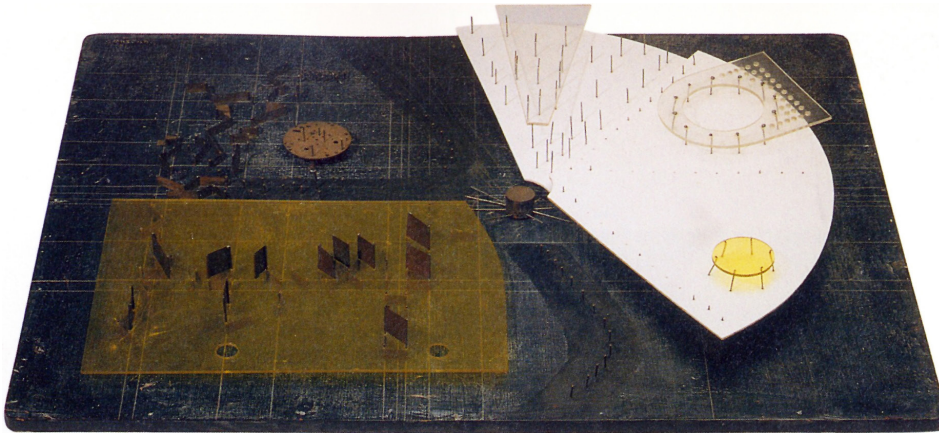
As estruturas são arrojadas, em seu desenho e em seu caráter de mobilidade: elementos metálicos pré-fabricados, vigas reforçadas com contraventamento, ligações em diagonal, tanto no plano horizontal como no vertical; lajes suspensas, tirantes, escadas, pilotis e painéis de fechamento distribuídos ao acaso. Nas perspectivas de *New Babylon* não há lugar para pontos-de-fuga, fachadas lineares, linhas reguladoras ou malhas estruturais rigorosas. Pelo contrário, a cidade se constitui através da batalha travada com a forma, a recusa em se ater ao “desenho”.

Seguindo as explorações megaestruturais dos anos sessenta, *New Babylon* pode se expandir e adquirir dimensões urbanas e territoriais. A partir do contínuo encadeamento dos setores em espécies de “cachos”, que, por sua vez, estendem-se pelo território de forma mais ou menos livre, *New Babylon* pode ser concebida de forma a ser implantada sobre um território neutro e ideal; mas também sobre cidades e seus tecidos históricos, como Paris, Amsterdã, Roterdã, Haia, Antuérpia, Colônia, Munique e Barcelona – conforme previsto por Constant entre 1962 e 1964; ou ainda sobre regiões inteiras, como a *Zuid-Nederland* (Holanda do Sul, província dos Países Baixos) ou *Ruhrgebiet* (Vale do rio Ruhr, Alemanha).

O autor então se aprofunda no detalhamento de *New Babylon*, considerada naquele momento pela IS como uma “hipótese particular de urbanismo unitário” (CONSTANT, 1997a, p. 134): separa um “setor” (o equivalente a um quarteirão) da nova cidade situacionista e, à maneira de um experimento laboratorial, estuda-o em seus pormenores. Em *Description de la zone jaune* (“Descrição da zona amarela”), especifica as formas e materiais que deverão ser utilizados, e um esboço das atividades que serão desenvolvidas naquele espaço.

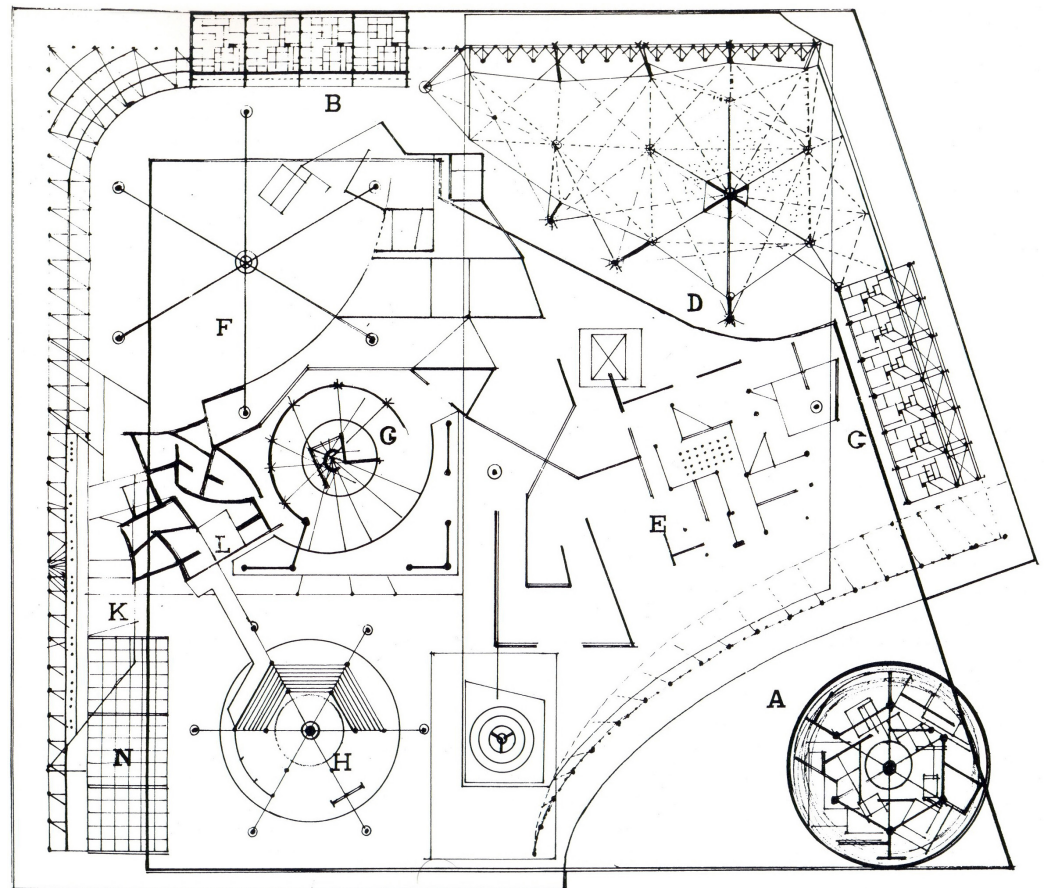
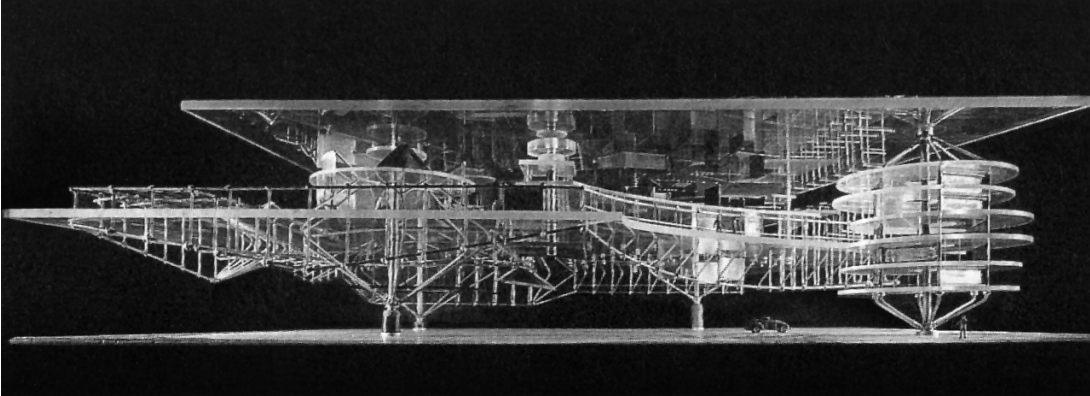
Não só a arquitetura, mas também as atividades dos habitantes de *New Babylon* são cuidadosamente planejadas por Constant. À maneira de um mestre de cerimônias, este descreve como se realizarão os “jogos de ambiências, que são uma das atrações da zona amarela” (CONSTANT, 1997a, p. 132). As *ambiances* – assunto caro à IS – deverão ser “continuamente modificadas por equipes situacionistas” com o auxílio de divisórias e escadas móveis; são nelas onde se “desenrolam sobretudo os jogos intelectuais”. Há também a grande e a pequena casa-labirinto, que “retomam e desenvolvem os antigos poderes da confusão arquitetônica: as fontes, o circo, o salão de baile, a praça branca”. E há ainda outros aposentos: “sala surda”, “sala gritante”, “sala do eco”, “sala das imagens”, “sala da reflexão”, “sala dos jogos eróticos”, etc. Revela o mestre Constant: “a longa estada numa destas casas tem o benéfico efeito de uma lavagem cerebral e costuma ser praticada na intenção de desmanchar possíveis novos hábitos”.

Se a questão da emancipação individual, e mesmo coletiva, era um dos assuntos que estavam na pauta do dia para Constant, também não faltaram questionamentos acerca do tipo de ordem *outra* que viria a existir em *New Babylon*. Conforme relembra Wigley (1998, p. 12), após proferir uma palestra de apresentação do projeto em 1960 no Stedelijk Museum de Amsterdã, Constant foi aclamado não só com gritos de “*Bravo!*”, mas também com protestos advindos da platéia. Para Wigley, *New Babylon* poderia ser “o caminho liberador para o futuro, ou, simplesmente, um pesadelo em forma de uma prisão de prazer *high-tech*. De qualquer forma, é chocante”.



**Figura 5 (em cima):** Constant: *Ambiance de départ* ("Ambiência de partida"), 1959. Modelo. Fonte: WIGLEY, 1998, p. 103.

**Figura 6 (embaixo):** Constant: *New Babylon Paris*, 1963-64. Tinta sobre mapa. Fonte: WIGLEY, 1998, p. 154.



**Figura 7 (em cima):** Constant: *Gele sector* ("Setor amarelo"), 1958. Modelo. Fonte: WIGLEY, 1998, p. 88.

**Figura 8 (embaixo):** Constant: *Gele sector* ("Setor amarelo"), 1959. Planta. Fonte: WIGLEY, 1998, p. 123.

Nos parece pertinente, diante do exposto, indagar então qual seria a sociedade para a qual Constant projetava, ou seja, quem seriam os “*New Babylonians*”. Algumas indicações podem ser encontradas no manuscrito não-publicado do livro ao qual Constant se dedicou no período de 1960 a 1965, escrito em alemão sob o título de *Skizze zu einer Kultur* (“Esboço de uma cultura”) <sup>5</sup>, e que descrevia com pormenores as condições sociais, físicas, tecnológicas e, acima de tudo, psicológicas, necessárias para a construção de “outra cidade para outra vida”, conforme sugeria o título do já citado texto de 1959.

<sup>5</sup> Conforme apontado por Van Schaik (2005, p. 104-106), há apenas uma cópia deste manuscrito, no Arquivo Constant, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag (Holanda). Constant o escreveu, em grande parte, em meio a viagens entre a Holanda e a Alemanha, com a colaboração do diretor de teatro e dramaturgo Carlheinz Caspari. Para o presente trabalho, utilizamos a tradução para o inglês de um dos capítulos do manuscrito, publicada em: WIGLEY, 1998, p. 160-165.

Constant pressupunha um mundo de completa automação e alta tecnologia, no qual todos os serviços repetitivos seriam controlados com o auxílio de computadores. O fim da luta pela sobrevivência liberaria uma quantidade de energia – no nível das massas – que poderia ser dirigida para outras atividades: lúdicas, intelectuais, corporais. A renovação constante deste itinerário permearia todas as instâncias da vida dos “novos babilônicos”.

Constant reiterava que toda a estrutura arquitetônica de *New Babylon* seria renovada constantemente por seus habitantes, e que “qualquer representação tridimensional teria, em si mesma, apenas o valor de uma fotografia instantânea, ainda que o modelo de cada setor possa ser reduzido a alguns planos e seções dos diferentes níveis” (CONSTANT, 1998, p. 161). Isso nos mostra que mesmo os modelos dos setores produzidos por Constant (“setor amarelo”, “setor vermelho”, “setor oriental”, etc.) seriam, na verdade, indicações ou sugestões de configurações, que visavam mostrar a imagem de um novo mundo, em mutação permanente.

Se “crianças e loucos” eram os produtores que inspiravam a poética de COBRA; se “andarilhos, vagabundos, artistas e poetas” sugeriam, para Henri Lefebvre, formas possíveis de liberdade e emancipação dentro dos crescentes processos de comodificação (“*commodification*”) capitalista; e, se a “*deriva* contínua” e a “*construção de ambiências*” e de situações eram objetivos primordiais para os situacionistas, estes certamente fariam parte do mundo que Constant havia vislumbrado para o *homo ludens* de *New Babylon*.

## Outra cidade para outra vida

*O jogo acaba: o apito do árbitro quebra o feitiço e a vida “real” recomeça.* (HUIZINGA, 1993, p. 16)

Uma das fontes inspiradoras do projeto para *New Babylon* foi o livro do também holandês Johan Huizinga, intitulado *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*, escrito em 1938, e que ganhou notoriedade no contexto europeu dos anos 1940 e 1950<sup>6</sup>. *Homo ludens* é amplamente citado em vários escritos de Constant e da IS, estando na própria base do conceito de “*deriva*” formulado pela Internacional Letrista. A apropriação da ideia de jogo como elemento constitutivo da cultura humana tal como proposta pelo livro de Huizinga abria possibilidades para a exploração de um universo não-utilitarista, e de resgate do caráter social lúdico que progressivamente se perdia em meio à massificação de todos os âmbitos da vida moderna.

<sup>6</sup> O livro foi traduzido para o inglês em 1949.

Huizinga (1993, p. 10-12) apontava que uma das principais características do jogo era a de que este se constitui como atividade voluntária, sendo ele próprio liberdade, mas insistia no fato de que implicava um intervalo da vida cotidiana, com uma delimitação precisa no espaço e no tempo. “Sujeito a ordens, deixa de ser jogo, podendo no máximo ser uma imitação forçada. [...] o jogo não é vida ‘corrente’ nem vida ‘real’. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”.

Huizinga, ao referir-se às sociedades pré-industriais, assinalava que o jogo, embora permeasse as atitudes sociais como um todo, compunha um domínio separado da “vida comum”. Observava, porém, que na modernidade, o jogo como *elemento cultural* encontrava-se em decadência, citando, como exemplo, o papel do esporte na atualidade:

*[...] esta sistematização e regulamentação cada vez maior do esporte implica a perda de uma parte das características lúdicas mais puras. Isto se manifesta nitidamente na distinção oficial entre amadores e profissionais (ou “cavalheiros e jogadores”, como já foi hábito dizer-se), que implica uma separação entre aqueles para quem o jogo já não é jogo e os outros, os quais por sua vez são considerados superiores apesar de sua competência inferior. O espírito do profissional não é mais o espírito lúdico, pois lhe falta a espontaneidade, a despreocupação [...] Seja qual for sua importância para os jogadores e os espectadores, ele é sempre estéril, pois nele o velho fator lúdico sofreu uma atrofia quase completa. (HUIZINGA, 1993, p. 219-220)*

Constant retomou o escrito de Huizinga em suas formulações – assim como o fizeram os letristas e os situacionistas –, mas pressupondo o jogo como elemento que permearia a cultura de *New Babylon* como um todo, constituindo-se como um de seus pilares conceituais fundamentais. Na cidade de Constant o “lúdico” é levado ao seu extremo, não implicando uma separação entre jogo e não-jogo, atividade lúdica e atividade “séria”. O labirinto do *homo ludens* seria o lugar total da deriva ininterrupta, devendo haver no máximo algumas áreas de descanso – tal como indicado na “descrição do setor amarelo”. No entanto, uma análise que leve em conta a totalidade do mecanismo de *New Babylon* revela que, conforme colocado por John Heintz (2005, p. 212), o playground do *homo ludens* era apenas a “ponta” do grande *iceberg* automatizado:

*Constant libera os habitantes de seu mundo imaginário de trabalhos ou tarefas obrigatórias. As necessidades mundanas são providas por uma infraestrutura robótica. Não resta nada, então, a não ser o jogo [play]: o dispêndio livre e criativo de tempo e energia. Constant realizou um trocadilho visual entre a estrutura de *New Babylon* e as categorias econômicas básicas de Marx: base e superestrutura. Em *New Babylon* a base econômica é relegada aos porões e ao nível do solo. A estrutura que vemos é, de fato, a superestrutura. A principal diferença entre *New Babylon* e a utopia socialista de Marx é a de que no mundo de Constant é a superestrutura a ser celebrada, e não a base, como em Marx.*

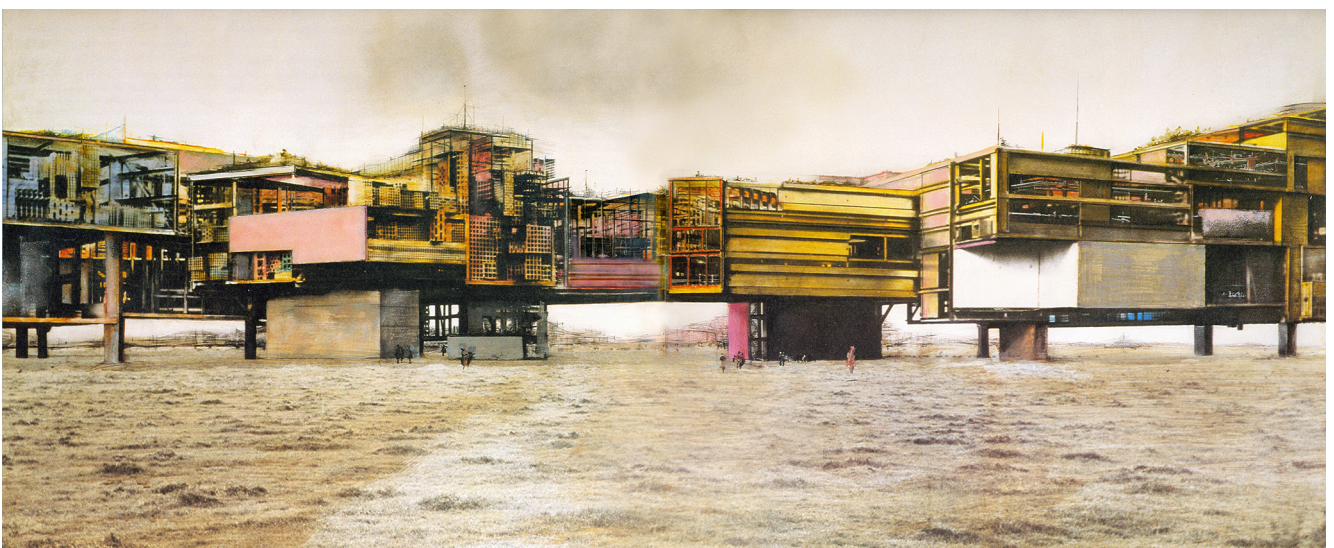
E, embora a proposta de Constant nos remeta a um mundo onde o homem não mais seria constrangido pela opressão do capital, de preconceitos morais ou da luta

pela sobrevivência, permanecem os questionamentos sobre qual seria o mecanismo, ou o tipo de *ordem* que reinaria no mundo do *homo ludens*, para além daquela repetidamente advogada por Constant, ou seja, a do jogo, e a da construção ilimitada de paixões.

De fato, pode-se enxergar o mundo, ou a cidade, propostos por Constant como algo sombrio ou duvidoso. A despeito das visões de liberdade e de “realização dos desejos” afirmadas pelo autor, o futuro prometido por *New Babylon* não permanece ileso de acusações de totalitarismo – conceito dificilmente dissociável das visões utópicas em geral.

Após ter abandonado o universo da pintura no início dos anos cinquenta, Constant volta a pintar, quase vinte anos depois. *Ode à l’Odéon*, de 1969, seria o quadro inaugural da “nova fase” de *New Babylon*: os modelos tridimensionais são abandonados, e Constant passa a explorar o universo do *homo ludens* através da aquarela, do óleo e outras técnicas sobre o plano bidimensional. Comparecem nas composições os planos labirínticos e seus habitantes, escadas, corpos, estruturas, vastas áreas livres, borrifos de tinta; formas arquitetônicas geométricas se contrapõem às formas sensuais dos “novos babilônicos”, desenhadas livremente; mas surgem também manchas e outras formas menos reconhecíveis, que aludem a orgias, violência, destruição, morte. *Ode à l’Odéon* faz referências à ocupação, realizada por atores e estudantes, do teatro *Odéon* em Paris, durante os tumultos de maio de 1968.

**Figura 9:** Constant: *Gezicht op New Babylonische sectoren* (“Visita dos setores de New Babylon”), 1971. Fonte: WIGLEY, 1998, p. 214-215.



Para Mark Wigley (1998), o retorno de Constant à pintura marca o distanciamento do holandês em relação às promessas de *New Babylon*, e um mergulho pessimista na constatação de sua impossibilidade. O que Wigley questiona é a aridez dos modelos de Constant, e a ausência de figuras humanas, principalmente no início das formulações de *New Babylon*. E também a forma como estas figuras surgem, quando de sua volta à pintura, nas telas produzidas: “A princípio, eles [os habitantes] não são sequer visíveis. E, quando aparecem, a notícia não é boa” (WIGLEY, 1998, p. 69).

No entanto, uma interpretação radicalmente diferente é proposta por Heintz (2005) e Van Schaik (2005). Para estes, a visão de Wigley é reducionista e peremptória. Alegam que Constant jamais deixou *realmente* de pintar, e também não abandonou *repentinamente* o projeto para *New Babylon*. Mais ainda, as pinturas produzidas após 1969 poderiam ser consideradas como estando “dentro do mais poderoso e simbólico trabalho que Constant já havia produzido em sua carreira” (VAN SCHAİK, 2005, p. 227).

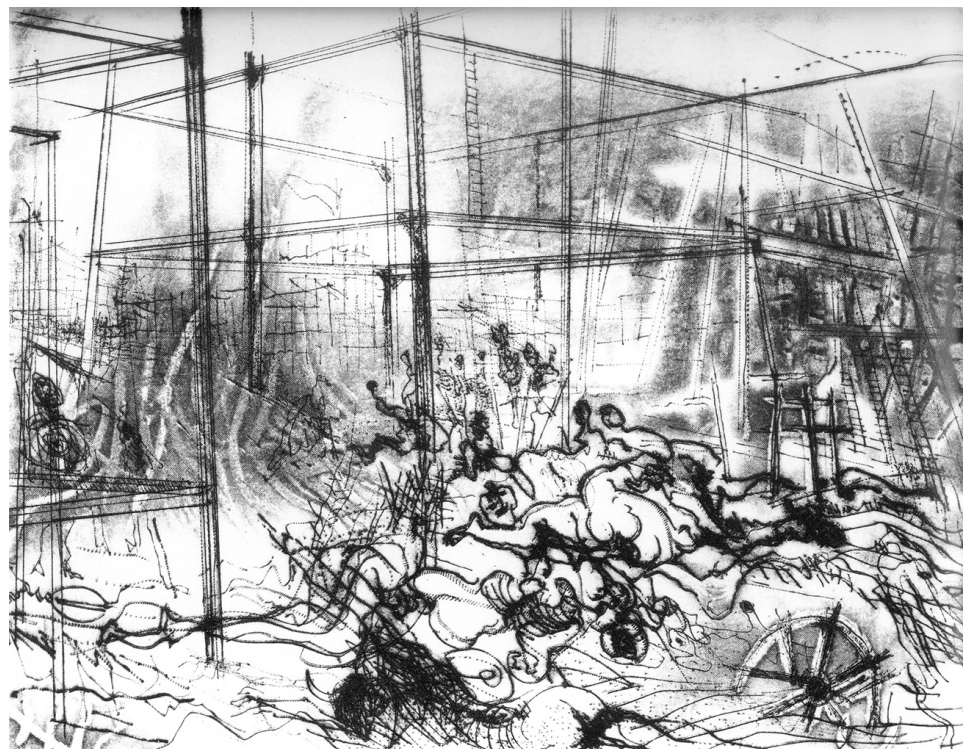
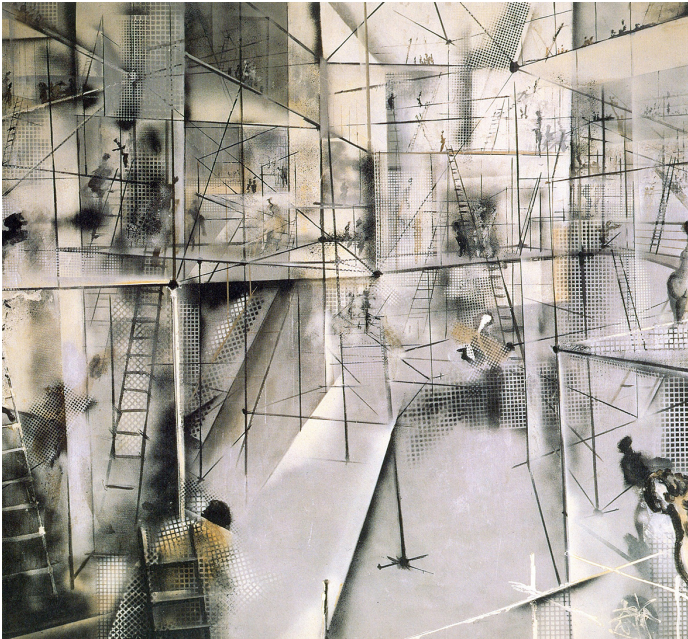
Heintz (2005, p. 218) critica a tentativa de se utilizar conceitos morais fundamentados em *nosso* mundo para se analisar ou julgar *New Babylon*. Partindo do pressuposto de que Constant estava realmente planejando “outra vida”, deveria se resgatar as ponderações que este já havia exposto em *Skizze zu einer Kultur* (“Esboço de uma cultura”). Para Constant, violência e criatividade, erotismo e manifestação artística, crime e diversão não seriam considerados fenômenos necessariamente opostos; acreditava que, em um mundo onde a luta pela sobrevivência não mais existisse, “a necessidade latente de manifestar a criatividade” do ser humano apareceria “na sublimação dos instintos primários”.

Assim, pinturas como *Mekong river*, de 1970 (ver Figura 13), poderiam ser lidas a partir de uma matriz interpretativa diferente. O título faz menção evidente à Guerra do Vietnã, assim como os escritos contidos na tela: “tropas americanas”, “no comando”, “Cambodja”, “assassinato”<sup>7</sup>, etc. No entanto, para Van Schaik (2005, p. 231), se assumirmos que as formas prismáticas que vemos ao horizonte remetem aos setores de *New Babylon*, esta se encontraria “literalmente empurrada ao plano de fundo, para além do mundo do horror”. Riscos que sugerem corpos se contorcendo, sangue e tragédia representariam, assim, o mundo externo, o oposto à utopia de *New Babylon*.

Em *Homo ludens*, Johan Huizinga (1993, p. 14) apontava que o jogador que decide retirar-se do jogo denuncia o caráter relativo e frágil daquele mundo, no qual, temporariamente, havia se encerrado com os outros. E, ao fazê-lo, “priva o jogo da *ilusão* – palavra cheia de sentido que significa literalmente ‘em jogo’ (de *inlusio*, *illudere* ou *inludere*)”, tornando-se necessário, assim, expulsá-lo, pois este ameaçaria a existência da comunidade de jogadores. *New Babylon* permanece como uma “ilusão”: o mundo da realização infinita das paixões que se encontra permanentemente “em jogo”; objeto de construção e reconstrução contínua, realizada por seus próprios habitantes – montada, desmontada e reconfigurada de forma infinita. É nela que encontramos a paixão, as cores e emoções perdidas, em meio à tediosa funcionalidade da vida moderna.

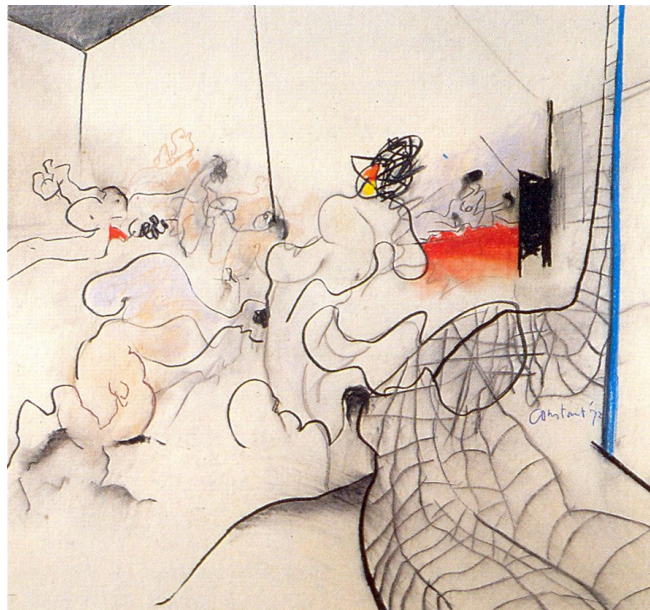
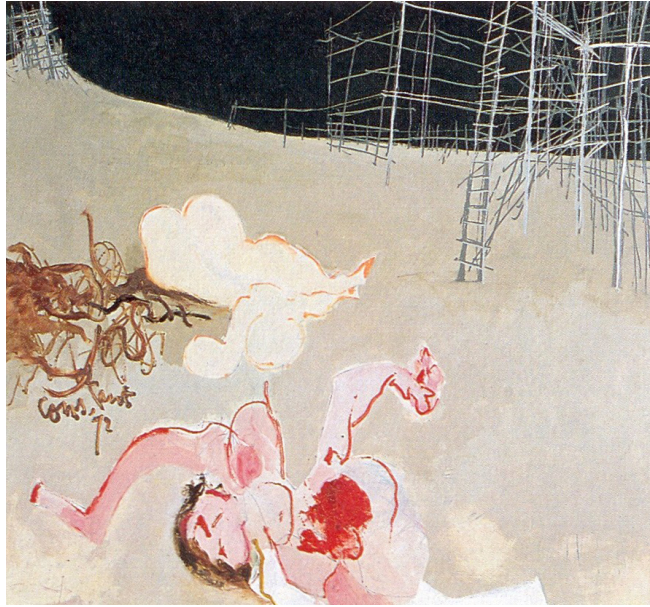
<sup>7</sup> Em holandês, na pintura de Constant. Tradução para o inglês consultada em: VAN SCHAİK, 2005, p. 231.





**Figura 10 (em cima):** Constant: *Ode à l'Odeon* ("Ode a Odeon"), 1969. Óleo sobre tela, 200 x 190 cm. Fonte: WIGLEY, 1998, p. 198.

**Figura 11 (embaixo):** Constant: *Ontwaakt, verworpenen der aarde* ("Operários, insurjam de seus lares"), 1972. Gravura com ponta seca, 14,5 x 19 cm. Fonte: WIGLEY, 1998, p. 222.



**Figura 12a (em cima):** Constantine Brancusi: *Le massacre de My Lai* ("O massacre de My Lai"), 1972. Óleo sobre tela, 120 x 130 cm. Fonte: WIGLEY, 1998, p. 223.

**Figura 12b (embaixo):** Constantine Brancusi: *Orgie* ("Orgia"), 1972. Óleo sobre tela, 122 x 135 cm. Fonte: WIGLEY, 1998, p. 223.



**Figura 13:** Constant: *Mekong river* ("Rio Mekong"), 1970. Fonte: VAN SCHAIK, 2005, p. 231.

## Agradecimentos

O desenvolvimento deste trabalho contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2008/3224-9.

## Referências bibliográficas

- ANDREOTTI, Líbero; COSTA, Xavier (eds.). *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR, 1996.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2ª ed. Publicado originalmente em 1988. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COBRA, 1948-1951. *Catálogo de exposição*. Paris: Association Française d'Action Artistique; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982.
- COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Publicado originalmente em 2002. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- CONSTANT. Description de la zone jaune. Internationale Situationniste. Paris, n. 4, p. 23-26, jun. 1960. In: *Internationale Situationniste*. Paris: Arthème Fayard, 1997a, p. 131-134.
- \_\_\_\_\_. New Babylon: outline of a culture. Escrito em 1960-65, publicado originalmente em 1974. In: WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998, p. 160-165.

- CONSTANT. Une autre ville pour une autre vie. Internationale Situationniste. Paris, n. 3, p. 37-40, dez. 1959. In: *Internationale Situationniste*. Paris: Arthème Fayard, 1997b, p. 105-108.
- DEBORD, Guy-Ernest. Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. In: *Internationale Situationniste*. Paris: Arthème Fayard, 1997, p. 689-701.
- HEINTZ, John. New Babylon: a persistent provocation. In: MACEL, Otakar; VAN SCHAIK, Martin (eds.). *Exit utopia: architectural provocations 1956-76*. Munich: Prestel, 2005, p. 212-219.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. Publicado originalmente em 1988. 2ª ed. São Paulo: Conrad, 2005.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Publicado originalmente em 1938. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. Définitions. Internationale Situationniste. Paris, n. 1, p. 13-14, jun. 1958. In: *Internationale Situationniste*. Paris: Arthème Fayard, 1997.
- JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KOFMAN, Eleonore; LEBAS, Elizabeth. Recovery and reappropriation in Lefebvre and Constant. In: HUGHES, Jonathan; SADLER, Simon. *Non-plan: essays on freedom, participation and change in modern architecture and urbanism*. Oxford: Architectural Press, 2000, p. 80-89.
- LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Publicado originalmente em 1947. 2ª ed. Paris: L'Arche, 1958.
- MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Publicado originalmente em 1993. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- ROSS, Kristin; LEFEBVRE, Henri. Lefebvre on the Situationists: an interview. *October*. Cambridge, Mass., n. 97, p. 69-83, winter 1997.
- SADLER, Simon. *The situationist city*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.
- VAN SCHAIK, Martin. Psychogeogram: an artist's utopia. In: MACEL, Otakar; VAN SCHAIK, Martin (eds.). *Exit utopia: architectural provocations 1956-76*. Munich: Prestel, 2005, p. 36-54; p. 104-124; p. 220-235.
- WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*. Catálogo de exposição e textos. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art / 010 Publishers, 1998.

Recebido [Jul. 30, 2019]

Aprovado [Fev. 27, 2021]

# “Por que Potlatch?”

Contribuições do Boletim de  
Informação da Internacional  
Letrista para o estabelecimento  
de uma nova civilização

Rachel Pacheco Vasconcellos,  
Thauany V. B. Pereira Freire\*



**Figura da página anterior:**

La ville de Mourenx. Fonte: Boletim n. 6 da Internacional Situacionista, p.8. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

**Resumo** *Potlatch* é o título do boletim de informação da Internacional Letrista, que circulou, a partir de Paris, seu centro de produção, entre 1954 e 1957. A I.L., tendo se formado enquanto ruptura de uma vanguarda artística (o lettrismo de Isidore Isou), propõe em seu veículo práticas, formulações teóricas e críticas que darão mais tarde base à organização da Internacional Situacionista. Este artigo faz a análise desse material, buscando compreender a originalidade de seu posicionamento crítico em relação à arte, ao espaço urbano e à vida cotidiana, bem como do conteúdo político de suas ações e experimentações – direcionadas, antes de tudo, a explorar as possibilidades de superação das relações sociais de produção capitalistas.

*Palavras-chave:* Internacional Letrista, espaço urbano, vida cotidiana.

**¿Por qué Potlatch? Contribuciones del Bulletin de noticias de la Internacional Letrista para el establecimiento de una nueva civilización**

**Resumen** *Potlatch* es el título del boletín de noticias de la Internacional lettrista, que circuló desde París, su centro de producción, entre 1954 y 1957. La I.L., habiéndose formado como ruptura de una vanguardia artística (el lettrismo de Isidore Isou), propone en su vehículo prácticas, formulaciones teóricas y críticas que luego basarán la organización de la Internacional Situacionista. En este artículo, analizamos este material en un intento por comprender su originalidad en relación con el arte, el espacio urbano y la vida cotidiana, así como del contenido político de sus acciones y experimentos, dirigidos, sobre todo, a explorar las posibilidades de superación de las relaciones sociales de producción capitalista.

*Palabras clave:* Internacional Letrista, espacio urbano, vida cotidiana.

**Why Potlatch? Contributions of the newsletter International's Lettrist for the establishment of a new civilization**

**Abstract** *Potlatch* is the title of the Lettrist International's newsletter, that circulated from its production center, Paris, between 1954 and 1957. The I.L., being formed as a rupture of an artistic avant-garde (Isidore Isou's lettrism), proposes, in its vehicle, practices, theoretical and critical formulations that will later base the organization of the Situationist International. In this article, we analyze this material in an attempt to understand its originality in relation to art, the urban space and daily life, as well as the political content of its actions and experiments, directed, above all, to explore the possibilities of disalienation of social relations of capitalist production.

*Keywords:* Letterist International, urban space, everyday life.

— POTLATCH: *Vocês o receberão com frequência. Nele a Internacional letrista tratará dos problemas da semana. Potlatch é a publicação mais engajada do mundo: trabalhamos para o estabelecimento consciente e coletivo de uma nova civilização.* A REDAÇÃO (POTLATCH nº 1, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 11, tradução nossa)

É com essas palavras que se inicia, na data de 22 de junho de 1954, o primeiro número da série de trinta boletins que serão publicados pela Internacional letrista (I.L.) até o ano de 1957. O tom do texto já anuncia a grandiloquência do programa letrista, mais tarde situacionista, que se reivindica como uma “Internacional”. É, nesse sentido, desde o princípio, um programa de esquerda e revolucionário. Seu projeto não é nada menos do que transformar radicalmente, de forma coletiva e consciente, as condições concretas da existência em escala planetária. Ou: estabelecer uma “nova civilização”, como superação da sociedade moderna capitalista e sua cultura.

Contudo, o meio de que dispunham para tanto, naquele momento, não passava de um folheto distribuído regularmente (no início semanal, depois mensal, até parar de aparecer em definitivo), para o qual escolheram o formato literário de um boletim e o nome de *Potlatch* – como a prática suntuária da dádiva característica das sociedades ameríndias pré-modernas. Na avaliação posterior de Debord,

*Instrumento de propaganda em um período de transição entre tentativas vanguardistas insuficientes e perdas do pós-guerra e a organização da revolução cultural que agora iniciam sistematicamente os situacionistas, Potlatch foi, sem dúvida, em seu tempo, a expressão mais radical, quer dizer, a mais avançada na pesquisa de uma nova cultura e de uma nova vida.* (POTLATCH nº 30, 1959 apud DEBORD, 1996a, p. 282, tradução nossa)

O *Potlatch* – “documento de uma pesquisa experimental, cujo devir será seu problema central” (nº 30, 1959 apud DEBORD, 1996a, p. 283, tradução nossa) – corresponde, portanto, à produção material mais substancial da I.L., que começa no início dos anos 1950 com a ruptura da linguagem proposta pelo letrismo de Isidore Isou. Naquele boletim, elaboraram-se pela primeira vez teorias às quais, mais tarde, entre 1957 e 1969, o projeto político da Internacional situacionista (I.S.) se dedica – como a deriva, a psicogeografia, o urbanismo unitário, o espetáculo, etc.

\* Rachel Pacheco Vasconcellos é Geógrafa, Doutoranda em Geografia Humana na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0001-9934-8610>>. Thauany Vernacci Brewer Pereira Freire é Geógrafa, Doutoranda em Geografia Humana na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-2437-5822>>.

Vemos a história da I.L. evoluir em uma dialética interna bem marcada pelos compassos de afirmação, negação e superação da própria formação do grupo. A Internacional nasce de uma vanguarda artística; rompe com ela; afirma-se, então, como negação desta (e de outras vanguardas de sua época); e, por fim, chega a se fundir a outros grupos, de diferentes origens, ao redor de um projeto comum (a Internacional situacionista). Esse movimento de síntese transforma vários programas em um, preservando, no entanto, a particularidade de cada grupo. A composição da Internacional situacionista produzirá, por sua vez, outros atritos em seu tempo, internos e externos, dando corpo a novas criações e rupturas. Mas esta é outra história.

<sup>1</sup> As autoras deste artigo traduziram os trinta números do *Potlatch – Boletim de Informação da Internacional Letrista* para o português. Até o momento da publicação deste número da Revista Risco, elas ainda não haviam obtido seus direitos de publicação no Brasil.

<sup>2</sup> Este artigo é fruto do trabalho conjunto de tradução mencionado na nota acima, assim como das leituras coletivas do *Potlatch* realizadas pelo grupo de pesquisa "A vida cotidiana e o urbano" (Laboratório de Geografia Urbana – LABUR-USP).

<sup>3</sup> Referência à *rue de la Montagne-Sainte-Genève*. No número triplo de *Potlatch* (nº 9-10-11, ago. 1954), é lançada uma campanha letrista, sob o título "Esperando o fechamento das igrejas" (apud DEBORD, 1996a, p. 69), pela supressão das palavras "santo/santa" dos nomes de rua de Paris, "que continuam a sujar os muros da cidade, forçando que sejam invocadas". Atendendo a tal reivindicação, suprimiremos a partir daqui o uso dessas palavras também neste artigo.

<sup>4</sup> Filme feito para ser projetado sobre um "balão-sonda", como um jogo de luz e sombra alternando irregularmente círculos brancos e pretos, ritmado por uma narração atonal com gritos e onomatopéias. (L'ANTICONCEPT. Dir.: Gil J Wolman. 1951).

<sup>5</sup> Filme sem imagens, alterando um quadro negro quando há silêncio e um quadro branco quando há falas. A última frase do filme fala "Não há filme. O cinema está morto. Não poderá haver mais filme. Passemos, se vocês quiserem, ao debate". A partir daí se sucedem 24 minutos de silêncio e escuridão. (HURLEMENTS. Dir: Guy Debord, 1952).

<sup>6</sup> Em resumo: a intervenção do cinema letrista no Festival de Cannes; a organização do festival *Fini le cinéma français*; a situação crítica provocada na conferência de imprensa de Charles Chaplin; o lançamento do único número da revista *Ion*, publicação letrista integralmente dedicada ao cinema. (DEBORD, 2010).

A leitura do *Potlatch* propõe, antes, a descoberta dos fundamentos reconhecidos da Internacional situacionista (objeto deste número da *Revista Risco*) em sua gênese histórica. A Internacional letrista teve vida em Paris entre 1952 (antecedendo em dois anos, então, a publicação aqui analisada) e 1957, em plenos anos ditos "dourados" do capitalismo. A paisagem da Europa nessa década pós-guerra oferecia a ilusão do maravilhoso mundo das mercadorias, enquanto a violência da modernização capitalista acontecia de maneira flagrante nas periferias urbanas e nos países ditos do "terceiro mundo". Ao acompanhar os números desse boletim, é interessante perceber como as ideias que marcam a relevância atual do pensamento letrista/situacionista nasceram efetivamente no movimento de acontecimentos tão históricos quanto ordinários. Nesse contexto, o *Potlatch* se revela uma crítica da vida cotidiana moderna capitalista em texto e *em ato*.

Este artigo será dedicado à discussão desse material, ainda inédito em português<sup>1</sup>, buscando ressaltar questões referentes à arte, à vida cotidiana e à produção do espaço urbano<sup>2</sup>. Nesses termos, na primeira parte apresentamos o *Potlatch* e a história de formação da Internacional letrista; em seguida, na parte dois, debatemos o entrelaçamento imanente entre o programa da I.L. e a crítica da vida urbana moderna; e concluindo na terceira parte, tratamos das possibilidades revolucionárias que o *Potlatch* abre enquanto projeto.

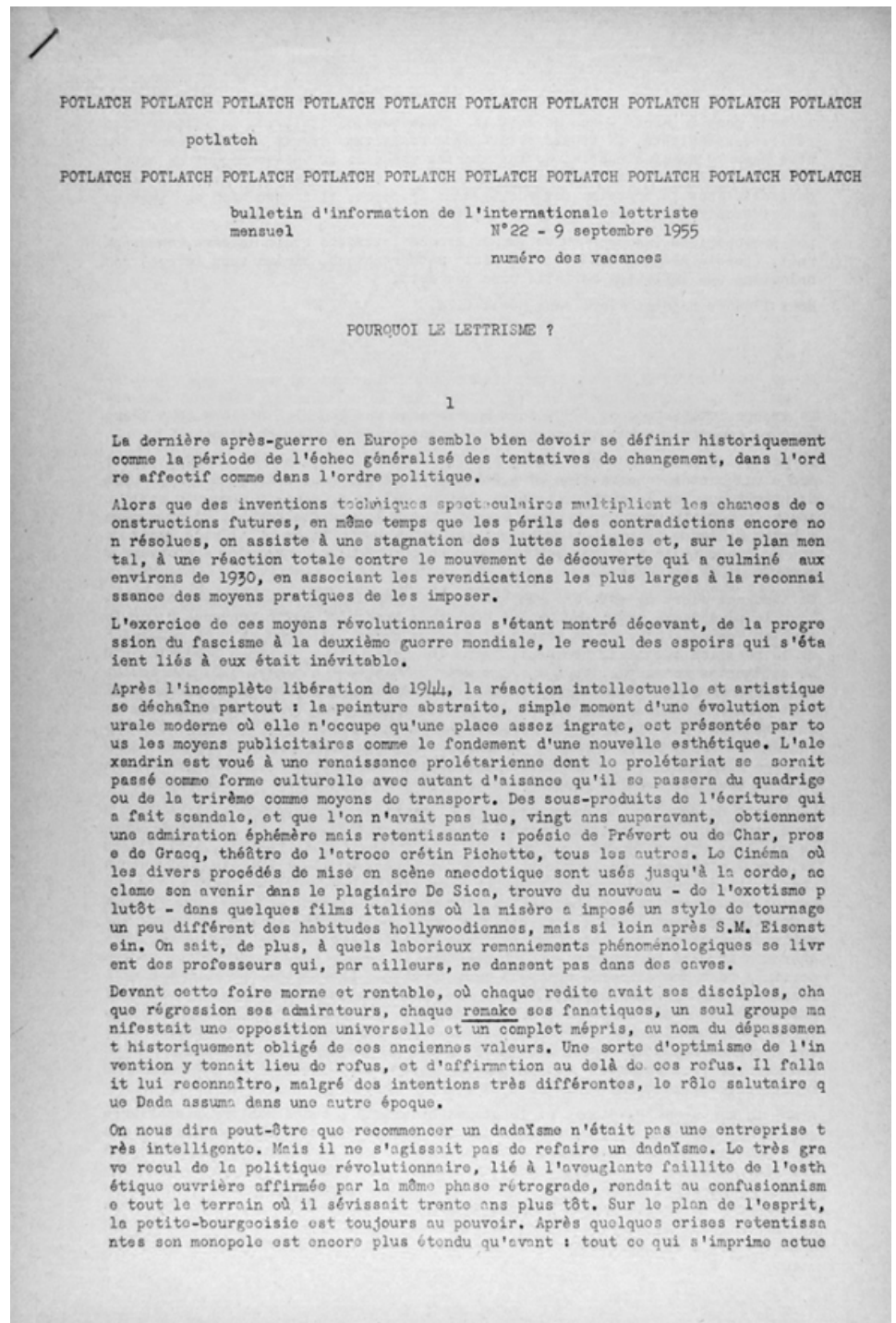
## História da Internacional letrista e modo de usar do *Potlatch*

Apresentada como "trilha sonora obtida por um desvio coletivo" (POTLATCH nº 28 apud DEBORD, 1996a, p. 267), uma gravação em áudio intitulada "História da Internacional letrista" (DEBORD, 2010) foi realizada no dia 6 de dezembro de 1956, no endereço oficial da redação do *Potlatch*, o bar Tonneau d'Or, localizado no número 32 da rua da Montagne-Geneviève<sup>3</sup> em Paris. Com a voz de diversos membros da I.L. (Michèle Bernstein, Guy Debord, Jacques Fillon, Abdelhafid Khatib, Gil J Wolman, e uma breve participação de Asger Jörn), nesse registro fonográfico escuta-se a narração, ponto a ponto, de cada acontecimento marcante da constituição da Internacional letrista, seguida da leitura de diversas passagens do *Potlatch* e outros materiais sonoros desviados.

A história da Internacional letrista começa, portanto – como contada pelos próprios letristas sobre o fundo musical de Mozart, *allegro* do Concerto para piano –, em 1952, com a apresentação do filme de Gil J Wolman *L'anticoncept* [O Anticonceito] (1951)<sup>4</sup> no cineclub de vanguarda em Paris e a decorrente "batalha entre os letristas e o público" que se sucedeu nessa ocasião, ao que se seguiu a "proibição deste filme pela censura" (DEBORD, 2010, p. 41). Pouco tempo depois, a exibição do filme de Debord *Hurlements en faveur de Sade* [Uivos a favor de Sade] (1952)<sup>5</sup> também provocará propositalmente a perturbação do público na sala de cinema. Assim, já de início se nota que os marcos inaugurais da I.L. não tratam propriamente das obras de seus membros — mas principalmente da experiência vivida no momento em que são exibidas ao público.

Que quase todas as situações destacadas no primeiro ano do histórico sumário da I.L. estejam relacionadas às conturbações que o movimento letrista causou no domínio do cinema<sup>6</sup>, e não em outro espaço especializado da cultura e da arte, também não é irrelevante. Lugar da contemplação passiva de imagens, no cinema se assiste a





**Figura 1:** Por que o lettrismo? *Potlatch* n° 22, setembro de 1955 – Reprodução digital de documento original. Fonte: Beinecke Rare Book & Manuscript, Yale University.

experiências que poderiam ser diretamente vividas, mas, no entanto, se apresentam separadas da vida por meio de uma tela – esta, metonímia de toda uma *indústria cultural* e metáfora do *espetáculo* em maior grau (JAPPE, sem data). A sala escura é onde "o mundo real se transforma em simples imagens [e onde] as simples imagens se tornam seres reais" (DEBORD, 1997, p. 18).

Experiências como estas de perturbação do circuito, promovidas pelos letristas, não acontecem, porém, só no cinema: se estendem por diversas linguagens e universos da arte, e mais amplamente da vida. Mais tarde, essa perspectiva levará à formulação do termo "construção de situações" pela Internacional situacionista. Mas desde o princípio, Debord e Wolman revelam que foram precisamente essas práticas de provocação propostas pelo letrismo original que os atraíram a participar do grupo:

*As insuportáveis provocações que o grupo letrista havia lançado, ou preparado (poesia reduzida às letras, narrativas metagráficas, cinema sem imagens), desencadeiam uma inflação fatal nas artes. Nós então nos juntamos ao grupo, sem hesitar.* (POTLATCH nº 22 apud DEBORD, 1996a, p. 176, tradução nossa)

"Ismo" pós-dadaísta e pós-surrealista, o letrismo foi criado em Paris, nos anos seguintes à Liberação da guerra, pelo então jovem refugiado romeno-judeu Isidore Goldenstein (chamado Isou) e outro jovem judeu do *quartier* de Germain-des-Près, Gabriel Pommerand, a fim de promover "a rebelião da juventude contra a poesia" (CHOLLET, 2000, p. 25, tradução nossa) instituída até então. Esse primeiro momento do letrismo, dito primitivo, propunha a desconstrução das palavras a seus sons elementares, a ponto de fundir a fala e a musicalidade numa expressão única<sup>7</sup>, que levaria à abolição das formas de poesia anteriores. O procedimento de desconstrução formal como método criativo dos jovens letristas logo passará a outras bases artísticas, notavelmente gráficas – experimentações com caligrafia e tipografia, pintura, colagens e diversos meios de impressão –, nomeadas "metagráficas" ou "hipergráficas".

No cinema, as experimentações formais do movimento letrista buscavam criar uma "discrepância" entre as camadas que compõem o filme. Foi de fato o contato com o "cinema discrepante" de Isidore Isou (TRAITÉ, dir.: Isidore Isou, 1951)<sup>8</sup> que seduziu os jovens Guy Debord e Gil J Wolman a aderirem à vanguarda letrista, movidos pela mesma "vontade de se submeter aos mecanismos de invenção":

**Dadaísmo em positivo**, esta época do movimento [letrista] operava a crítica da evolução formal das disciplinas estéticas, numa preocupação exclusiva com a novidade que não era – como nós tão facilmente objetamos – um gosto pela originalidade a qualquer custo, mas vontade de submeter-se aos **mecanismos** da invenção. (POTLATCH nº 6, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 43, tradução nossa, grifos no original)

A adesão dos jovens Debord e Wolman ao grupo letrista de Isou não foi, no entanto, total. Em *Contre le cinéma* [Contra o cinema] (DEBORD, 1964 apud CHOLLET, 2000, p. 27), Debord revela que aderiu ao cinema letrista pretendendo "negá-lo e superá-lo" desde o princípio. Mas se por um tempo o movimento de Isou, "exercitando uma louvável intolerância contra todos os de fora, admitia uma grande confusão de ideias entre os seus membros" (POTLATCH, nº 22, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 177), nele logo se instalou uma crise radical. Diz o *Potlatch* nº 6 a respeito:

<sup>7</sup>Em *The Vanguard Messiah: Lettrism between Jewish Mysticism and the Avant-Gard* [O Messias de Vanguarda: o Letrismo entre o Misticismo Judaico e a Vanguarda], o pesquisador Sami Sjoberh (2015) trata da relação entre o princípio formal do letrismo e as tradições místicas judaicas, ambos baseados no uso de signos mínimos para expressar grandes significados.

<sup>8</sup>Especificamente com o filme *Traité de bave et d'éternité* [Tratado de Baba e de Eternidade], de Isidore Isou (1951), premiado marginalmente em Cannes em 1951. A obra iconoclasta que inaugurou o cinema letrista, ainda narrativo, acompanha vários letristas caminhando pelas ruas de Paris, mas altera a sensação de linearidade pela montagem, contestando a própria forma cinematográfica.

*O alargamento dialeticamente previsível dos objetivos do Letrismo, marcado pelas lutas vivas entre facções e pela exclusão de líderes já superados, situaria o problema na utilização de seus mecanismos [de invenção] restrita a fins passionais.* (POTLATCH nº 6, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 44, tradução nossa)

Para Debord e Wolman, não bastava “o gosto pela originalidade” da vanguarda (DEBORD, 1996a, p. 42, tradução nossa). O problema realmente posto ao movimento se relacionava aos seus “fins”: qual era, afinal, o sentido desses “mecanismos de invenção” criados pelo grupo de Isou? Entre seus membros havia aqueles que queriam avançar com a desconstrução das linguagens da arte *enquanto produção de arte*, ou seja, que se contentariam em exibir seus experimentalismos. Mas havia também os que queriam *superar a arte* enquanto esfera separada e passar assim à *realização da vida*, como totalidade – seguindo aqui o sentido dialético de *realização da filosofia*, como em Marx. Representantes desta corrente, Debord e Wolman não queriam mais restringir os “mecanismos de invenção” de vanguarda ao departamento autonomizado da arte, em suas galerias e cineclubes. Para eles, o único sentido de se realizarem experimentações formais seria aprender a produzir o mundo, dando a este a forma que se deseja dar à vida. Se permanecessem restritas ao campo das disciplinas estéticas, essas experiências, segundo os letristas radicais, seriam todas inúteis. Por isso combatiam com tanta veemência as correntes artísticas de sua época, inclusive a sua própria.

A explosão crítica no interior do movimento letrista que levou à ruptura definitiva do grupo originalmente formado por Isou foi, de fato, consequência desse combate apaixonado contra a arte autonomizada, envolvendo ainda outro episódio de perturbação de circuito: “Na sequência dos incidentes provocados pelos adeptos da Internacional contra Charles Chaplin, e da rejeição deste gesto pela direita letrista, o acordo com a tendência retrógrada foi rescindido, e seus membros expurgados” (POTLATCH nº 6, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 11, tradução nossa). O conflito, desta vez dedicado ao cinema de Charles Chaplin<sup>9</sup>, disparado pela distribuição de um panfleto que destruía esse ídolo – “o exercício mais urgente da liberdade é a destruição dos ídolos” dizia o texto (apud CHOLLET, 2000, p. 28) –, dividiu o grupo letrista em duas posições políticas: de um lado os letristas-estetas, correspondendo à “direita letrista”, conservadora, a comando de Isou; e de outro, os letrista-internacionalistas, de esquerda, que se pretendiam revolucionários não apenas nas formas a serem alcançadas como no propósito da produção de vanguarda.

Para marcar essa oposição e a ruptura, Debord e Wolman, juntos a Serge Berna e Jean-Louis Brau, fundam “arbitrariamente em Aubervilliers” (DEBORD; WOLMAN apud CHOLLET, 2000, p. 29), em novembro de 1952, a Internacional letrista. Em seu tratado de formação original, aparece o seguinte termo de compromisso: “Constatação de que é no campo da superação cultural que os procedimentos devem ser feitos” (apud CHOLLET, *ibidem*, tradução nossa).

Aqui podemos notar algo importante: o processo de ruptura e refundação do movimento se dá, em meio aos conflitos entre os (ex) amigos e ídolos, através da produção e tramitação de materiais literários que marcam as posições de grupo – panfletos, notas públicas em jornais, tratados manuscritos, etc. A Internacional letrista logo passará a publicar um boletim homônimo que, por sua vez, após o número três, será substituído

<sup>9</sup>Na ocasião da coletiva de imprensa que se sucedeu à exibição do filme *Limelight* [Luzes da Ribalta] de Charles Chaplin (EUA, 1952, 149min), no hotel Ritz em Paris em 29 de outubro de 1952, foi panfletado um tratado letrista intitulado “Acabados os pés chatos” [*Finis les pieds plats*], assinado por Serge Berna, Jean-Louis Brau, Guy Debord e Gil J Wolman (apud CHOLLET, 2000, p. 28). O panfleto cumpria um grande ataque ao cinema de Chaplin, chamando-o de “fascista”, “velho sinistro e interesseiro”, e terminando com “*Go home Mister Chaplin!*”. Logo após este episódio, Isidore Isou publicou na revista *Combat* uma nota de repúdio ao ato, em que assinava em nome de todos os letristas, o que desencadeou a cisão no interior do grupo.

pela aparição do primeiro número do *Potlatch*, em 1954. Este, um boletim informativo, se tornava o veículo específico em que a I.L. comentava os acontecimentos de seu tempo, eventos de diversas escalas: de algum episódio extraordinário flagrado na rua a qualquer notícia insólita nos jornais; uma exposição de pintura ou um filme ingenuamente ovacionados pelo público ou pela crítica especializada; até questões de Estado e políticas partidárias, incluindo levantes populares e notícias de guerra – todos estes apresentados, por sua vez, sem ordem hierárquica de importância. No *Potlatch*, todos os elementos do mundo têm relevância.

Se o terceiro e último número dos boletins homônimos da I.L. tinha uma formatação de tabloide, diagramada com colunas, ilustrações, manchetes em destaque (formato parecido com o que posteriormente tomaram as revistas da Internacional situacionista), o *Potlatch*, por sua vez, era um impresso datilografado e mimeografado em folha de papel A4, utilizando técnicas e materiais de reprodução simples, eficientes e baratos, que permitissem a produção e a circulação do boletim em escala, respondendo ao ritmo que o cotidiano urbano demandava.

O gênero literário dos textos publicados em cada número variava em diversas formas breves – ensaios, notícias, correspondências, anedotas –, sendo parte considerável desse material *desviado* de outros meios. Também, na maioria das vezes, o conteúdo publicado estava em diálogo (ou, melhor dito, em conflito) com outros conteúdos que circulavam no mesmo momento, fossem nos meios de comunicação *mainstream* franceses ou nas publicações de outros grupos artísticos e políticos europeus – sendo possível dizer que havia uma *cena* de publicações onde o *Potlatch* estava inserido. Em “Por que o letrismo”, lemos:

*É preciso compreender que nossa atividade não é uma escola literária ou uma renovação da linguagem, um modernismo. Trata-se de uma maneira de viver, que passará por explorações e formulações provisórias, tendendo a se exercer provisoriamente. A natureza desta empreitada nos manda trabalhar em grupo e a nos manifestar ao menos um pouco. Devemos aprender muito, e experimentar, na medida do possível, formas arquitetônicas tanto quanto regras de conduta.* (POTLATCH nº 22 apud DEBORD, 1996a, p. 186, tradução nossa)

“Modo de usar do *Potlatch*” – assim começa o segundo boletim de informação da I.L. Diz ele: “que saibam sobre nós não nos interessa. A questão são poderes concretos. Algumas centenas de pessoas determinam, fortuitamente, o pensamento de uma época. Nós podemos nos dispor delas, saibam elas ou não” (POTLATCH nº 2, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 17, tradução nossa).

*Potlatch era enviado gratuitamente a endereços escolhidos pela redação e a algumas pessoas que solicitavam recebê-lo. Jamais fora vendido. Potlatch foi no primeiro número tirado em 50 exemplares. A tiragem, em aumento constante, atingiu lá pelo fim mais de 400, ou talvez 500 exemplares. Precursor daquilo que por volta de 1970 foi chamado de “edição selvagem”, mas mais verídico e rigoroso em sua rejeição à relação mercantil, Potlatch foi, obedecendo a seu título, durante todo o tempo em que foi publicado, apenas oferecido.* (DEBORD, 1996b, p. 8, tradução nossa)

<sup>10</sup> Ver: «Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e ação da tendência situacionista internacional» [*Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale*](DEBORD, 1957).

<sup>11</sup> Cumprindo aqui a prática que o próprio nome *Potlatch* invoca, em referência aos cerimoniais do dom e da dádiva das sociedades ameríndias pré-modernas, que realizam a troca sem operar o princípio de equivalência da forma mercadoria moderna. Em *A Parte Maldita* (1975), Georges Bataille discute a economia do *potlatch* como dispêndio improdutivo e prática destrutiva, quer dizer, como negação da economia capitalista baseada na produtividade e na acumulação.

<sup>12</sup> A existência também de uma seção argelina da I.L., sob direção de Mohamed Dahou, aparece algumas vezes citada no *Potlatch*. Porém, ao que parece – esta não é uma resolução de uma investigação conclusiva, apenas uma inferência – o “grupo argelino” corresponderia à Orléansville, “a cidade mais letrista do mundo [...] riscada do mapa por um terremoto” (POTLATCH nº 12 apud DEBORD, 1996a, p. 74).

<sup>13</sup> Em “A psicogeografia e a política”: “Descobri que a China e a Espanha não são senão uma única e mesma terra, e que é apenas por ignorância que as consideramos Estados diferentes” (POTLATCH nº 9-10-11 apud DEBORD, 1996a, p. 11, tradução nossa).

<sup>14</sup> É notável, por exemplo, a rivalidade declarada da I.L. em relação aos surrealistas, sobretudo à figura de André Breton (chamado por eles de *Dédé-les-Amourettes*).

O objetivo da circulação do *Potlatch* era afetar a produção da cultura de sua época, criando por aí crises capazes de redirecionar o sentido global da produção artística e intelectual – voltamos aqui ao princípio de provocar “perturbações em circuito”, que logo dará corpo à formulação de “construção de situações” (DEBORD, 1957)<sup>10</sup>. Para a I.L., a produção da cultura precisava se emancipar da grande indústria cultural e em particular do circuito restrito e elitista do *jet set* intelectual parisiense, pois “aquilo que se chama cultura reflete, mas também prefigura, numa dada sociedade, as possibilidades de organização da vida” (DEBORD, 2006, p. 309, tradução nossa). Por isso o *Potlatch* era distribuído gratuitamente, oferecido com claros interesses como um presente provocativo a pessoas determinadas<sup>11</sup>: “O *Potlatch* enviado a pessoas bem espalhadas pelo mundo nos permite perturbar esse circuito, onde e quando nós quisermos” (POTLATCH nº 2, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 17, tradução nossa).

Há aí, contudo, uma confusão expressa entre o que é o circuito cultural de Paris e a compreensão do que é “o mundo”. Ao se conceber como vanguarda internacionalista com sede no *cinquième arrondissement* em Paris<sup>12</sup>, a I.L. contraditoriamente reafirma a centralidade dessa cidade na civilização moderna ocidental, ainda que com a pretensão de derrubá-la a partir de seu seio e assim estabelecer as bases de “uma nova civilização” (POTLATCH nº 1 apud DEBORD, 1996a, p. 11).

Aqui é preciso ressaltar o papel de agitação anticolonial que o *Potlatch*, como um panfleto, desempenhava em plena capital do império colonial francês. Inúmeros artigos da Internacional letrista foram dedicados a apoiar as lutas de libertação nacionais daquela época, além de retirarem o conceito de “território” das mãos do Estado-nação para passarem a interpretá-lo no campo da psicogeografia<sup>13</sup>.

*Sabe-se que o título Potlatch tira seu nome de uma forma pré-comercial de circulação de bens, vinda de Índios da América do Norte, fundada sobre a reciprocidade de presentes suntuários. Os bens não vendáveis que um tal boletim pode distribuir são desejos e problemas inéditos; e apenas seu aprofundamento por parte dos outros pode constituir um presente em retorno. O que explica por que no Potlatch a troca de experiências tenha muitas vezes sido complementada com a troca de injúrias, dessas injúrias que devemos às pessoas que têm da vida uma ideia bem menor que a nossa.* (POTLATCH nº 30 apud DEBORD, 1996a, p. 8, tradução nossa)

O tom de provocação e recusa geral do *Potlatch* demonstra como a Internacional letrista se define, a todo momento, pelo antagonismo que exerce em relação às correntes artísticas de seu tempo. Para a I.L., a pintura abstrata (então altamente em voga com o assim chamado *expressionismo abstrato* nos E.U.A. e o *tachismo* na França) estava “morta desde Maliévitch” (POTLATCH nº 24 apud DEBORD, 1996a, p. 215, tradução nossa); o cinema havia “esgotado suas últimas possibilidades de inovação com as primeiras experimentações letristas” (A grande era do cinema, *Potlatch* nº 19) (DEBORD, 1996a, p. 140, tradução nossa); assim como a poesia já havia exaurido “todos seus prestígios formais” (Resposta ao questionário de um grupo surrealista belga, *Potlatch* nº 5) (DEBORD, 1996a, p. 41, tradução nossa). A arquitetura moderna, por sua vez, não inventava uma nova vida, senão propunha “a prisão como habitação modelo” (POTLATCH nº 5 apud DEBORD, 1996a, p. 215, tradução nossa). Por mais bem elaboradas que fossem tais críticas no plano da análise formal, elas aparecem quase sempre acompanhadas por deboches e insultos<sup>14</sup>.

Ainda que a I.L. se definisse (e se divertisse) pelo conflito com seus contemporâneos, ela não era, no entanto, constituída por um grupo isolado em seus próprios propósitos. Ao contrário, organizando-se efetivamente como uma Internacional, a I.L. buscava se articular a grupos de vanguarda de outros países que compartilhassem dos mesmos interesses de suas pesquisas. Assim, as posições críticas tomadas e os projetos apresentados em seu boletim deveriam também servir para articular esses potenciais vínculos. Diz Debord: “A intenção estratégica de *Potlatch* era criar certas relações para constituir um movimento novo, que deveria estabelecer imediatamente uma reunificação da criação cultural de vanguarda e da crítica revolucionária da sociedade” (1996a, p. 8, tradução nossa).

Pode-se dizer então que a intenção estratégica do *Potlatch* se realizou, tanto é que a Internacional situacionista se formará efetivamente sobre tal base: primeiro a partir da presença da I.L. na plataforma montada na cidade italiana de Alba, em setembro de 1956, com a presença de “representantes vanguardistas de oito nações” (POTLATCH nº 27 apud DEBORD, 1996a, p. 246); em seguida firmada na Conferência realizada em Cosio d’Arroscia, em julho de 1957.

Enquanto se articulava em um programa revolucionário de escala internacionalista, no campo da prática, a I.L. se realizava, de fato, como uma turma – ou, como definiu um de seus primeiros membros, em dado momento expurgado, Jean-Michel Mension (1998): uma “tribo”, com território definido e seus próprios ritos de sociabilidade. As palavras de Greil Marcus ressoam esse sentido:

*É preciso reconstituir a história peça por peça, e então, ainda que tenhamos seguido as indicações que ela contém, convém ainda tentar decifrá-la considerando sua origem e destino. Composta por pedaços – sendo sua organização tão arbitrária parecia ser um monte de detritos – Mémoires<sup>15</sup> retrata a história dos primeiros anos da Internacional letrista, um agitado grupo de jovens que viviam em Paris – ex-estudantes, ex-poetas, ex-diretores de cinema, agora ociosos, fugitivos e ébrios – que de junho de 1952 a setembro de 1953 se reuniam sob manifestos de frases de efeito como “A arte do futuro será a provocação de situações ou não será”, “A nova geração não deixará nada ao acaso”, “Nunca sairemos daqui”. Era a história secreta de uma época que havia passado, como dizia a penúltima página, “sem deixar rastros”. (MARCUS, 2006, p. 208, tradução nossa)*

<sup>15</sup>Livro de composições “metagráficas” produzido por Guy Debord editado por Asger Jorn, publicado pelas Éditions Situation International em Copenhague, 1959. (DEBORD, 2004).

<sup>16</sup>A relação particular de Guy Debord com o que, em seu filme *In girum imus nocte et consumimur igni* (França, 1978, p&b, 100min), ele chama de “encantamentos perigosos” é um dos motivos pelos quais Michael Löwy (2018) irá se referir a “Debord e a seus amigos”, e a Charles Maturin, Baudelaire e Lautréamont, como “românticos *noirs*”: “partidários da dialética negativa”, que logo tomaram “o Partido do Diabo”, “não hesitaram a escolher o campo do Mefistófeles faustiano”, ou seja, “desse mal histórico que leva à destruição das condições existentes” (DEBORD, 1978 apud LÖWY, 2018).

É sabido que a redação do *Potlatch* se instalava em bares do Quartier Latin, mas não nos redutos sofisticados dos intelectuais parisienses, e sim onde se podia ainda encontrar viva a tradição dos poetas malditos: Verlaine, Rimbaud, Lautréamont<sup>16</sup>. Antes de adotarem o Tonneau d’Or como “antro letrista” (POTLATCH nº 9-10-11, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 64), o “quartel general” da Internacional letrista era o Café Bar Chez Moineau, “onde se fuma haxixe abertamente” (CHOLLET, 2000, p. 47) em companhia de jovens em fuga, pequenos delinquentes, traficantes, candidatos ao suicídio, alcoólatras e artistas sem dinheiro (como disse o próprio Wolman apud DEBORD, 1996a, p. 64: “a vanguarda é um ofício perigoso”). Wolman descreve o cenário:

*Neste lugar, que foi a breve capital da perturbação, se for verdade que entre a população ali contava um certo número de ladrões, e ocasionalmente de assassinos, a existência de todos era caracterizada por uma prodigiosa inatividade (idem, ibid.).*

A "inatividade" – a "vagabundagem" como valor que dá caráter ao lugar – é vangloriada aqui como modo de vida, moral, ou *savoir-vivre* [saber-viver], que não faz concessões às alienações da vida moderna – "Viver sem tempo morto/ gozar sem entraves" dirão anos mais tarde os situacionistas –, a começar pelo trabalho alienado. É conhecida a inscrição que Guy Debord fez no muro da Rue de Seine, em 1953, exclamando a quem passa: "Nunca trabalhe!" ["*Ne travaillez jamais!*"]. Mas mais do que se recusar à banalidade do trabalho<sup>17</sup>, a "arte de viver" levada a cabo pela Internacional letrista consistia em "criar conscientemente a própria vida como obra" – como havia clamado o jovem Henri Lefebvre nos anos 1920 (LEFEBVRE, 1985). Talvez fosse essa mesma a missão mais determinada do *Potlatch*: "Nada pode dispensar a vida de ser absolutamente apaixonante. Isso nós sabemos fazer" (POTLATCH nº 2, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 18).

### **Potlatch e o projeto contra a cidade moderna**

Tratando do combate às alienações modernas, o *Potlatch* dedica grande parte de seus debates às formas da cidade em sua época. A novidade histórica fundamental, experimentada pelos/as trabalhadores/as das grandes cidades de países centrais como a França, era a velocidade com a qual se expandia e se intensificava a urbanização. Os/as letristas buscavam, portanto, decifrar a qualidade distintiva da forma de sociedade que lhes era contemporânea, na qual as regulações da economia não mais se restringiam ao universo produtivo das fábricas, mas se estendiam cada vez mais a todas as esferas da vida urbanizada, compondo uma totalidade emaranhada de relações cotidianas, práticas sociais e espacialidades.

A organização espacial específica dessa fase do desenvolvimento capitalista na Europa parecia estar sintetizada principalmente nas proposições modernistas, conduzindo a I.L. a abordar os vínculos de poder estabelecidos entre arquitetura, urbanismo e reprodução social. A forma como os letristas insistentemente criticam o urbanismo moderno, centrados principalmente nas produções de Le Corbusier<sup>18</sup>, torna bastante evidente que para eles a necessária supressão da economia política burguesa estava imediatamente atrelada à abolição do urbanismo capitalista.

Em uma das primeiras passagens do *Potlatch*, os letristas se engajam a dirigir uma crítica contundente à vocação intencionalmente segregadora dessa "forma particularmente *desastrosa* da arquitetura" (POTLATCH nº 12 apud DEBORD, 1996a, p. 75). A ocasião comentada se passava em Orléansville, na Argélia, onde quarenta mil pessoas se encontravam desalojadas após um terremoto. Diante da catástrofe, o Estado francês respondia com um projeto por meio do qual as pessoas desabrigadas seriam deslocadas para unidades habitacionais em "áreas fora da cidade" (POTLATCH nº 12 apud DEBORD, 1996a, *ibid.*, grifos no original), enquanto seus antigos locais de moradia dariam terreno à construção de uma "*nova cidade europeia*" (*idem, ibid.*). O urbanismo modernista se revelava então como mais uma investida de manutenção colonial.

Também em outras passagens dos boletins, as variantes autoritárias da arquitetura moderna se tornam alvo de crítica e ridicularização dos letristas. Integrando declaradamente os planos de governo, o estilo modernista *da caixa e dos blocos-caserna* (DEBORD, 1996a, p. 25) foi principalmente empregado na construção dos grandes conjuntos

<sup>17</sup>Cansados de serem questionados sobre seus trabalhos, os letristas acharam "útil à nossa reputação publicar uma lista coletiva, e *muito mais rica*, das profissões exercidas episodicamente pelos teóricos mais expoentes da Internacional letrista". Assim publicaram, de forma irônica, no nº 22 do *Potlatch* uma nota intitulada "A divisão do trabalho", onde apareciam listadas todas as atividades que exerciam no dia a dia, mesmo as não remuneradas: "intérprete, cabeleireiro, telefonista, entrevistador de estatísticas, tricotador, recepcionista, boxeador, empregados nos escritórios, corretor de imóveis, mergulhador, representante, carteiro, caçador da África, datilógrafo, cineasta, torneiro, professor particular, manobra leve, secretário, abatedor, barman, enlatador de sardinha." (POTLATCH nº 22, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 194, tradução nossa)

<sup>18</sup>Apelidado no *Potlatch* nº 5 de "Corbusier Sing-Sing" (apud DEBORD, 1996a, p. 37), em referência a uma prisão de segurança máxima de Nova York conhecida no século XIX por seus aparatos de execução e tortura.

habitacionais, onde se enfileiravam milhares de apartamentos com metragem reduzida ao mínimo necessário para abrigar as atividades mais básicas de sobrevivência de um núcleo familiar. Espaços de convívio e encontro eram geralmente reduzidos nesse tipo de construção, tornando evidentes as tentativas da arquitetura oficial de modular as formas de vida e subjetividades segundo o princípio de individualização.

<sup>19</sup> Lê-se em "A construção de tendas.": "Em suas obras [de August Perret e Le Corbusier], um estilo se desenvolve, fixando as normas do pensamento e da civilização ocidental do século XX. É o estilo "caserna" e a casa de 1950 é uma caixa. O décor determina os gestos: nós construiremos casas apaixonantes". (POTLATCH nº 3 apud DEBORD, 1996a, p. 25).

<sup>20</sup> Em "...uma nova ideia na Europa": "A construção de situações será a contínua realização de um grande jogo deliberadamente escolhido: a passagem de um a outro desses cenários e conflitos, onde os personagens de uma tragédia morreriam em vinte e quatro horas. Mas tempo de viver não vai faltar. A esta síntese devem convergir: uma crítica do comportamento, um urbanismo influencial, uma técnica das ambiências e das relações, cujos primeiros princípios já conhecemos" (POTLATCH nº 7 apud DEBORD, 1996a, p. 50-51).

<sup>21</sup> O conceito de "psicogeografia" é apresentado já no primeiro número do *Potlatch* (22 jun. 1954), em um curto chamado aos leitores intitulado "Jogo psicogeográfico da semana" (apud DEBORD, 1996a, p. 15). Em "O exercício da psicogeografia" (POTLATCH, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 20), publicado em seguida no número 2, exemplos de exercícios psicogeográficos são citados; daí em diante haverá dezenas de menções ao termo "psicogeográfico/a" no *Potlatch*. Já a palavra "deriva" aparece pela primeira vez neste texto "O exercício da psicogeografia" no número 2 do boletim; e estará presente no título de três artigos: "A deriva por quilômetro" (nº 9-10-11 apud DEBORD, 1996a, p. 64, tradução nossa); "Algumas formas que tomará a deriva" (nº 17 apud DEBORD, 1996a, p. 122, tradução nossa); "A deriva vai mais longe" (nº 21 apud DEBORD, 1996a, p. 172, tradução nossa); além de outras dezenas de menções.

O "estilo", sob essa perspectiva, não é interpretado como um mero atributo das obras arquitetônicas, mas um elemento capaz de "fixar as formas de pensamento de uma época" (POTLATCH nº 3 apud DEBORD, 1996a, p. 26). A "caserna" e a casa em forma de caixa eram assim os estilos predominantes na década de 1950<sup>19</sup>, numa cidade desenhada enquanto enorme justaposição de lugares funcionalizados, ligados por vias velozes de deslocamento e isolados por um conjunto de códigos e interdições que direcionam os movimentos e gestos de seus habitantes, em função de uma finalidade externa e oculta à consciência dos homens, a saber, a realização sistêmica do mundo mercantil tornado razão de si mesmo.

A I.L. reconhece assim a arquitetura e o urbanismo enquanto meios técnicos e práticos de intervenção na realidade que se consolidam cada vez mais em uma verdadeira força produtiva e reprodutiva da sociedade:

*[...] A arquitetura é sempre a última realização de uma evolução mental e artística; ela é a materialização de um estado econômico. A arquitetura é o último ponto de realização de toda busca artística porque criar uma arquitetura significa construir uma ambiência e fixar um modo de vida.* (POTLATCH nº 15 apud DEBORD, 1996a, p. 96)

Para os/as letristas, a questão de fundo passa a ser a posse dos meios de produção arquitetônica. Ou seja, despojar os conhecimentos e técnicas urbanísticas das suas finalidades utilitárias e instrumentais, desviando-as no sentido de uma finalidade "influencial", a serviço da mobilização de novos afetos, sensações, comportamentos e estados psíquicos: "Temos sempre declarado que certas práticas da arquitetura, por exemplo, ou de agitação social, não representam para nós senão meios de aproximação a uma forma de vida a ser construída" (POTLATCH nº 6, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 44).

O chamado "urbanismo influencial" e a "técnica das ambiências"<sup>20</sup> compreendem os métodos e conhecimentos letristas para a construção de uma outra sociedade. Ainda que os princípios fundamentais do programa político letrista sejam apresentados de modo fragmentário e disperso, alguns fatores nos levam a tatear o sentido de seu conjunto mais amplo de proposições: a maneira como entrelaçam relatos e sentenças sobre suas "derivas" e "investigações psicogeográficas"<sup>21</sup>; e certas menções sumárias referentes à "construção de situações" e "ambiências", à "crítica do comportamento" ou a um "urbanismo influencial".

Por um lado, a deriva e a psicogeografia surgem como parte de um procedimento crítico de análise e investigação, cuja finalidade é a descoberta, em cada contexto específico de realização, das verdadeiras necessidades e desejos que movem os sujeitos que se lançam em uma deriva. Implicar-se nesta é procurar se liberar das demandas normativas e racionalizantes do espaço urbano, se entregando às contingências



encontradas em diferentes pedaços da cidade. Elevada ao plano coletivo, essa busca implicaria propriamente o encontro com um novo sentido das necessidades e dos desejos que organizariam a vida social por vir. Por outro lado, a *deriva* deveria ser ela mesma uma experiência revolucionária, prefigurativa das modalidades de sensibilidade e dos modos de vida futuros:

*Ela deve ser:*

*a) no tempo – constante, lúcida; influencial e, sobretudo, enormemente fugidia.*

*b) no espaço – desinteressada, social, sempre apaixonante.*

*Pode se realizar ao estado latente, mas os deslocamentos sempre a favorecem. Em nenhum caso não será equivocada.* (POTLATCH nº 17 apud DEBORD, 1996a, p. 122)

Todas essas propriedades da deriva nos oferecem pistas elementares para o entendimento dos fundamentos éticos da revolução na qual os letristas apostam, e que estão, mais enfaticamente, esclarecidos nas reincidentes enunciações presentes no *Potlatch* sobre a necessidade de construção de uma sociedade fundada no *jogo*<sup>22</sup>. Nesse amplo domínio da experiência lúdica – no qual transitam a *deriva*, *as situações* e o *jogo* – é o tempo contingente e provisório que impera, livre dos cálculos e medidas abstratas do mundo econômico; o tempo não regulado, senão pela duração da experiência tal como ela se desenrola em diferentes contextos.

A I.L. propunha assim um estado de presença ativa do sujeito na vida urbana, cuja força motora seria seus desejos e paixões. As prescrições do movimento agem assim como crítica direta à posição dominada do habitante da cidade moderna. Endossando, à sua maneira, a tarefa revolucionária já propalada pela tradição de esquerda operária de sua época, a saber, da desalienação da classe trabalhadora, o letrismo centra sua preocupação na qualidade da relação que o sujeito detém não apenas com os meios de produção, mas com a totalidade do seu espaço-tempo cotidiano e de sua existência subjetiva. Essa nova exigência revolucionária emergia precisamente no momento em que o progresso técnico já criava possibilidades para a liberação do homem do trabalho fabril, mas que, a despeito disso, mantinha o sacrifício e a dilatação como a norma geral da civilização.

Para os autores do *Potlatch*, os métodos de controle de subjetividade imbricados na socialização de mercado seriam tão fundamentais para a reprodução capitalista quanto o uso da violência direta por grupos em posições de poder. É desse ponto de vista que os números da revista colocam lado a lado episódios políticos distantes geograficamente, explicitando a conexão direta que há entre os objetivos das democracias centrais e dos regimes autoritários nos países periféricos. Se de um lado do planeta, a democracia e o mercado introjetam o *espírito burguês* nas massas, do outro lado, os massacres e as ditaduras organizadas contra as insurreições populares impedem que alternativas à economia de mercado emergjam nos países colonizados.

Considerando ainda a contradição engendrada pelo próprio desenvolvimento do capitalismo, com sua necessidade imanente de progresso técnico associada à descartabilidade do trabalho produtivo, os letristas vislumbraram a oportunidade histórica para a construção *de uma nova civilização*, cujo fundamento estaria na abolição do “tempo livre” (associado à atividade especializada dos “lazerers”), e do

<sup>22</sup>A referência ao conceito de jogo aparece notavelmente nos seguintes textos do *Potlatch*, cujos títulos traduzimos: “O jogo psicogeográfico da semana” (POTLATCH nº 1, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 15); “Sem medida comum” (nº 2, apud DEBORD, 1996a, p. 17); “O mínimo da vida” (nº 4, apud DEBORD, 1996a, p. 29); “Uma enquete da internacional letrista” (nº 4 apud DEBORD, 1996a, p. 32); “O arranha-céu pela raiz” (nº 5, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 38); “Pequenos entorpecentes” (nº 6, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 47); “...uma nova ideia na Europa” (nº 7, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 51); “Ariadne desempregada” (nº 9-10-11, 1954, apud DEBORD, 1996a, p. 71); “Resumo de 1954” (nº 14, apud DEBORD, 1996a, p. 91); “A arquitetura e o jogo” (nº 20, apud DEBORD, 1996a, p. 155); “Projeto de embelezamento racional da cidade de Paris” (nº 23, apud DEBORD, 1996a, p. 203); “Pano-rama inteligente das vanguardas” (nº 24, apud DEBORD, 1996a, p. 212); “Contradições da atividade letrista-internacionalista” (nº 25, apud DEBORD, 1996a, p. 226); e “O grande jogo porvir” (nº 30 apud DEBORD, 1996a, p. 282).

trabalho abstrato como seu par complementar, em direção a um tempo social baseado na *diversão integral* e no *jogo*.

No entanto, no *Potlatch*, a própria ideia de programa político se implode, haja vista a primazia da provisoriedade e da contingência, própria a cada experiência lúdica, impedir a definição a priori de normas reguladoras. Isso viria a explicar a angústia de um leitor ávido em encontrar nos boletins uma apresentação clara e organizada das diretrizes políticas da I.L. A forma fragmentária, sentenciosa e metafórica das suas proposições revela essa direção propriamente errante do programa político letrista, para o qual perder-se no jogo compreende propriamente a atitude emancipadora em busca da retomada da temporalidade concreta da experiência, em confronto com a racionalização burocrática e econômica do tempo social.

No número triplo de *Potlatch*, num dos curtos fragmentos que o compõem, uma significativa imagem arquitetônica é escolhida pelos letristas para sintetizar o espírito da civilização moderna:

*Só de olhar já dá para descobrir a ordenação cartesiana do pretense “labirinto” do Jardim das Plantas e a inscrição que adverte: JOGOS SÃO PROIBIDOS NO LABIRINTO. Não se poderia encontrar um resumo mais claro do espírito de toda a civilização. Essa mesma civilização que vamos acabar destruindo.* (POTLATCH, nº 9-10-11, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 71, tradução nossa)

A imagem de um labirinto que só o é em forma e aparência, já que o conteúdo de um trajeto potencialmente lúdico e desorientado é suspenso logo de entrada, aparece como metáfora significativa do “problema dos lazeres”, mais de uma vez pontuado como sendo “o verdadeiro problema revolucionário” de sua época. A centralidade dessa questão se faz pertinente naquele contexto histórico em que irrompe uma expansão dos circuitos comerciais do entretenimento, representada tanto pela profusão dos esquemas industriais da cultura, como pela edificação de todo um sistema de vida urbana dentro do qual o *tempo livre* ganhava um reinado sem precedentes.

### ***Potlatch* como meio de ampliação das possibilidades revolucionárias**

Como podemos ver até aqui, no *Potlatch* a crítica ao modo de produção capitalista se amplia: não se trata do moderno sistema produtor de mercadorias em sentido estrito; ao contrário, compreende-se que o modo como as coisas são produzidas corresponde a como produzimos efetivamente a vida (chegando ao conceito de “vida cotidiana”, que será central para a elaboração das teses situacionistas e encontrará correspondência na obra de Henri Lefebvre – com quem estes terão uma breve e explosiva relação). Assim, as críticas que os letristas internacionalistas fazem às artes, à cultura, à arquitetura e ao urbanismo, de certa forma se traduzem no que podemos chamar de “crítica da economia política da arte” (espetáculo!) ou uma “crítica da economia política do espaço” (LEFEBVRE, 2000).

Seguindo este raciocínio, entende-se que as forças produtivas de uma sociedade são também “forças produtivas estéticas” (JAPPE, 1999, p. 22). Com o desenvolvimento técnico na sociedade moderna capitalista sendo feito sobre a base iluminista do

progresso, esse processo tende, visando acelerar a produtividade, a sempre descartar os momentos tecnológicos anteriores. Da mesma forma, também “no campo das forças produtivas estéticas, produz-se, de fato, um desenvolvimento rápido e inexorável em que cada descoberta, uma vez realizada, torna inútil sua repetição” (JAPPE, *ibidem*).

Aí está descrito o movimento de decomposição da arte que os letristas internacionalistas apontavam incansavelmente nos produtos artísticos ditos “de vanguarda”; levando em consideração que, na sociedade moderna dominada pelas separações, a arte tem a função de representar a unidade perdida e a totalidade social (DEBORD, 1997). Por isso, para a I.L., a elaboração de qualquer inovação tecnológica ou a evolução das formas (estéticas e econômicas) que não rompam com a reposição lógica e ideológica do capitalismo só podem, “em ruptura evidente com todas as necessidades humanas”, “acelerar vertiginosamente e girar no vazio” (POTLATCH nº 22, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 178).

*Estamos presos nas relações de produção que contradizem o desenvolvimento necessário das forças produtivas, **também** na esfera da cultura. Temos que acabar com essas relações tradicionais, com **os argumentos e as modas que elas produzem**. Temos que nos dirigir para além da cultura atual, por meio de uma **crítica desiludida com os domínios existentes**, e pela **integração** destes numa construção espaço-temporal unitária (a situação: sistema dinâmico de um meio e de um comportamento lúdico) que realizará um **acordo superior da forma e do conteúdo**.* (POTLATCH nº 29, 1957 apud DEBORD, 1996a, p. 274, grifos no original)

Vemos que, como na tradição marxista, o problema crítico posto pela I.L. se localiza na subordinação do desenvolvimento das forças produtivas à manutenção das relações sociais de produção. Mas, diferente do marxismo tradicional (e contra todos os Partidos “comunistas” que se estabeleceram no *status quo* do século XX), ela entende que o que precisa ser superado da sociedade capitalista é a própria “vida moderna”, as alienações cotidianas que dilaceram a experiência humana em função da produção e reprodução da socialização capitalista, e com elas todas as suas categorias fundamentais (o trabalho, o valor, a forma mercadoria).

*A Internacional letrista se propõe a estabelecer uma estrutura apaixonante da vida. Experimentamos comportamentos, formas de ambientação, de arquitetura, urbanismo e de comunicação próprios a provocar situações instigantes. [...] Nosso papel de oposição ideológica é necessariamente produzido pelas condições históricas. Cabe-nos apenas aproveitá-las de modo mais ou menos lúcido, sabendo das obrigações e dos limites do estado atual. Em sua fase de desenvolvimento final, as construções coletivas que nos agradam não são possíveis sem que antes desapareça a sociedade burguesa, sua forma de distribuição da produção e seus valores morais. Nós contribuiremos para a ruína desta sociedade burguesa seguindo com a crítica e a subversão completa da sua ideia de “prazeres”, e também trazendo slogans úteis à ação revolucionária das massas.* (POTLATCH nº 14, apud DEBORD, 1996a, p. 86)

Pode-se dizer, por fim, que Internacional letrista – que se constituiu como vanguarda tanto política quanto artística, sendo a negação e a superação de ambos os termos – é uma vanguarda de tradição socialista. Isso porque ela traz uma perspectiva utópica, a de uma sociedade projetada de forma *bela* no espaço (“a noção de belos

bairros mudará” – POTLATCH nº 20 apud DEBORD, 1996a, p. 156), e que, a partir do desenvolvimento técnico avançado, permitisse liberar a civilização do tempo morto do trabalho e realizar a vida como livre exercício das paixões e dos prazeres. Sendo materialista histórica, a I.L. propõe a apropriação dos meios de produção para a operação de relações sociais livres da exploração de classes, mas vai mais longe do que qualquer leninismo: ela não quer apenas a integração da arte na vida (como queriam as vanguardas modernistas desde os construtivistas russos), mas sim integrar todas as atividades humanas em pesquisas que permitam ampliar as possibilidades de realização da vida. A proposta revolucionária do *Potlatch* é, portanto, de maneira mais anarquista, que se experimente com os meios técnicos da produção da existência *imediatamente*, sem esperar por programas de superação sempre mediados (por especialistas, partidos, Estado...) – de modo que a vida possa agora mesmo tomar formas novas, assim como as cidades e o devir-mundo.

“Escutamos com frequência que é preciso começar de algum lugar. Dizemos também que a humanidade não se coloca problemas que não pode resolver” (POTLATCH nº 22, 1954 apud DEBORD, 1996a, p. 187).

## Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. *A Parte Maldita* – precedida de A Noção de Despesa. Rio de Janeiro: Imago editora, 1975.
- CHOLLET, Laurent. *L’insurrection situationniste*. Paris : Éditions Dagorno, 2000.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Guy Debord présente Potlatch (1954-1957)*. Paris : Éditions Gallimard, 1996a.
- \_\_\_\_\_. Prefácio de Guy Debord à primeira reedição do *Potlatch*, pelas edições Gérard Lebovici, 1985. In: DEBORD, Guy. *Guy Debord présente Potlatch (1954-1957)*. Paris : Éditions Gallimard, 1996b.
- \_\_\_\_\_. *Mémoires* – structures portantes de Asger Jorn. Paris : Éditions Allia, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres*. Paris : Éditions Gallimard, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale*, 1957. Cópia eletrônica. Yale University Library, Digital Collections. Disponível em: <<https://collections.library.yale.edu/catalog/10079790>>.
- JAPPE, Anselm. *Sic Transit Gloria Artis* – o fim da arte segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord. [Originalmente publicado em *Krisis*, n. 15, 1995]. Almada (Portugal): Editorial Centelha Viva, edição sem data.
- LEFEBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins; revisão técnica Margarida Maria de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La production de l’espace*. Paris : Anthropos, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Qu’est-ce que penser ?* Paris : Publisud, 1985. MARCUS, Greil. *Lipstick traces : Une histoire secrète du vingtième siècle*. Paris: Éditions Gallimard, 2006. Traduzido do inglês por Guillaume Godard.
- LOWY, Michael. *A estrela da manhã*: surrealismo e marxismo. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002.

MARX, KARL. *O Capital: Crítica da economia política*. Livro Primeiro (Tomo 2). São Paulo: Abril Cultural, 1983a.

\_\_\_\_\_. *O Capital: Crítica da economia política*. Livro Terceiro (Tomo 1). São Paulo: Abril Cultural, 1983b.

MENSION, Jean-Michel. *La tribu : contributions à l’histoires de l’International situationniste et son temps*. Paris : Éditions Allia, 1998.

SJÖBERH, Sami. *The Vanguard Messiah : Lettrism between Jewish Mysticism and the Avant-Gard*. Berlin/Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2015.

## Filmes

HURLEMENTS en faveur de Sade. Direção : Guy Debord. França, 1952. Filme 35mm, p&b (64min).

L’ANTICONCEPT. Direção : Gil J Wolman. França: 1951. Filme 35mm, p&b (60min).

LIMELIGHT. Direção: Charles Chaplin. E.U.A.: 1952. Filme 35mm, p&b (149min).

TRAITÉ de bave et d’éternité. Direção : Isidore Isou. França: 1951. Filme 35mm, p&b (120min).

## Gravações em áudio

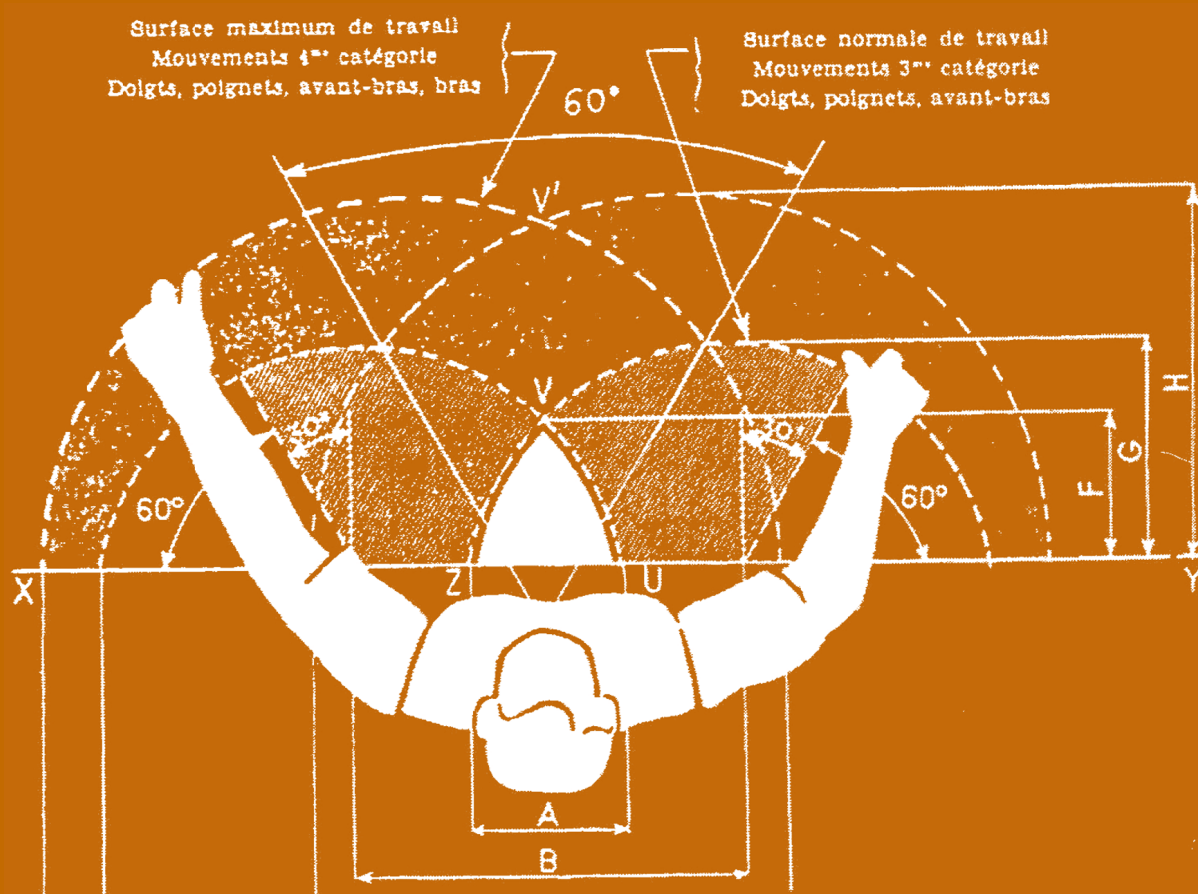
**Recebido** [Ago. 01, 2019]

**Aprovado** [Set. 20, 2021]

DEBORD, Guy. *Enregistremens magnétiques (1952-1961)*. Paris : Éditions Gallimard, 2010. 2 CDs (125min).

# A Internacional Situacionista e a ideia de um mundo sem fronteiras

Alex de Carvalho Matos\*



**Figura da página anterior:**

Surfaces maxima et normales de travail dans le plan horizontal.  
 Fonte: Boletim n. 6 da Internacional Situacionista, p.35. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

**Resumo** O recente debate pautado por Balibar, Simone, Mbembe e Boaventura sobre a ideia de “um mundo sem fronteiras” evoca questões colocadas há mais de meio século pela Internacional Situacionista. Em torno da ideia de *Urbanismo Unitário*, este movimento de vanguarda articulou as interpretações de Guy-Ernst Debord (1931-1994) sobre a *psicogeografia* e a prática da *deriva* e as experimentações teórico- artísticas de Aton Constant Nieuwenhuys (1920-2005) na pintura, na escultura e na arquitetura, colocando a superação de fronteiras como uma tarefa fundamental de sua agenda revolucionária. No presente artigo, tendo como pano de fundo a crítica à *colonialidade*, são discutidas as afinidades entre o Urbanismo Unitário do pós-guerra e o atual debate sobre “um mundo sem fronteiras”.

*Palavras-chave:* fronteira, situacionismo, colonialidade.

## La Internacional Situacionista y la idea de un mundo sin fronteras

**Resumen** El reciente debate guiado por Balibar, Simone, Mbembe y Boaventura sobre la idea de “un mundo sin fronteras” evoca preguntas planteados desde hace más de medio siglo por la Internacional Situacionista. En torno a la idea del Urbanismo Unitario, este movimiento de vanguardia articuló las interpretaciones de Guy-Ernst Debord (1931-1994) sobre la psicogeografía y la práctica de la deriva con los experimentos teórico-artísticos de Aton Constant Nieuwenhuys (1920-2005) en la pintura, la escultura y la arquitectura, colocando la superación de fronteras como tarea fundamental de su agenda revolucionaria. En este artículo, en el contexto de la crítica a la colonialidad, se discuten las afinidades entre el Urbanismo Unitario de posguerra y el debate actual sobre “un mundo sin fronteras”.

*Palabras clave:* frontera, situacionismo, colonialidad.

## The Situationist International and the idea of a world without borders

**Abstract** The recent debate guided by Balibar, Simone, Mbembe and Boaventura on the idea of “a world without borders” evokes questions raised for more than half a century by the Situationist International. Based on the idea of Unitary Urbanism, this avant-garde movement articulated the interpretations of Guy-Ernst Debord (1931-1994) on psychogeography and the practice of drift and the theoretical-artistic experiments of Aton Constant Nieuwenhuys (1920-2005) in painting, in sculpture and architecture, placing the overcoming of borders as a fundamental task of its revolutionary agenda. In this article, against the backdrop of the critique of coloniality, the affinities between the post-war Unitary Urbanism and the current debate on “a world without borders” are discussed.

*Keywords:* border, situationism, coloniality.

— **“P**odemos imaginar um mundo sem fronteiras?”, pergunta a jornalista Béatrice Bouniol ao filósofo francês Étienne Balibar e ao linguista italiano Raffaele Simone em entrevista publicada em fevereiro de 2018<sup>1</sup>. No mês seguinte, em uma palestra na Universidade de Yale, o filósofo camaronês Achille Mbembe também chama atenção para a mesma questão, sublinhando a necessidade de “reengendrar um mundo sem fronteiras”<sup>2</sup>. Em meados de 2019, o economista português Boaventura de Souza Santos envereda nessa mesma problemática para demonstrar o “dramático impacto” que ela apresenta<sup>3</sup>. Sintoma do mal-estar generalizado em torno dos últimos acontecimentos relativos à imigração de refugiados, tal sequência de abordagens procura arejar a hostil paisagem geopolítica do presente, seja reivindicando revisões na Declaração dos Direitos Humanos (Balibar e Simone), buscando um contraponto utópico com base nas cosmogonias dos povos Dogon e da África Equatorial (Mbembe), ou ainda nutrindo esperanças na “emergência de movimentos e associações de jovens que se rebelam contra as fronteiras” (Boaventura).

Há quase meio século, a *Internacional Situacionista* (IS) também se colocou diante da questão. Entretanto, naquele momento, a ideia de “um mundo sem fronteiras” emergia menos como uma utopia do que como a *possibilidade* aberta pelo momento histórico. Em seu documento de fundação, de junho de 1957, Guy-Ernest Debord observou que “a cada ano aparece mais nítido o problema da dominação racional das novas forças produtivas e da formação de uma civilização, em escala mundial”<sup>4</sup>. Por um lado, tal conjuntura pode ser caracterizada pela expressão “trente glorieuses”<sup>5</sup>, quadro no qual tanto a França – com a mais elevada “taxa de crescimento do rendimento por hora de trabalho”<sup>6</sup> do mundo nos anos cinquenta –, quanto os “países subdesenvolvidos ou coloniais” participam de um intenso processo de industrialização; por outro lado, indissociável deste processo, a “prodigiosa aceleração da velocidade que, fazendo colidirem os continentes, abolindo os oceanos, suprimindo os desertos, coloca em contato brusco grupos humanos carregados de eletricidades contrárias”<sup>7</sup>. Trata-se da “idade do Jato”<sup>8</sup>, tempo da intensificação da expansão supostamente ilimitada da sociedade moderna em regiões tão longínquas quanto o Planalto Central brasileiro – onde Brasília oferece uma monumental homenagem àquela era<sup>9</sup> –, e também da emergência do Terceiro Mundo<sup>10</sup>, com a eclosão de movimentos anti-imperialistas, anticoloniais, e por direitos civis<sup>11</sup>.

No presente artigo, investigaremos as afinidades entre aquilo que a I.S. considerou como “o último estágio de desenvolvimento” alcançado pelas “perspectivas ação” sobre esse “cenário” – “a concepção de um urbanismo unitário”<sup>12</sup> – e o debate contemporâneo sobre “um mundo sem fronteiras”. Tendo como pano de fundo a crítica à colonialidade que emerge nesse interregno<sup>13</sup>, consideraremos as contribuições de duas figuras: do então letrista Guy-Ernest Debord (1931-1994) e do artista Aton Constant Nieuwenhuys (1920-2005) – afinal, “a ideia de um urbanismo unitário foi preparada, de um lado, por experiências como a deriva e a psicogeografia, inventadas e praticadas pelos letristas”, grupo do qual nasce a I.S.; “de outro lado”, advoga o

\* Alex de Carvalho Matos é Arquiteto e Urbanista, Compõe o corpo técnico da Pró-Reitoria de Planejamento da Universidade Federal de São Paulo - PROPLAN, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-2498-6981>>.



artista, “pela pesquisa na construção que alguns arquitetos e escultores modernos realizaram”<sup>14</sup>.

Tomemos como ponto de partida *Introdução a uma geografia urbana*, texto de Debord publicado na revista *Les lèvres nues* n. 6, em setembro de 1955, onde aborda a noção de *psicogeografia*. O termo, que “guarda uma imprecisão interessante”, foi sugerido por um “cabila analfabeto”<sup>15</sup>. Com essa ironia, Debord chama atenção para o olhar ocidental acerca da tradição oral dos poetas cabila, povo de origem berbere e que habita a região montanhosa da Cabília, nordeste da Argélia. O gesto, além de demarcar uma crítica direta aos franceses, que no momento tinham a Argélia como colônia, foi, “sem dúvida, um reconhecimento explícito do trabalho de alguns argelinos” da Internacional Letrista (e que depois integrariam a Internacional Situacionista). A referência aqui é feita aos “diferentes manifestos de Hadj Mohamed Dahou, Cheik Ben Dhine e Ait Diafer”, que “convocam” uma “consideração revolucionária universalista, livre em princípio da causa do nacionalismo”<sup>16</sup>. Indo mais longe nesse pano de fundo ao qual a psicogeografia se vincula, alcançamos outra camada do significado de “cabila”. Os “cabilas” – ou *kabyles*, em francês –, por serem berberes, se autoidentificam como “Imazighen”, que significa na sua própria língua “homens livres”. No período da colonização francesa, isso teria ecoado dos jovens cabilas que incitaram um movimento conhecido como berberismo (berbérisme) durante a Segunda Guerra Mundial (1941-1945), ampliado no período da independência argelina (1962) e ainda forte na região e nas comunidades diaspóricas cabilas<sup>17</sup>. Cabila foi também Mouloud Mammeri (1917-1989), “escritor prolífico, dramaturgo, poeta, lingüista, antropólogo de sua terra natal e dos povos de línguas berberes”<sup>18</sup>, cuja oralidade foi subjugada a um destino tão polêmico quanto o de Homero na historiografia ocidental, que postula que “ou a poesia homérica é dotada de sabedoria, e não pode ser oral; ou é oral, e não pode ser dotada de sabedoria”<sup>19</sup>.

A “imprecisão interessante” apreciada por Debord na psicogeografia parece residir nesse dilema entre um saber e uma prática. Apresentado como “um estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”, o “adjetivo psicogeográfico” pode ser “aplicado aos dados estabelecidos por esse gênero de pesquisa, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos e até, de modo mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareçam provir do mesmo espírito de descoberta”. Seu intuito é combater o aspecto utilitário do urbanismo, que consistiria apenas em “melhorar o tráfego do crescente número de veículos automotores”. A aposta é que “um urbanismo futuro se dedique a construções, igualmente utilitárias, que levem em consideração as potencialidades psicogeográficas”<sup>20</sup> e que busque tornar a vida “um jogo integral apaixonante” em “ambiências mais interessantes”. Debord está ciente da “dificuldade desse projeto [em] mesclar propostas aparentemente delirantes com uma dose de sedução séria”, mas isso não significa qualquer intimidação à possibilidade de, com isso, superar a “velha organização social”:

*“É até de interesse político opor publicamente tais desejos aos desejos primários que não param de ser remoldados seja pela indústria cinematográfica, seja pelos romances psicológicos, como os do enfadonho Mauriac”*<sup>21</sup>.

Debord não ambiciona outra coisa senão revolucionar os próprios desejos por meio da experiência topográfica do corpo em “deslocamentos de aspecto não gratuito,

mas totalmente insubmisso às solicitações habituais”. Seria esta uma premissa para a “transformação revolucionária do mundo, de todos os aspectos do mundo”, que daria “razão a todas as ideias de abundância”<sup>22</sup>. Por isso, “as pesquisas que precisam ser feitas sobre a disposição dos elementos do quadro urbano, em estreita ligação com as sensações que eles provocam, exigem hipóteses arrojadas que convém corrigir constantemente, à luz da experiência e pela autocrítica”, pois para o letrista não se pode oferecer boas soluções a serem aplicadas, da mesma forma que não existe um modelo de belo a ser alcançado, uma vez que “a nova beleza só pode ser de situação”, a “apresentação tão emocionante [...] de uma soma de possibilidades”<sup>23</sup>. Pela mesma razão, a psicogeografia não coaduna com a ideia de que o “imaginário é o que tem a tendência a se tornar real”. Para Debord, o caráter “restritivo” dessa aposta “pode servir como pedra de toque e mostrar algumas paródias da revolução liberária: o que tende a permanecer como ideal é a tagarelice”. Seu horizonte, não por acaso, é a “construção integral da arquitetura e do urbanismo” – “construção cujo poder será um dia conferido a todos”<sup>24</sup>: seria este o campo privilegiado para a mediação entre vontade e experiência.

Em *Teoria da Deriva*, outro escrito de Debord, publicado também na *Les lèvres nues*, agora no n. 9 (novembro de 1956), o letrista se dedica a encontrar uma estratégia para efetuar a análise psicogeográfica. “Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas”. Seu conceito está “indissolúvelmente ligado ao reconhecimento dos efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio”. Trata-se da disposição de “uma ou várias pessoas” em rejeitar, “por um período mais ou menos longo”, os “motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar”. Isso não significa que a parte “aleatória” da deriva seja “tão determinante”. O enfoque está no “relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que tornam muito inóspitas a entrada ou saída de certas zonas”. Nisso, a deriva se aproxima da “ecologia” – “por mais limitado que seja a priori o espaço social que esta ciência pretende estudar”. Debord entende que a “análise ecológica” deve ser “utilizada e completada pelo método psicogeográfico”<sup>25</sup>.

Mas “enquanto a psicogeografia não está de todo consolidada”, a ação do acaso, enquanto um gesto que partilha com a aleatoriedade a possibilidade de um desvio, ainda cumpriria um “importante papel” na deriva, mesmo que a “ação do acaso” seja considerada “naturalmente conservadora” e tenda à “alternância de um número limitado de variantes e ao hábito”. Confiante que o “progresso consistirá” na “ruptura de um dos campos onde ocorre o acaso” por meio da “criação de novas condições mais favoráveis a nosso desígnio”, Debord considera ser “possível afirmar que os acasos da deriva são fundamentalmente diferentes dos do passeio, e que os primeiros atrativos psicogeográficos descobertos correm o risco de fixar o sujeito ou o grupo derivante em torno de novos eixos habituais, para os quais tudo os leva constantemente”<sup>26</sup>. A deriva não busca fazer do acaso o seu fim, mas um meio pelo qual poderia configurar novos hábitos. A noção de *detournement* traz exatamente essa ideia: o termo faz referência às *plaques tournantes*, um dispositivo em uma ferrovia que possibilita uma mudança de direção, mas não o abandono dos trilhos<sup>27</sup>.

São tais procedimentos que permitem à deriva ambicionar a superação de “fronteiras” geográficas, considerando, no entanto, que “a extensão máxima desse campo espacial não ultrapassa o conjunto de uma grande cidade e seus subúrbios”<sup>28</sup>. Ao medir “distâncias que separam de fato duas regiões da cidade, distâncias que são bem diferentes da visão aproximativa que um mapa poder oferecer”, a deriva possibilita uma “cartografia influenciada”; não procura “delimitar exatamente continentes duráveis”, mas “mudar a arquitetura e o urbanismo”:

*“As diferentes unidades de atmosfera e de moradia não são hoje muito nítidas, e [as] são cercadas de margens fronteiriças mais ou menos extensas. A mudança mais geral, que a deriva leva a propor, é a diminuição constante dessas margens fronteiriças, até sua completa supressão”*<sup>29</sup>.

Vislumbrando menos sua “parte aleatória” do que uma aproximação à “ciência” ecológica e menos o “acaso” do que a “ruptura de um dos campos onde [ele] ocorre”, a deriva permitiria levar tanto a uma “desambientação pessoal” – um *Eu* que agora precisa se confrontar com o “outro” em tempos de “contato brusco” de “grupos humanos carregados de eletricidades contrárias” –, quanto a uma “exploração direta de um terreno”, situação na qual “aciona-se a pesquisa de um urbanismo psicogeográfico”. Neste último caso, a reflexão sobre a deriva parece ser informada não apenas pelas elaborações precedentes acerca da psicogeografia, mas também pelo que ocorreu entre a publicação de *Introdução a uma geografia urbana e Teoria da Deriva*. Trata-se do resgate do conceito de *Urbanismo Unitário* formulado pelo letrista Gilles Ivain<sup>30</sup> em 1953 e apresentado pelo também letrista Gil Wolman no *Primeiro Congresso de Artistas Livres*, evento realizado entre os dias 2 e 8 de setembro de 1956 em Alba, na Itália, cuja “plataforma”, anunciada dois meses depois, estabelece o seguinte:

*“O Congresso concluiu expressando um acordo substancial na forma de uma resolução de seis pontos, declarando a [1] “necessidade de uma construção integral do meio ambiente por um urbanismo unitário que deve utilizar todas as artes e técnicas modernas”; [2] a “inevitável obsolescência de qualquer renovação de uma arte dentro de seus limites tradicionais”; [3] o “reconhecimento de uma interdependência essencial entre o urbanismo unitário e um futuro estilo de vida”, que deve [4] estar situado na perspectiva de uma maior liberdade real e de um maior domínio da natureza; e, finalmente, [5] “unidade de ação entre os signatários com base nesse programa” (o sexto ponto vai enumerar as várias especificidades do apoio mútuo)”*<sup>31</sup>.

Entre os signatários do documento que tem no cerne o desenvolvimento do Urbanismo Unitário, encontramos o nome de “Constant”. Na batalha contra os tais “limites tradicionais” da arte, o artista consagrou-se como um dos mais influentes membros do Cobra (1949-1951), grupo marcado por sua postura *ambivalente*: se, por um lado, suas declarações “ocasionalmente reafirmam tropos primitivistas, como a fórmula da espontaneidade infantil e da cultura tribal”, por outro, “a linguagem figurativa de seus principais artistas desmentem tais afirmações”<sup>32</sup>. Deslocando-se subitamente do desenho para os extensos planos de cor, do Cobra para uma parceria com o arquiteto Aldo van Eyck, um importante colaborador do grupo não menos ambivalente em relação às incursões etnográficas que realizou pelo Norte da África e América Central<sup>33</sup>, Constant experimenta em *Colorismo Espacial* superar a velha “dúvida de Cézanne” – o dilema entre marcar com um traço o “contorno de uma maçã” para fazer dela uma

“coisa”, um “limite ideal em cuja direção os lados da maçã fogem em profundidade” e “não marcar nenhum contorno”, retirando dos objetos sua “identidade”<sup>34</sup> –, dando ao desfecho a feição de síntese entre arte e arquitetura. Nesse campo, a aproximação subsequente de Constant ao *Movimento Construtivista Britânico*<sup>35</sup> o permite aprofundar as afinidades de sua recente pesquisa com as possibilidades abertas pela arte construtiva. Enquanto antítese da arte mimética, a arte construtiva permitiria alcançar tanto uma forma “tão pura e rigorosa quanto a máquina”<sup>36</sup>, quanto libertar a expressão artística dos seus entraves históricos conjunturais: estaria superada a barreira que encerra o mundo arcaico e impede o progresso da modernidade<sup>37</sup>. Com o estabelecimento do *Nèovision* (1954-1955), uma parceria entre Constant, Stephen Gilbert (1910-2007), um construtivista britânico e ex-integrante do grupo cobra, e Nicolas Schöffer (1912-1992), um artista húngaro radicado na França, esse processo alcança as fronteiras do desenvolvimento tecnológico: a corrida espacial<sup>38</sup>.

Com a apresentação do Urbanismo Unitário no *Primeiro Congresso de Artistas Livres*, o projeto de Constant encontra seu corolário teórico. Espécie de “síntese” “anexando arte e técnica” no intuito de transformar a “totalidade do vivido”, essa noção “sintetizou a possibilidade de ação conjunta dos diferentes grupos de vanguarda” e “indivíduos autônomos”, “propondo um caminho de transformação do mundo que passava pela cidade”<sup>39</sup>. Constant, engajado nessa tarefa, não só participou do evento, como retorna à Alba em 9 de novembro de 1956<sup>40</sup>, agora para uma temporada mais longa no Laboratório Experimental de Pinot-Gallizio e Piero Simondo. Ali, se dedica tanto à *pittura industriale*, quanto à sua aproximação da Internacional Letrista por meio de cópias do boletim *Potlatch*<sup>41</sup>.

Em dezembro, a visita de Debord ao artista em Alba consagra o início de uma cooperação mais intensa para o desenvolvimento do Urbanismo Unitário, tendo como pano de fundo o engajamento de Pinot Gallizio, o anfitrião de Constant, nas manifestações públicas em defesa do direito dos ciganos<sup>42</sup> de utilizar a cidade. Em resposta à campanha para expulsá-los da área de um antigo mercado nos limites de Alba, ponto de parada movimento migratório dos Sinti<sup>43</sup> entre França e Itália, Gallizio oferece a eles como acampamento um terreno que possuía na margem oposta do rio que banhava a cidade e convida Constant a conhecê-los, possivelmente acompanhado de Debord. O artista já nutria desde a infância uma profunda empatia com a música dos ciganos. Em 1949, foi fotografado tocando uma guitarra flamenca<sup>44</sup>. Dois anos depois, em suas telas, ele retrata sua paixão pelo instrumento – um afeto que desde cedo o aproximava de uma “dedicação profissional”<sup>45</sup>. Já entre 1952 e 1953, durante sua temporada de estudos em Londres, do pouco que se sabe de suas andanças pela cidade, se tem notícia de uma visita às caravanas ciganas que acampavam em Latimer Road<sup>46</sup>. Pouco tempo depois, em 1955, ele é novamente fotografado com uma guitarra flamenca, agora em Sevilha, terra de Niño Ricardo, guitarrista que ele admirava e que, no mesmo ano, além de gravar seu principal disco em Paris – onde Constant residia naquele momento –, ali também apresenta “um ótimo recital”<sup>47</sup>. Mas é a partir de Alba, depois da visita ao acampamento, que os ciganos passam a informar não somente seu gosto musical, mas sua prática artística.

Em 27 de janeiro de 1957<sup>48</sup>, com o apoio de Gallizio, Constant apresenta ao prefeito de Alba uma primeira versão do *Projeto para um acampamento cigano*. A proposta, que consistia em “um abrigo especial com instalações”, foi rejeitada pelo conselho da

cidade, mas a ideia de um “dispositivo” fixo no espaço para uma cultura lida como um devir imprevisível, errante, serviu como ponto de partida para experimentações no campo do Urbanismo Unitário. Ao adentrar nesse terreno, onde passa a explorar tensões entre a busca por estabilidade como um aspecto que funda a cultura arquitetônica ocidental, a transitoriedade constitutiva de um modo de vida nômade associado aos ciganos com base na deriva e na psicogeografia, o artista concebe uma “arquitetura em mudança perpétua”<sup>49</sup>. Isso o leva a antecipar, ao menos em parte, os princípios anunciados no relatório de fundação da Internacional Situacionista, apresentado poucos meses depois<sup>50</sup>. No documento, Guy Debord, além de assegurar certa centralidade das preocupações da I.S. com a arquitetura e com o urbanismo na construção da agenda daquela vanguarda para uma “revolução dos costumes”, considera que:

*“[...] o urbanismo unitário é dinâmico, isto é, em estreita ligação com estilos de comportamento. O elemento mais reduzido do urbanismo unitário não é a casa, mas o complexo arquitetônico, que é a reunião de todos os fatores que condicionam uma ambiência, ou uma série de ambiências contrastantes, na escala da situação construída”*<sup>51</sup>.

Quando Constant passa a integrar a Internacional Situacionista em 1958, Debord batiza as especulações do artista baseadas no campo do Urbanismo Unitário de *Nova Babilônia*. A referência ao mundo não europeu – neste caso à antiguidade mesopotâmica – não seria uma novidade. Tanto quanto Constant nos tempos do grupo Cobra, a Internacional Letrista se valia disso para realizar desvios ao establishment configurado pelos referenciais mais imediatos do Velho Mundo. Além de destacar as contribuições de um “cabila”, a I.L. utiliza no título de seu boletim a palavra *Potlatch*, termo que designa o ritual praticado por povos indígenas na atual região da costa noroeste do Canadá e também no Alasca e que consiste fundamentalmente na destruição da própria riqueza acumulada, cujo vulto deve ser sempre maior em relação à tribo rival. Transposta à cultura ocidental, o *Potlatch* demarcaria então uma “oposição à economia de mercado e de troca”, ou em um sentido mais amplo, à “mercadoria”, ao mesmo tempo em que contrapõe a “abundância” ao “egoísmo e à economia racionalista dos recursos”<sup>52</sup>. Nos tempos da Internacional Situacionista, no entanto, a Nova Babilônia não toma como referência apenas algo distante no tempo ou no espaço; ela também responde a uma tendência que se configura no pós-guerra e no seio do continente europeu. Sem dificuldade, como observa Jérémie McGowan, Nova Babilônia se “liga rapidamente ao trabalho e pensamento de Reyner Banham, Buckminster Fuller, Archigram, Superstudio, Antfarm, Utopie, Yves Klein, Kisho Kurokawa, Alison e Peter Smithson e, até”, acrescenta o autor, “Frank Lloyd Wright”: de algum modo, “todos que imaginavam, em graus variados, o surgimento de uma nova era de mobilidade individual irrestrita”. Mas um acontecimento “separa fundamentalmente a Nova Babilônia do trabalho e do pensamento desses outros nômades”: “o encontro pessoal e real de Constant com os ciganos”<sup>53</sup>.

Essa singularidade assume aqui dois sentidos. Por um lado, demarca o que há de mais crítico em Nova Babilônia ao possibilitar que esse “esboço para uma cultura”<sup>54</sup> seja profundamente informado por um olhar que mira para além das fronteiras do *ethos* europeu, levando às últimas consequências o *Urbanismo Unitário* – que “não é uma doutrina do urbanismo, mas uma crítica ao urbanismo”; do mesmo modo, aplicado à arte é uma “crítica à arte”, assim como na “pesquisa sociológica tem que ser uma

crítica à sociologia”<sup>55</sup>. Desse modo, o encontro com os ciganos poderia ampliar seu conhecimento sobre os Sinti e despertar seu interesse para além do universo musical, colocando-o em contato com a percepção problemática sobre aqueles que ele admirava – a edição de 1956 da *Encyclopedia Britannica*, por exemplo, afirmava que “‘a idade mental de um adulto comum Cigano’ era ‘o de uma criança de dez anos’”<sup>56</sup> e “uma decisão da ‘Suprema Corte da Alemanha Ocidental’ declarou ‘os ciganos Sinti como uma organização criminosa’”<sup>57</sup>. O desdobramento mais conhecido desse encontro foi o *Projeto para um acampamento cigano*, mas mais tarde, em 1963, Constant toma conhecimento, por meio do artigo de Nico Rost publicado no jornal *Algemeen Handelsblad*, do destino trágico dos ciganos na Segunda Guerra – cerca de 3,5 milhões foram executados nos campos de concentração, episódio chamado de *Porrajmos*<sup>58</sup>. Algumas semanas depois, o artista encaminha uma carta à *Communauté Mondiale Gitane* (Comunidade Mundial Cigana), mostrando-se “profundamente interessado nos objetivos que foram expressos”<sup>59</sup> no artigo do jornalista holandês. Dentre eles, Constant evoca, tanto em 1966<sup>60</sup> quanto em 1974<sup>61</sup>, uma mesma passagem de Vaida Voivod III (Ionel Rotaru), presidente da CMG:

*“Nós somos provavelmente as pessoas mais velhas do mundo. Nossa cultura não deve desaparecer, não pode afundar. Também temos uma missão humanística: somos os símbolos de um mundo sem fronteiras, um mundo de liberdade, em que as guerras sejam banidas, onde cada um pode viajar sem impedimentos, das estepes da Ásia Central à Costa Atlântica, do planalto da África do Sul às florestas da Finlândia”*<sup>62</sup>.

Transformada no mote de *Nova Babilônia*, a passagem fundiria os desejos mais ancestrais às mais recentes necessidades e possibilidades humanas. Entretanto, por guardar afinidades com a própria ideia de uma “essência” cigana buscada por Constant, o papel cumprido por esta aproximação, longe de possibilitar a articulação das complexidades dos ciganos no “esboço para uma cultura”, pavimentou com *Nova Babilônia* a expansão de um “saber compartilhado” eurocentrado acerca dos não-europeus, os incorporando num “mundo de objetos criados por outras culturas que pode ser usado como catálogo de formas a inspirar o artista”<sup>63</sup>:

*“O cigano romantizado como aquele que vive em nossa fantasia e a nostalgia, mesmo que não seja a verdade real, é a pré-imagem do novo babilônio. O cigano está mais próximo do Novo Babilônico do que outras pessoas. Ele não trabalha, ele não mora, ele conhece a liberdade do tempo e do lugar. Por que uma pessoa que trabalha cria um cigano romantizado em sua imaginação? Ele quer ver isso ele mesmo. É uma projeção de seu próprio desejo, seu sonho”*<sup>64</sup>.

Com essa postura, Constant acabaria por privilegiar menos aqueles que elegeram como os novos babilônios do que o velho projeto de uma “sociedade de dois milênios de idade” que pretendeu superar. Na “projeção de seu próprio desejo”, fez dos ciganos *homo ludens*<sup>65</sup> e a deriva o modo de vida deles, mesmo que “neste momento, poucos ciganos [fossem] realmente nômades”; “na Itália, afirmam Kurczynski e Pezolet, “a maioria vivia permanentemente com sua extensa família em terrenos alocados pela comuna local (como foi o caso em Alba), ou às vezes eram integrados em programas de habitação social”<sup>66</sup>. Nisso, a configuração da Nova Babilônia, por vezes rizomática e contínua, não poderia ser o esboço de uma espacialidade informada por um conhecimento da complexidade dos ciganos, mas pela necessidade de harmonizar

tendências inconciliáveis do pós-guerra, como a Terceira Revolução Industrial (eletrônica, informática, verde), a contracultura, a luta pelos Direitos Civis nos EUA (1954-1968), as lutas anticoloniais em África (1954-1976), a Revolução Cubana (1959) e a Revolução Cultural na China de Mao Tse-Tung (1966-1976).

Otimista com esse quadro de “importantes vitórias” dos “países subdesenvolvidos ou colonizados” que “agravam as contradições da economia capitalista e, sobretudo no caso da revolução chinesa, favorecem uma renovação do movimento revolucionário”, a Internacional Situacionista, especialmente Debord, se entusiasmou com a proposta de Constant – há certa dificuldade, inclusive, em identificar se o aparecimento de Nova Babilônia é mais o resultado das contribuições de Constant ou da I.S. Contudo, isso não impediu que a IS considerasse que o artista estava mais comprometido em “efetuar uma atividade prática nesse campo”<sup>67</sup>, como ele mesmo advoga, do que transformar profundamente seus procedimentos e expectativas nesse processo:

*“A construção de situações dos ambientes não é apenas a aplicação à existência cotidiana de um nível artístico permitido pelo progresso técnico. É também uma mudança qualitativa da vida, suscetível de trazer uma reconversão permanente dos meios técnicos”*<sup>68</sup>.

Após esta observação, feita quando Constant foi integrado como membro da I.S., apenas dois anos foram necessários para que emergissem diferenças inconciliáveis. Em 1960, a ruptura se mostrava inevitável: à época, *Nova Babilônia* já havia deixado de observar aspectos importantes do Urbanismo Unitário, como a atenção aos “recortes do tecido urbano”, aos “microclimas”, às “unidades elementares inteiramente diferentes dos bairros”<sup>69</sup> que a deriva prevê para atender à “escala que a sociedade futura exige”<sup>70</sup>. Muito antes da resposta a essa demanda ganhar os contornos de um “acampamento nômade em escala planetária”<sup>71</sup>, Constant já mobilizava como campo de atuação as fronteiras da superfície da Terra – “há quem procure na Lua”<sup>72</sup>, referencia o artista –, levando às últimas consequências uma batalha que, ao recuar do *front* de embate que ameaçava as fronteiras entre o “eu” e o “outro” nos tempos do Cobra, conquista terreno com *colorismo espacial* contra os limites do desenho, avança com a arte construtiva como arma para desvencilhar-se dos entraves históricos e faz do desenvolvimento tecnológico, sobretudo a corrida espacial, o meio e o fim de uma sociedade da mobilidade ilimitada. Mas, o fator determinante neste desentendimento entre Constant e a IS consistiria na relação com a ideia de *revolução*. Enquanto Constant estabelece um hiato entre a situação vigente a ser superada e uma condição “esboçada” a ser alcançada com base em uma revolução social que não ocorreu – o pressuposto para que “o reino Marxista da liberdade seja realizável”<sup>73</sup>, afastando-se assim do *front* para aprofundar suas pesquisas acerca da Nova Babilônia, convicto, ao menos até o fim da década de 1960, que “um mundo sem fronteiras” estaria em vias de ser concretizado –, a Internacional Situacionista considera a revolução não como algo por vir, uma espera, e sim como uma *práxis*. Isso explicaria seu distanciamento do terreno artístico e seu aprofundamento na crítica política, então informada diretamente pelas lutas anticoloniais, especialmente a argelina.

Observando tais vicissitudes a uma distância de cinco décadas, não é difícil ligar a busca de Constant àquilo que Luc Boltanski e Ève Chiapello denominaram de “prosa estética” para um “mundo conexcionista”<sup>74</sup>. Certamente, o apelo do artista ao alcance

planetário das novas tecnologias e a suposta relação disso com uma mobilidade global ilimitada, pôde ser facilmente incorporado pelo discurso empresarial. Ainda assim, de outro ponto de vista, o interesse de Constant pelos ciganos não deixou evidente apenas estereótipos do eurocentrismo. Nas experimentações de Lagrada pela visita a Alba, a abordagem do artista também chama atenção para uma condição intrínseca à modernidade: o *exílio*. Como demonstrou o historiador da arte americano Tom McDonough por meio das fotografias de Paul Almazy, o olhar para os ciganos também pode ter uma conotação ambivalente. Afinal, tanto o Projeto para o *acampamento cigano*, quanto a *Nova Babilônia* não são meros receituários arquitetônico-urbanísticos, na medida em que estes experimentos também investigam dimensões da negatividade intrínseca à condição contemporânea, à maneira dos objetos criados pelo arquiteto americano John Hejduk no mesmo período. Ao “entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar” – neste caso as populações que vivem nas fronteiras da modernização –, Constant desloca o debate arquitetônico para as fronteiras da disciplina com a história, as ciências sociais e a filosofia. Por sua vez, antecipando seu ingresso nesse terreno de conflito e abandonando qualquer antecipação projetiva, a Internacional Situacionista acompanhou as transformações mais severas da ideia de “um mundo sem fronteiras”. Com a ascensão da “sociedade do espetáculo” teorizada por Guy Debord, processo que não pode ser examinado sem considerar as atuais feições da chamada globalização, a batalha do “ter” foi superada pela “parecer”<sup>75</sup>, enquanto a retórica de um mundo informacional sem limites é desafiada por uma mobilidade cada vez mais limitada. Se, por um lado, distâncias parecem ter sido “suprimidas” pelas novas tecnologias, transformando o inventivo uso situacionista dos *walkie-talkies* na prática mais banal do cotidiano regulado pelos smartphones, por outro, novas barreiras erguidas contra a circulação de pessoas se impõem à imaginação de um mundo sem fronteiras.

Caberia então ainda falar em “Urbanismo Unitário”, reconhecendo nessa ideia uma *proveniência*<sup>76</sup>, entre outras, do debate contemporâneo do qual fazem parte Balibar e Simone, Mbembe e Boaventura? A resposta a essa indagação pode ser rastreada no exame das continuidades e descontinuidades que essa formulação de meados do século XX estabelece com problemáticas que persistem no debate sobre “um mundo sem fronteiras”.

Simone, que recorre tanto à etologia – para defender que “os humanos precisam, como quase todos os animais superiores, marcar o território que é ‘deles’ em comparação com os de ‘outros’” –, quanto ao deus Terminus do panteão romano – “para marcar o valor quase sagrado de tais limites” –, entende que “as fronteiras [...] não são uma invenção da política, mas a implementação pela política dessa necessidade dos povos”. “Seu apagamento pode ser um gesto sem importância, desde que um evento importante, como as atuais migrações, não desperte essa necessidade etológica”. Balibar, alinhado a esse pensamento, sugere “redefinir o status das fronteiras”, mas não de aboli-las. Enquanto o primeiro argumenta que “não é de todo certo que um mundo sem fronteiras seja um mundo de paz”, o segundo completa que “acreditar que a pacificação anda de mãos dadas com a abolição das separações territoriais é uma ilusão perigosa”. Para eles trata-se de pensar, noutra sentença, “uma lei internacional que inclui a hospitalidade e limita os excessos de soberania”: uma “governança da mobilidade global”<sup>77</sup>.

Se a compreensão de Simone da fronteira como “necessidade dos povos” se aproxima da abordagem psicogeográfica de Debord, procedimento no qual a deriva demanda um “campo espacial marcado”<sup>78</sup> pela “análise ecológica do caráter absoluto ou relativo dos recortes do tecido urbano, do papel dos microclimas, das unidades elementares inteiramente diferentes dos bairros oficiais”, a ideia de hospitalidade de Balibar guarda substanciais afinidades com a “hospitalidade extrema”<sup>79</sup> de Nova Babilônia. No



entanto, a aposta em um regime jurídico aponta no sentido oposto àquele que orienta a Internacional Situacionista e seu dissidente, como também se afasta das compreensões de Mbembe e de Boaventura. Para os dois últimos, as crescentes restrições à mobilidade global não podem ser compreendidas apenas como um problema institucional, cenário no qual caberia “redefinir direitos, estender as cláusulas da Declaração Universal dos Direitos Humanos e [...] avançar para o reconhecimento de um direito fundamental à mobilidade”, como sugerem Balibar e Simone.

Mbembe, que investiga a regulação de migrações interafricanas, demonstra os limites dessa “mobilidade gerenciada” por meio do exame do que ele denominou de “quatro liberdades”, categorias que permitem que o filósofo articule dois paradigmas: o “signo de Kant e sua promessa de um cosmopolitismo sem limites” e o “individualismo liberal”. Sob a máxima do liberalismo clássico – a liberdade de “ir e vir” –, demonstra Mbembe, a mobilidade do capital é colocada em primeiro lugar. Na sequência o liberalismo postula a liberdade de circulação de “bens” – que poderíamos chamar de *mercadoria*. A terceira liberdade seria a dos serviços e de quem pode prestá-los. Por fim, ao menos teoricamente, o liberalismo clássico preconiza a liberdade das pessoas. Entretanto, o estabelecimento do Estado Liberal carrega uma contradição: ao mesmo tempo em que promove um discurso pautado na liberdade, também necessita de dispositivos de controle e estabilidade que possam ser conciliados com seus conceitos de liberdade e movimento. Daí o aparecimento de noções como “mobilidade gerenciada” na tentativa de disciplinar os “inassimiláveis”, “inquietaos” e garantir um “direito de exclusão”, ou seja, a “garantia de uma organização desigual das relações de propriedade”. Na prática, argumenta Mbembe, essa preconizada mobilidade não ocorre: o Tratado de Schengen, do qual Balibar e Simone também tratam, inclui apenas um núcleo de países europeus onde se pode circular livremente, desde que munido de passaporte autorizado pelo país de origem, de preferência americano: com ele, você “basicamente pode ir aonde quiser”, “o mundo pertence a você”, o que não ocorre para a maioria dos habitantes do planeta.

Boaventura, também nessa linha, considera “inescapável a conclusão de que vivemos num mundo sem fronteiras”, se tomarmos apenas como referência “o capital financeiro e a internet”. O autor recua até o século XV para demonstrar como, no ocidente, desde o Renascimento, “a expansão transatlântica europeia obriga a vincar os poderes gêmeos de eliminar e de criar fronteiras”: ao menos até o Iluminismo do século XVIII, “vai-se afirmando a universalidade sem fronteiras da humanidade e do conhecimento, ao mesmo tempo em que se vão vincando as fronteiras entre civilizados e selvagens, entre colonizadores e colonizados, entre livres e escravos, entre homens e mulheres, entre brancos e negros”. O mesmo se pode dizer da defesa de Immanuel Kant da “ideia do Estado universal, berço de todo o cosmopolitismo eurocêntrico, um século depois de a Europa ter sido retalhada entre países soberanos no Tratado de Vestefália de 1648”. Ainda caberia acrescentar como espécie de corolário, que “um século depois de Kant, as potências europeias, [a fim de] garantir a expansão sem limites do capitalismo emergente, reúnem-se em Berlim para desenhar as fronteiras na partilha de África”<sup>80</sup>.

Em certa medida, o *Urbanismo Unitário* pode ser visto como um procedimento guiado pela ambição cartesiana de dominar a natureza, reformulando um *modus operandi* da *colonialidade*<sup>81</sup> por meio da supressão de fronteiras para subjugar territórios e

corpos. Embora o primeiro documento assinado por Constant e Debord anuncie que o “urbanismo unitário é a base indispensável ao desenvolvimento da construção de situações, como jogo e como seriedade de uma sociedade mais livre”<sup>82</sup>, a Nova Babilônia indiciou, ao “efetuar uma atividade prática nesse campo”, que o Urbanismo Unitário guardaria profundas afinidades com o *establishment*. A I.S., na tentativa de dissociar a noção gestada originalmente pelos letristas das apropriações feitas pelo ex-situacionista Constant, argumenta que:

*“Esse hábil indivíduo, entre dois ou três plágios de ideias situacionistas mal compreendidas, oferece-se abertamente como relações-públicas para integrar as massas na civilização técnica capitalista e recrimina a IS como tendo abandonado seu programa de transformação do meio urbano, do qual ele permanece o único defensor. Se for nessas condições, é sim! Alias, convém lembrar que foi esse mesmo grupo de ex-membros da seção holandesa da IS que, em abril de 1959, se opôs tenazmente a que a IS adotasse um ‘Apelo aos intelectuais e artistas revolucionários’, afirmando: ‘Essas perspectivas não dependem, para nós, de uma derrubada revolucionária da sociedade atual cujas condições estão ausentes’”<sup>83</sup>.*

Ainda que essa observação não consiga dissociar o *Urbanismo Unitário* de seus compromissos com um problemático sistema de pensamento colonialista – a relação cartesiana com a natureza, por exemplo, esteve sempre presente nas reformulações letristas da noção criada por Gilles Ivain –, esse desentendimento abre caminho para que a própria I.S. repense o Urbanismo Unitário como uma ferramenta crítica que, ao reconhecer pré-existências não como objetos, mas como sujeitos dotados de agência – o cabila, que não teria apenas sugerido o termo psicogeografia, mas inscrito nele sua história –, atravessa as fronteiras que configuram estes espaços por meio daquilo que elas carregam como potencialmente permeáveis e dinâmicas.

Atento a esse potencial no caso das fronteiras na África pré-colonial, Mbembe reconhece nas cosmogonias do continente africano, resilientes ao projeto colonial e neocolonial, a possibilidade de “reengendrar a utopia de um mundo sem fronteiras e, por extensão, reengendrar um mundo sem fronteiras”. Distante do otimismo ventilado nos tempos da Internacional Situacionista, que consistia fundamentalmente em uma confiança generalizada no progresso, ou, em outras palavras, no avanço da fase mais recente do projeto colonial – a modernização –, o filósofo camaronês reexamina a noção de “movimento” ou da “ausência de fronteiras” – tema “central para várias tradições utópicas” – no espaço da África pré-colonial para reabilitar a própria noção de utopia, cujo “fim” já foi decretado várias vezes<sup>84</sup>. Atrofiada, a imaginação utópica teria cedido lugar a “imaginários apocalípticos e narrativas de desastres cataclísmicos e futuros desconhecidos”, que só podem alimentar uma “política da separação” e não uma “política da humanidade, de espécies começando a existir plenamente”. Confrontando-se com a herança de uma “história em que a norma é o sacrifício recorrente de algumas vidas para a melhoria de outras” e se levantando contra os “tempos de medos profundamente enraizados, incluindo o medo de um planeta dominado por outras pessoas de raças diferentes” – uma Nova Babilônia? –, Mbembe vê na utopia “um recurso poderoso, embora problemático, para o social, o político e até mesmo para a imaginação estética”. O próprio conceito se refere ao que não tem fronteiras, “a começar pela imaginação em si” e tem a capacidade de “representar a tensão entre a ausência de fronteiras”, o que permite pensar “processos sociais

baseados no movimento, especialmente a migração internacional, as fronteiras abertas, o transnacionalismo e até o cosmopolitismo”.

É neste terreno da utopia que Mbembe configura um “modelo africano”. Em contraposição ao modelo do liberalismo clássico, o modelo de Mbembe toma como referência práticas de mobilidade que configuraram a África pré-colonial. Daquele quadro, o autor resgata a função de toda a fronteira, a de ser cruzada: “é para isso que elas servem” e “não há fronteira concebível fora desse princípio, a lei da permeabilidade”. Nesse sentido, as tradições de comércio de longa distância e seu papel “fundamental na produção de formas culturais, arranjos políticos, configurações econômicas, sociais e religiosas” atestam que “o veículo mais importante para a transformação e a mudança era a mobilidade” e não “a luta de classes, no sentido em que a compreendemos”. Assim, a mobilidade é para Mbembe “o motor de qualquer tipo de transformação social, econômica ou política” e o “princípio indutor por trás da delimitação e da organização do espaço e dos territórios”, sobretudo em tempos de crise, em que “parar é correr riscos”, é ver “as chances de sobreviver diminuem”. A mobilidade é assim entendida como necessidade vital, como base de toda sociabilidade. “Logo”, completa Mbembe, “o domínio sobre a soberania não era expresso exclusivamente por meio do controle de território, marcado fisicamente com fronteiras”, mas pelas redes de circulação de pessoas que conectavam pontos fixos no território:

*“Espaços geográficos fixos, como cidades e vilas, existiam. Pessoas e coisas poderiam estar concentradas em um local específico. Esses lugares podiam até se tornar a origem do movimento, e havia ligações entre eles, como estradas e rotas de voo, mas os lugares não eram descritos por pontos ou linhas. O mais importante era a distribuição do movimento entre os lugares. O movimento era a força motriz da própria produção de espaço e deslocamento”.*

A esta observação de Mbembe, que tem em mente tanto cosmogonias da África Equatorial quanto aquelas dos povos Dogon, ligamos sem dificuldade a Teoria da Deriva. Na sequência, o que ocorre não é muito diferente:

*O movimento, especialmente entre os Dogon, poderia levar a desvios, conversões e intersecções. Isso era mais importante do que pontos, linhas e superfícies, que, como sabemos, são as referências cardiais na geometria ocidental. Logo, o que temos aqui é outro tipo de geometria, da qual derivam conceitos próprios de fronteiras, poder, relações e separação.*

Ainda que Mbembe recorra a estas cosmogonias buscando “reunir os arquivos do mundo em geral” e “não apenas os documentos ocidentais”, ele considera que, “na verdade”, “os arquivos ocidentais não nos ajudam a desenvolver a ideia de um mundo sem fronteiras”, pois “o arquivo ocidental está baseado na cristalização da ideia de fronteira”<sup>85</sup>. O Urbanismo Unitário, de uma maneira ou de outra, não deixa de ser uma resposta do próprio pensamento ocidental a isso ao buscar, por meio da *deriva*, a “diminuição constante dessas margens fronteiriças, até sua completa supressão”. A diferença, contudo, persiste de outro modo. Na configuração do “modelo africano” de Mbembe, o que é determinante é a forma de associação, em especial a relação estabelecida entre o cidadão e o forasteiro: “entre um e outro havia todo um repertório de formas alternativas de associação – construir alianças por meio de negócios,

casamento ou religião, incorporar aos regimes existentes novas relações comerciais e pessoas refugiadas ou em busca de asilo”. Além disso, a noção de povo incluía os forasteiros de todo tipo, os vivos e os mortos, os não nascidos, os humanos e não humanos, cuja dinâmica interna era regulada pela ideia de uma “dívida fundadora”. Se o Urbanismo Unitário não deixa de ser informado por antepassados ou por “forasteiros”, pelo tecido histórico e geográfico, essa noção também não abre mão de evocar “um estilo de vida a vir...” e que pode ser situado “na perspectiva de uma liberação real maior e de uma grande dominação da natureza”<sup>86</sup>, colocando-se na direção contrária ao da dívida com a ancestralidade reivindicada por Mbembe. Na Nova Babilônia, essa contradição é ainda mais aguda: quanto mais o artista torna visível os vínculos com culturas que resistiram à ocidentalização, menos ele dá visibilidade às mesmas. Delas, Constant demanda apenas uma correspondência com um “saber compartilhado” e não o contrário. Assim, se Nova Babilônia é caracterizada por sua “hospitalidade extrema”, sua “dívida fundadora” se relaciona mais com um acervo de imagens construídas pelo mundo ocidental do que com a história daqueles que forneceram essas imagens.

Outras relações podem ser traçadas entre o Urbanismo Unitário e o “modelo africano” quando Mbembe associa este último ao conceito cotado para ser incorporado na lista dos direitos humanos fundamentais, o “direito à moradia” da constituição de Gana. Neste gesto, Mbembe permite traçar afinidades entre a noção de “ambiência” formulada tanto por Constant quanto por Debord e o espaço geográfico da África pré-colonial, tornado possível o exercício de visitar Nova Babilônia como uma interpretação europeia que resulta em um quadro há muito tempo experimentado no continente africano. Em certas passagens, até é possível encontrar paralelos entre o mote de Nova Babilônia extraído do presidente da CMG e os anseios de Mbembe quando especula uma condição em que não haveria “vistos” ou qualquer outra “categoria bizarra na qual se enquadrar”. Tal como idealizou Constant, ou mesmo o *Provos*, Mbembe imagina que “seria possível simplesmente pegar a estrada, um avião, um trem, um barco, uma bicicleta”. Ele lembra que, em Camarões, até o início dos anos 1980, “era possível viajar para a França apenas com a carteira de identidade”.

Antítese do “período em que mais se construíram prisões em toda a história humana” – pois “não há oposição mais dramática à ideia de movimento do que a prisão” –, o modelo de Mbembe responderia criticamente ao seu tempo, indo mais longe em questões fundamentais que Urbanismo Unitário não conseguiu responder criticamente no pós-guerra. Entretanto, um aspecto da crítica do Urbanismo Unitário parece atravessar mais de meio século e alcançar revigorado a utopia de “um mundo sem fronteiras” do século XXI. Embora tenha em comum com o modelo de Mbembe um apelo à mobilidade e à superação de fronteiras, sejam elas entre “unidades de atmosfera e de moradia” ou “transnacionais”, o Urbanismo Unitário não tem a *mobilidade* como “o motor de qualquer tipo de transformação social, econômica ou política” em detrimento da “luta de classes, no sentido em que a compreendemos”<sup>87</sup>. Cabe perguntar qual seria essa outra compreensão. Como ela poderia compor com a mobilidade uma dinâmica estruturalmente transformadora? Talvez aqui as limitações da Internacional Situacionista no campo do Urbanismo Unitário ainda possam oferecer ao menos uma lição fundamental: a de que “um mundo sem fronteiras” não emerge sob a égide do dinheiro e da mercadoria, estes sim cada vez mais “sem fronteiras”.

## Referências bibliográficas

- BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1975 (Tradução: A.M. Goldberger Coelho).
- BERENSTEIN, Paola. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- BOERSMA, Linda; NIEUWENHUYS, Constant. Entrevista concedida por Constant em seu estúdio em Amsterdam no verão de 2003 e publicada em 2005 em: <<https://bombmagazine.org/articles/constant/>>.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Trad. Ivone C. Benedetti)
- BOUNIOL, Béatrice. *Peut-on imaginer un monde sans frontières?* La Croix, publicado em 21/02/2018. Ver em: <<https://www.la-croix.com/Monde/Peut-imaginer-monde-sans-frontieres-2018-02-21-1200915357>>.
- BOURDIEU, Pierre. *A odisséia da reapropriação: a obra de Mouloud Mammeri* [1989]. In: Rev. Sociol. Polít., Curitiba, 26, p. 93-95, jun. 2006, p. 93. (Tradução: Luciano Cobato). Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-44782006000100008&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782006000100008&lng=pt&tlng=pt)>. Acesso em: 3/11/2019.
- \_\_\_\_\_. *Diálogo sobre a poesia oral na Cabília*. Entrevista de Mouloud Mammeri a Pierre Bourdieu. Rev. Sociol. Polít. no.26 Curitiba June 2006, p. 62. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-44782006000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782006000100006)>.
- CAHEN, Michel. O que pode ser e o que não pode ser a colonialidade: uma abordagem pós-colonial da subalternidade. In: BRAGA, Ruy; CAHEN, Michel. *Para além do pós-colonial*. São Paulo: Alameda, 2018.
- DEBORD, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana [1955]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 39-42.
- \_\_\_\_\_. *Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. (Trad: Estela dos Santos Abreu).
- \_\_\_\_\_. Teoria da Deriva [1956]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 87.
- \_\_\_\_\_. Relatório para a construção de Situações e sobre as condições de organização de ação da tendência situacionista internacional. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu).
- DEBORD, Guy-Ernst; NIEUWENHUYS, Constant. A declaração de Amsterdã [I.S. n. 2, dezembro de 1958]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu).
- DOPCKE, Wolfgang. *A vida longa das linhas retas: cinco mitos sobre as fronteiras na África Negra*. Rev. bras. polít. int. [online]. 1999, vol.42, n.1, pp.77-109. <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-73291999000100004&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-73291999000100004&script=sci_abstract&tlng=pt)>.
- EMBAIXADA CIGANA DO BRASIL. <<http://www.embaixadacigana.org.br/index.htm>>.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979 (Trad.: Roberto Machado).
- FOURASTIÉ, Jean. *Les Trente glorieuses ou La révolution invisible de 1946 à 1975*. Paris: Fayard, 1979.

- GATHERCOLE, Sam. British Constructivist Art. *British Art Studies*, n. 3. <<https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/sgathercole>>.
- GONÇALVES, G. R. Do urbanismo unitário à crítica ao urbanismo: um percurso sobre a cidade e o urbano na Internacional Situacionista. *Geosp – Espaço e Tempo* (Online), v. 21, n. 2, p. 518-530, agosto. 2017. ISSN 2179-0892.
- GRIFFIN, Christopher. *Nomads under the Westway: Irish Travellers, Gypsies and Other Traders in West London*. University Of Hertfordshire Press, 2008, p. 109.
- HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon*. Rotterdam: nai010 Publishers, 2016.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* [2003]. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Tradução: Patrícia C. R. Reuillard e Vera Chacham).
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000, (Tradução: João Paulo Monteiro).
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Crítica ao urbanismo [I.S. n. 6, agosto de 1961]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu).
- \_\_\_\_\_. O Urbanismo Unitário no fim dos anos 1950 [IS n. 3. Dezembro, 1959]. In: BERENSTEIN, Paola. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- IVAIN, Gilles. Formulário para um novo urbanismo [1953]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 67-71.
- JACOBY, Russell. *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia*. Rio de Janeiro: Record, 2001. (Trad. Clóvis Marques).
- JAMESON, Fredric. Periodizando os anos 60 [1985]. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991 (Tradução: César Brites e Maria Luiza Borges).
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999 (Tradução: Iraci D. Poleti).
- KURCZYNSKI, Karen; PEZOLET, Nicola. *Primitivism, Humanism, and Ambivalence: Cobra and Post-Cobra*. RES 59/60 SPRING/AUTUMN 2011. Disponível em: <<https://works.bepress.com/kkurczynski/2/>>.
- LOGROU, ELs. *A arte do outro no Surrealismo e hoje*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008.
- MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras. *Revista Serrote*, n. 31. Maio de 2018. Ver em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>>.
- MCDONOUGH, Thomas F. *Situationist Space*. OCTOBER 67, Winter 1994, pp. 59-77.
- McGOWAN, Jérémie Michael. *Revisiting New Babylon: The Making and Unmaking of a Nomadic Myth*. PhD by Research, History of Art – The University of Edinburgh, 2011.
- MERLEAU-PONTTY, Maurice. A dúvida de Cézanne [1945]. In: *O olho e o espírito* [1960]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 133. (Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão).
- MIYADA, Paulo. *Superfícies: New Babylon* (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e *Gli Atti Fondamentali* (Superstudio, 1972-73). São Paulo: FAUUSP, 2013.
- NIEUWENHUYS, Constant. *New Babylon* [1974]. In: LAMBERT, Jean-Clarence. *Art et Utopie*. Paris, Éditions Cercle d'Art, 1997.

- NIEUWENHUYNS, Constant. O grande jogo do porvir [Potlatch, n. 30, julho de 1959]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 99.
- \_\_\_\_\_. Outra cidade para outra vida [I.S. n. 3, dezembro de 1959]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu).
- \_\_\_\_\_. Relatório de Abertura da Conferência de Munique [Dezembro de 1959]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu).
- \_\_\_\_\_. Sur nos moyens et nos perspectives. In: *Internationale situationniste no. 2* (December 1958) 23-26. Disponível também em inglês em: <<https://stichtingconstant.nl/documentation/sur-nos-moyens-et-nos-perspectives>>.
- NOGUEIRA, Rodrigo. *A situação construída*. São Carlos: IAUUSP, 2012.
- PEREIRA, Eliete d Silva. *E-Diáspora Cabila: notas sobre a migração conectada contemporânea*. Anais do XXVIII Encontro da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2018, p. 6. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/anais\\_texto\\_por\\_gt.php?idEncontro=Mjg=>](http://www.compos.org.br/anais_texto_por_gt.php?idEncontro=Mjg=>). Acessado em: 3/11/2019.
- RICKEY, George. *Construtivismo. Origens e evolução*. São Paulo: Cosac Naify, 2002 (Tradução: Regina de Barros Carvalho).
- ROMERO, Pedro. G. Los nuevos babilônios. In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.
- SADLER, Simon. *The Situationist City*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1998.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um mundo sem fronteiras?* Outras Palavras, publicado em 09/05/2019. Ver em: <<https://outraspalavras.net/geopoliticaeguerra/boaventura-um-mundo-sem-fronteiras/>>.
- SAUVY, Alfred. Trois Mondes, une planète. *L'Observateur*, 14 août 1952, n°118, page 14].
- TEYSSOT, Georges. Aldo Van Eyck and the rise of an ethnographic paradigm in the 1960s. In: *Joelho – Revista de Cultura Arquitetônica*. Coimbra: Abril de 2011.
- THE ALBA PLATFORM. *Potlatch #27* (2 November 1956). Disponível em: <<https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/alba.html>>.
- VIANNA, Marina. *Cidades em contraste - Nova Babilônia e Brasília nos anos 1950 e 1960*. São Paulo: Interunidades USP, 2011.
- WIGLEY, Mark. Hospitalidad extrema. In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.

---

## Notas

<sup>1</sup> BOUNIOL, Béatrice. *Peut-on imaginer un monde sans frontières?* La Croix, publicado em 21/02/2018. Ver em: <<https://www.la-croix.com/Monde/Peut-imaginer-monde-sans-frontieres-2018-02-21-1200915357>>.

<sup>2</sup> MBEMBE, Achille. *A ideia de um mundo sem fronteiras*. Revista Serrote, n. 31. Maio de 2018. Ver em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>>.

<sup>3</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um mundo sem fronteiras?* Outras Palavras, publicado em 09/05/2019. Ver em: <<https://outraspalavras.net/geopoliticaeguerra/boaventura-um-mundo-sem-fronteiras/>>.

<sup>4</sup> DEBORD, Guy-Ernest. *Relatório para a construção de Situações e sobre as condições de organização de ação da tendência situacionista internacional*. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 43.

<sup>5</sup>O termo faz referência a *Les Trente glorieuses ou La révolution invisible de 1946 à 1975* [Os trinta gloriosos ou a revolução invisível], estudo do economista Jean Fourastié publicado em Paris pela editora Fayard em 1979. *Trente glorieuses* caracterizou um ciclo de intensa expansão da industrialização e relativa estabilidade no crescimento de economias nacionais, tanto no centro do capitalismo quanto na periferia do sistema, e que teria se iniciado com a reconstrução da Europa no pós-guerra e se encerrado com a “Crise do Petróleo” em 1973. A maioria dos países ocidentais, assim como na Ásia, em especial o Japão, também foram marcados por essa fase de expansão conhecida - na Alemanha e na Itália em particular - sob o nome de “milagre econômico” (que no Brasil corresponde aos “anos de chumbo” do período ditatorial, entre 1969-1973) ou, mais genericamente, “idade de ouro” do crescimento.

<sup>6</sup>JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999 (Tradução: Iraci D. Poleti), p. 75.

<sup>7</sup>FEBVRE apud HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo* [2003]. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Tradução: Patrícia C. R. Reuillard e Vera Chacham), p. 21.

<sup>8</sup>BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1975 (Tradução: A.M. Goldberger Coelho), p. 11.

<sup>9</sup>VIANNA, Marina. *Cidades em contraste - Nova Babilônia e Brasília nos anos 1950 e 1960*. São Paulo: USP, 2011. Ver especialmente o item DESVIO: *A poética do avião e do Homme Jet*, p. 119-123.

<sup>10</sup>A expressão ganhou projeção mundial depois por meio do escrito *Trois Mondes, une planète*, de “Terceiro Mundo” apresentada pelo demógrafo Alfred Sauvy em agosto de 1952 no [L’Observateur, 14 août 1952, nº118, page 14].

<sup>11</sup>JAMESON, Fredric. *Periodizando os anos 60* [1985]. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991 (Tradução: César Brites e Maria Luiza Borges). p. 84-85.

<sup>12</sup>DEBORD, [1957], 2003, p. 54.

<sup>13</sup>Por *colonialidade*, consideremos a recente definição de Michel Cahen: “o conjunto das formações e relações sociais produzidas pelas formas de exploração não capitalistas da dominação capitalista ao longo da sua expansão”. Cahen, divergindo de outras definições para o mesmo fenômeno, diferencia “a expansão capitalista” do “modo de produção capitalista”. Enquanto “o capitalismo nasce em Gênova durante o século XIII, sob forma bancária, expandindo-se à Península Ibérica sob a forma mercantil entre os séculos XIV e XVI”, “o modo capitalista de produção nasce no século XVIII na Europa do Norte, mercê em particular da acumulação arrancada do Sul”. A contribuição de Cahen para uma compreensão crítica da colonialidade é coroada com a seguinte consideração: “mesmo quando o modo de produção capitalista já existia, foi de todo interesse deste capitalismo não expandir o tal modo de produção, evitar a proletarianização dos subalternos, pois “a articulação desigual de modos de produção” é “indispensável à dominação capitalista”. Ver em: CAHEN, Michel. *O que pode ser e o que não pode ser a colonialidade: uma abordagem pós-colonial da subalternidade*. In: BRAGA, Ruy; CAHEN, Michel. *Para além do pós-colonial*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 50-51.

<sup>14</sup>NIEUWENHUYNS, Constant. *Relatório de Abertura da Conferência de Munique*. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 106.

<sup>15</sup>DEBORD, Guy. *Introdução a uma crítica da geografia urbana* [1955]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 39.

<sup>16</sup>ROMERO, Pedro. G. *Los nuevos babilônios*. In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 70.

<sup>17</sup>PEREIRA, Eliete d Silva. *E-Diáspora Cabila: notas sobre a migração conectada contemporânea*. Anais do XXVIII Encontro da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2018, p. 6. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/anais\\_texto\\_por\\_gt.php?idEncontro=Mjg=>](http://www.compos.org.br/anais_texto_por_gt.php?idEncontro=Mjg=>). Acessado em: 3/11/2019.

<sup>18</sup>WACQUANT, Loïc. Nota n 2 In: BOURDIEU, Pierre. *A odisséia da reapropriação: a obra de Mouloud Mammeri* [1989]. In: Rev. Sociol. Polít., Curitiba, 26, p. 93-95, jun. 2006, p. 93. (Tradução: Luciano Cobato). Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-44782006000100008-&lng=pt&tlng-pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782006000100008-&lng=pt&tlng-pt)>. Acesso em: 3/11/2019.

<sup>19</sup>BOURDIEU, Pierre. *Diálogo sobre a poesia oral na Cabília. Entrevista de Mouloud Mammeri a Pierre Bourdieu*. Rev. Sociol. Polit. no.26 Curitiba June 2006, p. 62. Disponível em:<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-44782006000100006>](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782006000100006>).



<sup>20</sup>DEBORD, [1955], 2003, p. 39.

<sup>21</sup>Idem, p. 40.

<sup>22</sup>Idem, p. 41.

<sup>23</sup>DEBORD, p. 41.

<sup>24</sup>DEBORD, p. 42.

<sup>25</sup>DEBORD, Guy. *Teoria da Deriva* [1956]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 87.

<sup>26</sup>Idem, p. 88.

<sup>27</sup>MCDONOUGH, Thomas F.. *Situationist Space*. OCTOBER 67, Winter 1994, pp. 59-77.

<sup>28</sup>DEBORD, p. 90.

<sup>29</sup>DEBORD, p. 91.

<sup>30</sup>IVAIN, Gilles. *Formulário para um novo urbanismo* [1953]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 67-71.

<sup>31</sup>*The Alba Platform*. Potlatch #27 (2 November 1956). Disponível em: <<https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/alba.html>>.

<sup>32</sup>KURCZYNSKI, Karen; PEZOLET, Nicola. *Primitivism, Humanism, and Ambivalence: Cobra and Post-Cobra*. RES 59/60 SPRING/AUTUMN 2011, p. 295. Disponível em: <<https://works.bepress.com/kkurczynski/2/>>.

<sup>33</sup>TEYSSOT, Georges. *Aldo Van Eyck and the rise of an ethnographic paradigm in the 1960s*. In: Joelho – Revista de Cultura Arquitetônica. Coimbra: Abril de 2011.

<sup>34</sup>O deslocamento de Constant nessa obra encontra paralelo em *A dúvida de Cézanne*, ensaio de Merleau-Ponty publicado em 1945. MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne* [1945]. In: *O olho e o espírito* [1960]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 133. (Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão).

<sup>35</sup>GATHERCOLE, Sam. *British Constructivist Art*. British Art Studies, n. 3. <<https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/sgathercole>>.

<sup>36</sup>CORBUSIER; OZENFANT apud RICKY, p. 38.

<sup>37</sup>RICKY, George. *Prefácio*. In: *Construtivismo. Origens e evolução*. São Paulo: Cosac Naify, 2002 (Tradução: Regina de Barros Carvalho).

<sup>38</sup>No texto para o catálogo da exposição *Constant: Space + Color*, realizada em 2016 no Cobra Museum, Ludo van Halem observa que, desde 1955, quando Constant projeta o *Monumento para a reconstrução* para a exposição 'E55' em Rotterdam, até 1959, o artista estaria empenhado em "conectar" sua produção ao "espaço sideral, cuja 'conquista' na segunda metade da década de 1950 tornou-se parte da Guerra Fria entre Ocidente e Oriente". Em 4 de outubro de 1957, a União Soviética lançou o satélite *Sputnik* inflamando um "contexto futurista e tecnológico sem precedentes para a obra de Constant", o que o teria levado a descartar o termo "construção" de suas esculturas do período, dando a elas títulos como "Espaço e movimento" (1955), "Observatório" (1956), "Circo espacial" (1957), "Embarcação Solar" (1959). Isso o inseria em um quadro cotidiano de celebração do "mundo da energia, engenharia, química e viagem espacial" para o qual livros como *Mechanization Takes Command* (1948), de Sigfried Giedion, *Automation: The Advent of the Automatic Factory* (1952), de John Diebold, e filmes como *This is Automation* (1955), da General Electric, contribuíram para "familiarizar o público mais amplo com o assunto, nutrindo a fé otimista no progresso expresso por Constant em textos como 'Tecnicismo' ou 'Amanhã a poesia habitará a vida' em 1956". Ver em: HALEM, Ludo van; HORST, Trudy Nieuwenhuys-van der. *Constant: Space + Colour: From Cobra to New Babylon*. Rotterdam: nai010 Publishers, 2016, p. 14.

<sup>39</sup>GONÇALVES, G. R. *Do urbanismo unitário à crítica ao urbanismo: um percurso sobre a cidade e o urbano na Internacional Situacionista*. Geosp – Espaço e Tempo (Online), v. 21, n. 2, p. 518-530, agosto. 2017, p. 520.

<sup>40</sup>McGOWAN, Jérémie Michael. *Revisiting New Babylon: The Making and Unmaking of a Nomadic Myth*. PhD by Research, History of Art – The University of Edinburgh, 2011, p. 101.

<sup>41</sup>Segundo Constant, a Internacional Letrista sempre o enviava cópias do boletim informativo *Potlatch* (1954-1957) (Ver em: BOERSMA, 2005). Provavelmente, o artista recebeu a edição de número 27 (2 de Novembro), onde os letristas divulgaram os pontos de consenso alcançados com o *Primeiro Congresso dos Artistas Livres*, sendo o principal deles sobre a importância do Urbanismo Unitário. Na mesma edição o ex-Cobra poderia encontrar críticas ao “moderno” e aos seus “veteranos de vanguarda que se tornaram inofensivos”, como Le Corbusier; ou também uma denúncia sobre um “falso revolucionário” da libertação argelina, excertos de Alain Jouffroy sobre a “situação da jovem pintura em Paris” e de Albert Paraz sobre os próprios letristas; além disso, observações irônicas sobre os ritos de consagração no mundo artístico e seu “jesuíta” Tapié; e, por fim, revelações sobre a “verdadeira” ocupação dos surrealistas. Também é possível que tenha recebido cópias das edições n.6, com *Introdução a uma geografia urbana*, e n.9, com *Teoria da Deriva*, da revista *Les lèvres nues*.

<sup>42</sup>O termo, carregado de estigmas, tem sido substituído por “sinti”, “povo de Roma”, “romani”. Mantem-se aqui o termo “cigano” conforme subscreve Nicolas Ramanush, presidente da Embaixada Cigana do Brasil. Ver mais informações em: <<http://www.embaixadacigana.org.br/index.htm>>.

<sup>43</sup>Etnicidade cigana que chegou à Austria e à Alemanha na Idade Média, expandindo-se na França e na Itália. Ver em: <[http://www.embaixadacigana.org.br/etnicidades\\_ciganas\\_no\\_brasil.html](http://www.embaixadacigana.org.br/etnicidades_ciganas_no_brasil.html)>.

<sup>44</sup>HALEM; HORST, p. 134.

<sup>45</sup>ROMERO, p. 79.

<sup>46</sup>ROMERO, p. 72. A área tem sido utilizada pelos povos sinti desde o final do século XIX. Em 1974, o local foi oficialmente destinado a esse uso, para a “frustração” dos interesses mercadológicos no local. Ver em: GRIFFIN, Christopher. *Nomads under the Westway: Irish Travellers, Gypsies and Other Traders in West London*. University Of Hertfordshire Press, 2008, p. 109.

<sup>47</sup>ROMERO, p. 79.

<sup>48</sup>McGOWAN, p. 117. A referência à carta consta na resposta do prefeito datada de 8 de março do mesmo ano.

<sup>49</sup>MIYADA, Paulo. *Superfícies: New Babylon* (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e *Gli Atti Fondamentali* (Superstudio, 1972-73). São Paulo: FAUUSP, 2013.

<sup>50</sup>DEBORD, [1957], 2003, p. 45-46.

<sup>51</sup>Idem, p. 55.

<sup>52</sup>NOGUEIRA, Rodrigo. *A situação construída*. São Carlos: IAUUSP, 2012.

<sup>53</sup>McGOWAN, p. 208.

<sup>54</sup>Título do livro de Constant dedicado à Nova Babilônia. Com cerca de 160 páginas e escrito em holandês e em alemão, o manuscrito mais extenso do artista sobre o assunto permanece não publicado nos arquivos do Netherlands Institute for Art History [RKD]. Mais sobre esta obra ver McGOWAN, 2011.

<sup>55</sup>INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *O Urbanismo Unitário no fim dos anos 1950* [IS n. 3. Dezembro, 1959]. In: BERENSTEIN, Paola. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

<sup>56</sup>HANCOCK apud McGOWAN, p. 242.

<sup>57</sup>TRUMPENER apud McGOWAN, p. 242.

<sup>58</sup>McGOWAN, p. 190.

<sup>59</sup>NIEUWENHUYS [1963] apud McGOWAN, p. 191.

<sup>60</sup>NIEUWENHUYS; van GARREL; KOOLHAAS [1966] apud McGOWAN, p. 153.

<sup>61</sup>VOIVOD apud NIEUWENHUYS, Aton Constant. *New Babylon*, 1974. Ver em: LAMBERT, Jean-Clarence. *Art et Utopie*. Paris, Éditions Cercle d'Art, 1997.

<sup>62</sup> VOIVOD apud McGOWAN, p. 195.

<sup>63</sup> LOGROU, Els. *A arte do outro no Surrealismo e hoje*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008.

<sup>64</sup> NIEUWENHUYS [1974] apud McGOWAN, p. 208.

<sup>65</sup> Constant se refere à obra homônima do historiador holandês Johan Huizinga, publicada pela primeira vez em alemão em 1938, na Suíça. HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000, (Tradução: João Paulo Monteiro).

<sup>66</sup> KURCZYNSKI; PEZOLET, p. 299.

<sup>67</sup> NIEUWENHUYS, Constant. *Relatório de Abertura da Conferência de Munique* [Potlatch, 1959]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 106.

<sup>68</sup> NIEUWENHUYS, Constant. *Sur nos moyens et nos perspectives*. in : Internationale situationniste no. 2 (December 1958) 23-26. Publicado em português como *A propósito de nossos meios e nossas perspectivas*. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 92-93. Também disponível também em inglês em: <<https://stichtingconstant.nl/documentation/sur-nos-moyens-et-nos-perspectives>>.

<sup>69</sup> DEBORD, [1956], 2003, p. 87.

<sup>70</sup> NIEUWENHUYS, Constant. *O grande jogo do [Potlatch, n. 30, julho de 1959]*. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 99.

<sup>71</sup> NIEUWENHUYS, Aton Constant. *New Babylon*, 1974. Ver em: LAMBERT, Jean-Clarence. *Art et Utopie*. Paris, Éditions Cercle d'Art, 1997.

<sup>72</sup> NIEUWENHUYS, Constant. *Outra cidade para outra vida* [I.S. n. 3, dezembro de 1959]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 114.

<sup>73</sup> NIEUWENHUYS, 1974.

<sup>74</sup> BOLTANSKI, Luc; CHIAPPELLO Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Trad. Ivone C. Benedetti).

<sup>75</sup> DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. (Trad: Estela dos Santos Abreu)

<sup>76</sup> O termo, segundo Foucault, é mais apropriado do que a ideia de "origem". Enquanto esta última pretende ser uma "identidade ainda preservada", a proveniência, como começo histórico das coisas, "é a discórdia entre as coisas, é o disparate". FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979 (Trad.: Roberto Machado).

<sup>77</sup> BOUNIOL, Béatrice. *Peut-on imaginer un monde sans frontières?* La Croix, publicado em 21/02/2018. Ver em: <<https://www.la-croix.com/Monde/Peut-imaginer-monde-sans-frontieres-2018-02-21-1200915357>>.

<sup>78</sup> DEBORD [1956], 2003, p. 90.

<sup>79</sup> WIGLEY, Mark. *Hospitalidad extrema*. In: PINEDA, Mercedes (Org). *Constant Nueva Babilônia* [Catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2015.

<sup>80</sup> Boaventura se refere à Conferência de Berlim de 1884/85, que estabeleceu regras fixas para a chamada Partilha da África. Ver em: DOPCKE, Wolfgang. *A vida longa das linhas retas: cinco mitos sobre as fronteiras na África Negra*. Rev. bras. polít. int. [online]. 1999, vol.42, n.1, pp.77-109. <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-73291999000100004&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-73291999000100004&script=sci_abstract&tlng=pt)>.

<sup>81</sup> Ver nota 13.

<sup>82</sup> DEBORD, Guy-Ernst; NIEUWENHUYS, Constant. *A declaração de Amsterdã* [I.S. n. 2, dezembro de 1958]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu), p. 96.

<sup>83</sup>INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Crítica ao urbanismo* [I.S. n. 6, agosto de 1961]. In: BERENSTEIN, Jacques (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, (Tradução: Estela dos Santos Abreu),p. 132.

<sup>84</sup>JACOBY, Russell. *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia*. Rio de Janeiro: Record, 2001. (Trad. Clóvis Marques).

<sup>85</sup>Sobre isso, ver a análise do historiador da arquitetura Gerges Teyssot sobre a “emergência quase obsessiva”, em conferências e periódicos do final dos anos cinquenta, da ideia de “fronteira” e “limite” entre os membros do TEAM 10. Em: TEYSSOT, 2011.

<sup>86</sup>Trecho discurso da I.L. em Alba, 1956. Ver em: GONÇALVES, p. 521.

<sup>87</sup>MBEMBE, op. cit.

**Recebido** [Ago. 27, 2019]

**Aprovado** [Jan. 18, 2021]

# Nomadismo extensivo *versus* nomadismo intensivo

Ciganos na Região  
Metropolitana de Vitória<sup>1</sup>

Flávia Marcarine Arruda\*



**Figura da página anterior:**  
do capítulo Notas Editoriais.  
Fonte: Boletim n.7 da Internacional Situacionista, p.4. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

**Resumo** Este é um artigo sobre a categoria analítica do *nomadismo* posto como objeto de crítica para repensar alguns de seus paradigmas como a conceituação dada no sentido comum que o descreve como um movimento extensivo de um deslocamento espacial constante. Essa conceituação será tensionada através das categorias ciganas relacionadas ao espaço, como *pousar*, *andar*, *viajar*, extraídas da etnografia que desenvolvi com uma rede de parentes de ciganos distribuídos na Região Metropolitana de Vitória do Estado do Espírito Santo. Para além do sentido comum, será possível apresentar a noção de um *nomadismo intensivo*, por meio das categorias ciganas em aproximação com o conceito de *nomadismo* de Deleuze e Guattari e do conceito de *peregrinação* e *transporte* empregado por Tim Ingold.

*Palavras-chave:* nomadismo, ciganos, categorias ciganas.

### **Nomadismo extenso versus Nomadismo intensivo: Gitanos en la región metropolitana de Vitória**

**Resumen** Este artículo trata sobre la categoría analítica del nomadismo planteado como objeto de crítica para repensar algunos de sus paradigmas como la conceptualización del sentido común que la describe como un movimiento extenso de desplazamiento espacial constante. Esta conceptualización se filtrará a través de las categorías gitanas relacionadas con el espacio, como *pousar*, *andar*, *viajar*, extraídas de la etnografía que desarrollé con una red de parientes gitanos distribuidos en la Región Metropolitana de Vitória del Estado de Espírito Santo. Más allá del sentido común, será posible presentar la noción de nomadismo intensivo a través de las categorías gitanas que abordan el concepto de nomadismo de Deleuze y Guattari y el concepto de peregrinación y transporte empleado por Tim Ingold.

*Palabras clave:* nomadismo, gitanos, categorías gitanas.

### **Extensive nomadism versus intensive nomadism: Gypsies in the metropolitan region of Vitória**

**Abstract** This article is about the analytical category of nomadism placed as an object of criticism to rethink some of its paradigms as the common sense conceptualization that describes it as an extensive movement of constant spatial displacement. This conceptualization will be tensioned through the space-related Gypsy categories, such as *pousar*, *andar*, *viajar*, drawn from the ethnography I developed with a network of Gypsy relatives distributed in the Vitória Metropolitan Region of Espírito Santo State. Beyond the common sense, it will be possible to present the notion of intensive nomadism through the Gypsy categories approaching the concept of nomadism of Deleuze and Guattari and the concept of pilgrimage and transportation employed by Tim Ingold.

*Keywords:* nomadism, gypsies, gypsy categories.

**S**egundo o senso comum e grande parte da Ciganologia, o nomadismo esteve associado à identidade cigana como um todo, mesmo com tamanha diversidade cultural entre os ciganos e embora nem todos praticassem a itinerância. De acordo com Moonen (2013), apenas 10% dos ciganos praticam a itinerância, e em alguns países, alguns ciganos nunca teriam sido nômades. Ciganólogos como Santos (2002), Okely (1983), Vaux de Folétier (1983) reconhecem o nomadismo como um atributo essencial da existência cigana e uma ideologia convencionada e enraizada em coletivo que preza pela pelos deslocamentos constantes.

Autores de referência sobre o tema do nomadismo, como Lara Leite Barbosa (2012) - arquiteta pesquisadora da relação entre nomadismo e sustentabilidade -, André Bourgeot (1994) - antropólogo especialista em sociedades nômades do Norte da África -, Jérémie Gilbert (2014) - pesquisador de Direitos Humanos -, e Louekari (2000) - pesquisadora da relação entre hábitos nômades e ecologia - concordam na definição de nomadismo como uma mobilidade espacial frequente. Admitem gradações dessa mobilidade de acordo com a regularidade dos deslocamentos que varia do seminomadismo - uma combinação de períodos de deslocamentos constantes e momentos de pausa em habitação fixa - ao sedentarismo - predominância de habitação fixa.

A fim de prosseguir com o debate acerca dos deslocamentos ciganos a partir do conceito de nomadismo, propõe-se tensionar o sentido comum dessa categoria através da aproximação com as categorias ciganas relacionadas ao espaço, extraídas da etnografia<sup>1</sup> que desenvolvi no período de 2016 a 2018 com uma rede de parentes de ciganos<sup>2</sup> acampados na Região Metropolitana de Vitória (ARRUDA, 2018).

Ao tensionar o sentido comum atribuído ao conceito de nomadismo pretende-se não limitar a análise acerca dos deslocamentos ciganos através de categorias preestabelecidas, já que ao falar dos ciganos a partir de categorias exógenas a eles, estaríamos falando mais sobre o que pensamos ser nomadismo do que sobre o que eles pensam. Além disso, qualquer categoria produzida e empregada para descrever “outras culturas” sem levar em consideração a impossibilidade de se representar o outro apresenta fragilidades, pois sustentam, indiretamente, a ideia de haver “identidades” como uma coisa-em-si dada *a priori*, não questionam a característica híbrida na qual pesquisadores e sujeitos pesquisados são todos atuantes e produtores. Assim, a aproximação com as categorias ciganas se torna parte indispensável para a construção de uma nova conceituação do nomadismo, na qual o discurso dos ciganos adquire potência para modificar o discurso do pesquisador.

\* Flávia Marcarine Arruda é Arquiteta e Urbanista, Pesquisadora membro do Laboratório Patrimônio & Desenvolvimento (2011-2012) e do Laboratório Politicc (2012-2014). ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-3052-3999>>.

Essa estratégia de se levar a sério o pensamento cigano se alinha com um modo de pensar da antropologia que considera que ao discorrer sobre o “sujeito observado” o pesquisador pode enunciar sobre si mesmo e sobre um mundo possível e ainda desconhecido (VIVEIROS DE CASTRO, 1996). Justamente porque os ciganos não têm

<sup>1</sup> O presente trabalho é um desdobramento da pesquisa de mestrado que realizei junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo sob orientação do Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade no Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU) da Universidade de São Paulo (USP). Essa pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) no período de julho de 2017 e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no período de agosto de 2017 a novembro de 2018.

<sup>2</sup> O nome dos meus interlocutores e dos bairros citados ao longo do texto foram substituídos por codinomes para preservar a identidade dos ciganos. Já os erros gramaticais presentes nas citações diretas de relatos dos ciganos são mantidos deliberadamente, pois são parte do próprio material de análise.

um comprometimento excessivo com os conceitos de nomadismo e sedentarismo é o que possibilita confrontar nosso saber.

A intenção de levar a sério o pensamento dos ciganos através de suas categorias não quer dizer saber se o que eles descrevem correspondem a uma realidade objetiva correta, uma vez que isso pressupõe que o pesquisador está em um lugar privilegiado para julgar o que é real ou não. Levar o pensamento do outro a sério diz respeito até onde o pesquisador é capaz de escutar o pensamento do outro e conceder um grau de verdade (GOLDMAN, 2014, p. 15).

Esse reconhecimento não é só repetir o pensamento do outro na forma de replicação, mas sim de aceitação, no sentido de aproximar com o máximo de respeito, extrair a força conceitual desse pensamento para poder produzir efeitos no nosso pensamento. Esse processo funciona como um caminho médio entre conceitos muito concretos advindos da experiência em campo e conceitos abstratos das teorias analíticas (GOLDMAN, 2003).

## Categorias ciganas

Não há como falar dos deslocamentos ciganos sem atentar-se para o modo como concebem o mundo, a si próprio e a relação com os outros, por isso, a ideia de *cosmologia* de Roy Wagner (2015) é adotada como a linha condutora da análise. A concepção de *cosmologia* parte do princípio que a visão de mundo é inseparável do modo como se dá cada ação, pensamento e emoção. Assim, cada ação empregada no espaço traduz um modo de existência, e a forma como os ciganos se deslocam, ou como concebem sua arquitetura, revelam uma *cosmologia*.

Os ciganos que convivi sinalizavam um elemento importante em sua *cosmologia*: a noção de viverem *apoiados*. Viver *apoiado* pode acionar um sentido objetivo de sustentação física e outro sentido subjetivo. No sentido objetivo, estar *apoiado* pode referir-se a um móvel que se *apoia* sobre algo (como as camas que são *apoiadas* em tijolos e pedras) e no sentido subjetivo indica a sensação de amparo frente uma situação.

Uma das primeiras situações do aparecimento em campo da noção de *apoio* se deu quando telefonei para Bruna para confirmar minha ida ao acampamento, e respondeu que ficaria sem graça se eu fosse pois, eu poderia ficar *desapoiada* por não poder me dar atenção suficiente, já que naquele dia lavaria o *plástico da barraca* (lona que cobre o chão da barraca). Bruna é uma das ciganas com quem entrava em contato para comunicar minhas idas ao acampamento e, na maioria das vezes, era na sua barraca onde almoçava e deixava minha bolsa. Ficar *desapoiada* nesse caso aciona um duplo sentido: me faltaria não só o *apoio* no sentido objetivo, já que a barraca dela é onde eu deixaria minha bolsa e almoçaria, mas também o *apoio* subjetivo, pois ficaria desamparada por não poder me dar atenção.

Em ambos sentidos, objetivo ou subjetivo, estar *apoiado* ativa a ideia de estar seguro ao se sustentar sobre algo, seja sobre objetos, ou seja, sobre uma condição que oferece amparo. O emprego da noção de *apoio* aparecia em outros contextos. Ao perguntar se tinham se adaptado onde estavam recém-acampados, alguns respondiam que já estavam bem *apoiados*, isto é, tinham condições consideradas satisfatórias para se sentirem bem instalados em um lugar.



Em Andorinhas, onde alguns ciganos estiveram acampados por aproximadamente um mês, houve um episódio que gerou uma agitação: os ciganos teriam recebido a notícia de que um cigano conhecido por se envolver em confusão viria para este acampamento. Logo a notícia se espalhou e os ciganos se aglomeraram até a Aline anunciar: “se ele vier para cá, vamos ficar tudo *desapoiado* e ter que ir embora”. Esse cigano era uma ameaça à estabilidade do grupo e os colocaria na condição de *desapoio* caso se envolvesse em alguma situação de hostilidade com a vizinhança.

Bruna trouxe, em outra conversa, o sentido de *desapoio* da mesma forma colocada por Aline: “talvez tem uma pessoa que o chefe cigano sabe que vai mudar pra cá, que vai brigar, caçar briga, pra *desapoiar* a gente e botar a gente pra ir embora, aí ele fala que o dono não quer mais ninguém aqui dentro”. Ela contava sobre a necessidade de o chefe cigano não permitir a permanência no acampamento daqueles ciganos conhecidos por se envolver em confusão, já que havia o risco de gerar instabilidades e deixá-los isso *desapoiados*.

Em outra situação quando Bruna me explicou o porque de desgostar de sua madrasta, contou sobre o episódio em que seu pai e a madrasta haviam se mudado recentemente para um lugar onde um homem os teria *apoiado*, e a madrasta em pouco tempo, por ter se desentendido com a vizinhança, os teria deixado *desapoiados*. Nota-se que *apoio* nesse contexto aciona o sentido de ser amparado por alguém, e desentendimentos podem fragilizar esse *apoio*.

Após escutar o emprego do verbo *apoiar* em sentidos incomuns para mim, perguntei para Bruna o que queriam dizer quando falavam de *apoio*, e me explicou que “*apoiar* é quando tá sossegado, que nem eu tô aqui quietinha, certo, arrumado, eu posso sair e chegar e saber que tá tudo certinho aqui, aí falo tô *apoiada*”.

Estar *apoiado* não é uma condição de segurança permanente, e pode ficar comprometida quando algum pilar de sustentação se desestabiliza. Esses pilares de sustentação envolvem sobretudo três aspectos na cosmologia cigana: *estar entre parentes* e não *sozinhos*; possuir autorização do proprietário ou da prefeitura para se estabelecerem em um terreno; e o acesso às boas condições de infraestrutura.

Quando um desses pilares se desestabiliza, em menor ou maior intensidade, reflete diretamente no modo como os ciganos se deslocam no espaço: onde encontram *apoio*, se estabelecem e à medida que esse apoio se fragiliza, se deslocam espacialmente, seja de um acampamento para outro, ou mesmo pelo reposicionamento dos móveis dentro da barraca e da barraca dentro do acampamento. Os ciganos trazem diversas categorias para descrever e conceituar esses deslocamentos e ações empregadas no espaço: *andar, rodar, mudar, pousar, morar, estar quieto, estar parado*.

*Pouso* é o local onde escolhem e são permitidos ficar, e para a ação de estar no *pouso* empregam o verbo *pousar, embarracar* ou *ranchar*. O emprego do verbo *ranchar* é mais incomum e é uma herança de quando viajavam pelo interior do estado do Espírito Santo a cavalo, pois procuravam ranchos para se estabelecerem. A cigana Bruna definiu *pouso* como “um acampamento, mas só que aqui é um *pouso*, eu tô em cima dele, lá é outro, da tia Maria é outro”. Nota-se que o *pouso* pode se referir tanto ao acampamento como um todo (junção de todas as barracas vizinhas), como

a um dos terrenos do acampamento (um mesmo acampamento pode conter terrenos de diferentes proprietários) ou ao local ocupado por somente uma barraca.

O deslocamento de um acampamento para outro com a intenção de se estabelecer em outro lugar é designado pelo ato de se *mudar*, que pressupõe ir de um acampamento para outro, permanecer o tempo que puderem e for conveniente. Outras categorias são empregadas para essa condição de se deslocarem de um acampamento para outro, como *andar* e *rodar*. As falas dos ciganos citadas a seguir, ao relatarem os lugares por onde já estiveram, evidenciam o modo como empregam tais categorias:

*“Eu andava lá para o lado de Cariacica, depois viemos pra Araras (Serra). [Isadora]*

*Sempre continuei andando, muda para ali, para aqui. [Alcides]*

*Cigano gosta de andar mesmo, por isso se mudaram de lá. [Laisa]*

*Sempre estive andando e não sei nem a quantidade, é difícil falar o lugar que já andei. [Kátia]*

*Cigano tá sempre andando, tem tanto município que fomos que nem sabemos. [Noá]*

*Vivo rodando o mundo, mudei umas 50 vezes. [Luzinete]*

*Ficamos rodando por “Vitória”: Sabiá, Canário, Gavião, depois Canário de novo, e depois Cariacica. [Laura]*

*Tem 10 anos que rodo isso tudo aqui, meu pai era vivo ainda, não tinha as casas não, o mato cresceu. É tanta cidade que já rodei. [Marconi]*

*Meu tio já rodou tudo, qualquer lugar desse mundo. [Amanda]*

*Moro nessa redondeza de Vitória há 20 anos, mas já rodei muito lugar. [Natasha]*

*Estou sempre rodando. [Léa]”. (ARRUDA, 2018, p. 212)*

Viver *andando* e *rodando* equivale a estar continuamente se *mudando* e pode indicar o modo como reconhecem o *ser cigano*, como Ed explicita nessa fala: “Nasci para ser cigano, para *mudar*”, assim como na fala de Noá que menciona: “Cigano tá sempre *andando*”.

Mesmo a categoria *pouso*, escolhida para se referirem aos momentos de pausa, também tem uma designação de movimento, pois é onde repousam temporariamente para depois se mudarem. Quando Severino disse que talvez teriam que sair de Tucano porque o proprietário iria pedir para desocupar o terreno, usou o termo “levantar voo e sair”, que faz referência a lógica de movimento imanente, na qual ainda que estejam em um *pouso*, não estão exatamente *parados*, mas sim prontos para a qualquer momento levantar voo.

*Estar no pouso* não equivale a *estar parado*. Se estão no pouso, podem estar *quietos*, mas não *parados*, porque *estar parado* significa estarem fixos e não na iminência de se mudarem. Noá sobre o deslocamento cigano disse: “Enquanto deixa nós *quieto*, tamo *quieto*, quando pede a propriedade nós vamos embora”. Nota-se que estar no pouso pode equivaler a *estar quieto*, que não é o mesmo a *estar parado*, pois, estar no pouso inclui a possibilidade de ter que abandonar o acampamento a qualquer momento.

Os ciganos contrapõem os seus movimentos com o *estar parado*. Natasha, ao responder sobre o porque de alguns ciganos não permanecerem nem nos terrenos onde são os proprietários, disse: “Cigano não consegue ficar *parado* não”. Quando perguntei a Luzinete se ela sabia o motivo da saída da Rosi e do Romeo do acampamento em Tucano, ela respondeu: “Aqueles lá não *param* não”. Laisa também disse que “Cigano não *pára* mesmo” e para o Ed: “Cigano é andarilho, se tiver que sair amanhã ele sai. Não costuma *ficar parado* não”.

A condição de *ser cigano* pode ser colocada em oposição ao *ser morador*. Quando perguntei ao Alcides em quais lugares ele já tinha morado, a sua resposta foi: “não, eu sempre fui *cigano* mesmo, não sou *morador* não”. Esse desentendimento, no qual eu perguntava em quais cidades ele já tinha morado e respondia que não era morador, mostra como há uma oposição entre *ser cigano* e *ser morador* nesse contexto. Quando a categoria de *morador* é empregada em oposição ao *ser cigano* designa aqueles que moram em casa.

Quando Luzinete me contou da sua história de vida, começou dizendo que era “*moradora* mesmo”, isto é, não tinha nascido cigana e morava em casa antes de ir morar em barraca. Outra vez se referiu à ex-mulher do Marconi como “*moradora*”, também no sentido de diferenciar aqueles que não são filhos de ciganos, mas se tornaram ciganos depois que casaram com ciganas e foram morar no acampamento.

Ao contar sobre casamento entre ciganos e *garrins* (mulher não-cigana), Noá disse que cigano pode casar com *morador* (referindo-se aos não-ciganos), não só a mulher cigana pode casar com *garron* (homem não-cigano), bem como um cigano pode casar com uma *garrin*.

Apesar de diferenciarem *ciganos* de *moradores*, hoje reconhecem que há cigano que também está *morando*, mas mesmo assim não deixa de ser cigano. Nesses casos, *morador* serve para diferenciar os ciganos que moram em barraca daqueles que moram em casa, e não mais para diferenciar ciganos de *garrons*. Quando Kátia comparou a fase que os ciganos viajavam à cavalo com a atual, disse: “acabou essa geração, agora tá tudo *morando*”. Em outro momento, quando Adoniran falava do casamento entre ciganos e *garrins*, disse que hoje em dia tem *cigano morador*, aqueles ciganos que não moram em *barraca*, e que isso teria facilitado uma *garrin* aceitar casar com um cigano, já que podem morar em casa ao invés de barraca.

## **Estar entre parentes**

Existe uma rede de ciganos que se configura espacialmente como uma rede de acampamentos distribuídos pela Região Metropolitana de Vitória na qual eles se consideram *parentes*. Os locais para onde se locomovem, seja quando viajam a passeio ou com a intenção de procurar um novo lugar para se estabelecerem, são terrenos onde já possuem *parentes* acampados ou onde sabem que teriam autorização do proprietário para ficar por se tratar de um bairro onde já acamparam antes. Assim, quando procuram um outro lugar para morar, os ciganos entram em contato com a rede de *parentes* para saber se há espaço disponível para novas barracas em acampamentos já existentes ou, caso não tenha espaço disponível suficiente nos outros acampamentos, procuram um novo lugar nas proximidades de onde já tenham acampado antes.

O *estar entre parentes* revela uma questão central da ciganidade que se opõe ao *estar sozinho*. Ao perguntar sobre a relação de parentesco entre eles, a resposta é que são *parentes* e querem dizer, em sentido amplo, que se conhecem pela convivência e se *apoiam* mutuamente, e por isso não estão *sozinhos*, assim, essa ideia de *parente* não diz respeito necessariamente ao sentido estrito do vínculo por consanguinidade ou por aliança devido a um casamento.

Ao responderem sobre o parentesco entre eles, os ciganos explicitam em suas falas sobre o modo como se concebem como parentes, como disse Isadora: “Todos os ciganos são *parentes*, e se eu dissesse que não, estaria mentindo, porque cigano é tudo família”; e Joana: “A gente é tudo primo, tudo *parente*”. Quando perguntei para Kátia e Noá se eles eram parentes dos ciganos que estão acampados no acampamento ao lado, as respostas, consecutivamente, foram: “Todo mundo é de casa, tem ninguém estranho aqui não”; “O pessoal aqui tudo se pertence”.

Ao *estarem entre parentes* os ciganos se sentem seguros, como mostra na fala da Bruna ao reconhecer que o fato de estarem juntos contribui para o *apoio*: “aqui a gente tá *apoiado* mesmo querendo ou não a gente tá, mesmo tendo bebo (“bêbado”) dentro do acampamento, a gente sabe que tem um cabeça que vai tirar ele, aquela pessoa, que nem o Adoniran ali, quando ele vê que os irmãos dele tá querendo conversar abobrinha com alguém, não com a gente daqui não, mas com os outros de lá, ou com outras pessoas da rua mesmo, aí ele já chama atenção, tal, toma conta”.

*Estar sozinho* é o que tentam evitar ao escolherem morar em barracas perto umas das outras, já que ao ficarem desacompanhados de outras famílias ciganas os fazem sentirem-se vulneráveis e com medo, seja de assalto ou de ameaças de morte. Por isso, um acampamento não se faz com uma única barraca, e tem como unidade mínima uma *turma* que são famílias da mesma linhagem com um líder em comum que se organizam espacialmente em barracas próximas umas das outras, geralmente envolvendo três gerações da família do patriarca: avô, pai e filhos.

Justamente porque há uma centralidade no *estar entre parentes* para a cosmologia cigana, quando alguma relação se desestabiliza produz reflexos diretos no modo como se organizam espacialmente. A reorganização espacial pode envolver diferentes intensidades a depender do motivo que gerou essa desestabilização, seja por desentendimentos internos, seja por um casamento, ou seja por uma morte natural ou trágica. E as diferentes intensidades podem envolver diferentes movimentos: o reposicionamento de barracas dentro de um acampamento, o trânsito de um acampamento para outro e a extinção de um acampamento.

Quando há desentendimentos internos, brigas e discussões entre os ciganos de um acampamento, os ciganos envolvidos podem reposicionar as barracas de forma que fiquem afastadas ou evitar a convivência a ponto de se mudarem para outro acampamento.

A atualização da rede parentes por meio de um casamento resultará na montagem de uma nova barraca, porque até a data do casamento o homem cigano e a mulher cigana moram com seus respectivos pais, e ao casarem surge a demanda de uma nova barraca. Especialmente, o casamento se materializa com a montagem de uma nova barraca.

Um casamento nem sempre gera a mudança de um acampamento para outro, mas isso pode vir a acontecer quando a família do casal recém-casado não se encontra no mesmo acampamento, e nesse caso é comum que montem a nova barraca perto da família do marido.

A morte natural de algum parente se constitui em um motivo para os ciganos deixarem o acampamento, pois buscam evitar lembranças daquele que se foi. A morte do marido de uma cigana a fez se mudar para Araras, bem como a morte da esposa do Ed o fez deixar o acampamento em Pavão e ir morar em Araras. A morte por ataque cardíaco de um dos irmãos do Adoniran, há 6 anos atrás, também teria implicado na mudança de acampamento por parte não somente da sua família como da sua *turma*. Essa atitude também acompanha a forma como vivenciam o luto ao queimarem a barraca com alguns pertences daquele que se foi, de maneira que não tenham lembranças.

A sensação de *apoio* e segurança se abala após a perda trágica de um cigano ou o anúncio de uma ameaça de morte. Os ciganos vivem esse medo constante pois se sentem vulneráveis na condição que se encontram nos acampamentos, já que a entrada de desconhecidos não pode ser controlada de forma absoluta. Quando há a perda de um cigano de forma trágica ou a ameaça de morte, o medo vivenciado por eles se potencializa, e então se torna o momento de deixar o acampamento, ou até mesmo o bairro ou o município.

Os ciganos não gostam de permanecer no lugar onde tenha ocorrido uma fatalidade com algum deles, devido às lembranças que preferem esquecer. Esse foi o motivo que desencadeou o abandono do acampamento em Araras. Os ciganos de Araras não quiseram permanecer acampados para não lembrarem da morte trágica ocorrida com o Aureliano. Quando a morte se dá por razões naturais como uma doença, apenas os ciganos mais próximos se mudam para outro acampamento. Quando se trata de uma morte trágica, o acampamento se desfaz por completo, inclusive pode-se evitar acampar no município onde teria ocorrido, e após a dissolução do acampamento, os destinos dos ciganos podem ser distintos.

Independentemente se a morte ocorrer por causa natural ou trágica, a barraca do cigano falecido sempre será queimada. Queimam a lona, as estacas de madeira, os *trem de canto*<sup>3</sup> e as roupas. Alguns eletrodomésticos ou móveis maiores como a cama podem ser doados para amigos *garrons*. Geralmente, não guardam nada de lembrança. Marilsa explica: “Tem que queimar a barraca porque fica com a lembrança, não pode, aí tem que tacar fogo para não ter lembrança”.

### **Autorização do proprietário**

Os ciganos escolhem acampar em terrenos onde possuem a autorização do proprietário, em caso de um terreno privado, ou o direito de uso de um terreno cedido pela prefeitura. Para isso, antes da mudança, podem ir ao local procurar um terreno e o respectivo proprietário para pedir autorização. A procura por um novo terreno não se faz de modo aleatório, mas priorizam aqueles lugares onde já tenham *parentes* acampados que possam ter informado sobre a disponibilidade de algum terreno nas redondezas, ou mesmo aqueles bairros onde já estiveram acampados antes.

<sup>3</sup>As roupas e as roupas de cama são guardadas em sacos de pano, e estes, junto com as cortinas, as roupas de cama, e os tecidos usados para cobrir as estantes ou eletrodomésticos formam um conjunto que denominam *trem de canto*, que são costurados pelas ciganas com tecidos de cores fortes.

A autorização dos proprietários para a permanência dos ciganos pode acontecer sem que eles tenham que pagar aluguel ou uma taxa, o que depende de cada proprietário. Alguns proprietários veem como positivo o estabelecimento de ciganos em seu terreno, já que sabem que aceitam sair quando lhes forem solicitados.

Quando um proprietário autoriza a permanência dos ciganos em seu terreno, os ciganos consideram-se *apoiados* por ele, como disse Bruna: “ele (o proprietário) querendo ou não, ele tá tá *apoiando*, por causa que, se ele não tivesse dado aqui pra gente ficar, a gente não tava aqui, a gente poderia tá em outro lugar, ou poderia tá por aqui mesmo por Cariacica, ou por outro lugar”.

Se o proprietário começar a cobrar o aluguel, também poderá impulsionar alguns ciganos a posicionarem a barraca em algum terreno vizinho onde possam ficar sem precisar pagar uma taxa, como fez uma família em Pavão que migrou para um terreno ao lado.

Um acampamento geralmente engloba terrenos de diferentes proprietários. Quando o proprietário não permite mais que os ciganos continuem no terreno, apenas as barracas pousadas ali e mais algumas vinculadas a essa *turma* se mudarão para outro acampamento.

### **“Nem todo lugar é um *pouso*”**

O *pouso* cigano só é concebido mediante a autorização do proprietário do terreno, mas isso não quer dizer que qualquer lugar supra a condição do que consideram um *pouso* satisfatório. Ao perguntar para um cigano o que acha do *pouso* onde ele está, poderá dizer que está bem *apoiado* se estiver satisfeito com as condições do lugar.

A frase do cigano Ed sintetiza bem essa noção de que nem todo lugar lhes convém: “Nem todo lugar é um *pouso*; tem lugar que não presta não”. Existem condições necessárias para a escolha do terreno, como descreve Noá: “Terreno não é da gente, então tem que caçar um, olhar se cabe todo mundo, caçar o dono ou alguém da prefeitura; ter água no terreno está em primeiro lugar e depois cada um caça o seu lugar para colocar a barraca”. Procurar por um terreno onde “caiba todo mundo”, remete ao modo como valorizam o estar *entre parentes*. Se um terreno não é suficientemente extenso para abrigar uma *turma*, não há como funcionar como um *pouso*. Inclusive, a noção de terreno para os ciganos não equivale a 1 (um) lote, mas a um conjunto de lotes ou a um terreno extenso onde possa abrigar pelo menos todas as barracas de uma *turma*.

Os atributos físicos apontados como pré-requisito para um *pouso* incluem o terreno ser plano, extenso o suficiente para as barracas, e sem possibilidade de enchente. Como foi apontado pelo Romero “o terreno tem que ser plano, senão não ficamos não”. As barracas são posicionadas na borda dos terrenos deixando a visão da entrada de acesso desimpedida. Elas não se dispõem de forma circular como fazem os índios Guayaki (CLASTRES, 1995), mas procuram ocupar as laterais do terreno de forma que consigam ver a entrada de qualquer estranho no terreno, como descreveu Noá: “não pode tapar a vista da barraca não, tem que ter vista para quem chega”.

A presença de abastecimento de água encanada no terreno é um fator de grande relevância, junto com a presença da rede de energia. Apesar da predileção por terrenos com água encanada, não irão descartar a possibilidade de ficar em terrenos onde se possa buscar água manualmente em nascentes, como aconteceu em um bairro da Serra onde um grupo de ciganos permaneceu por aproximadamente 8 (oito) meses em um terreno sem água encanada, coletada da nascente. A insuficiência de água pode ocasionar a mudança de um acampamento para outro, como aconteceu com Rebeca que se mudou do bairro Sabiá: “tinha pouca água lá, pouca água pra muita gente”.

O conforto término também contribui para a avaliar se o terreno poderá ser um *pouso*. Em Beija-flor alguns ciganos também decidiram se mudar logo depois que haviam se instalado devido a localização perto da praia, onde ventava muito e afetou a saúde das crianças: “os meninos estavam ficando muito gripados”, como alegou Rosi.

A incidência solar pode ajudar a indicar onde a *boca da barraca* (parte dianteira da barraca onde é acessada) será direcionada dentro do acampamento ou como será a setorização interna da barraca. As adaptações da setorização para melhor atender às condições de incidência solar são baseadas na experimentação. Primeiro organiza-se a barraca e depois avalia-se se a setorização da barraca está satisfatória ou não, caso considerem necessário será feita alguma adaptação posterior de mudança do posicionamento dos móveis. Dessa forma, para um melhor conforto térmico, a setorização interna da barraca da Laisa foi alterada de forma que sua máquina de costurar ficasse posicionada do lado oposto de maneira que não tivesse incidência do sol da tarde.

A saída de ciganos de um acampamento libera novos espaços e pode gerar reorganizações das posições da barraca quando esses espaços oferecem infraestrutura melhor, como espaços menos alagadiços ou mais regulares.

## Nomadismo intensivo

O tempo que os ciganos permanecem em um lugar não é cronológico, mas da ordem da lógica da intensidade de enfrentamento de uma situação adversa. Quando estão diante de um esvaziamento do *apoio*, esse gera um vetor de diferenciação, que pode levar ao deslocamento espacial.

Vimos como os deslocamentos ciganos são motivados quando as condições de *apoio* se desestabilizam, e como nenhuma dessas condições são permanentes, percebe-se que a relação dos ciganos com o território é primeiro de reterritorialização para depois se desterritorializarem, isto é, primeiro se deixam ser afetados pelo contexto e depois renunciam às condições preestabelecidas para se reorganizarem mediante um outro território.

Nas ações empregadas no espaço pelos ciganos, nota-se esse potencial de variação contínua frente às imprevisibilidades. Agir com um potencial de variação é o mesmo que se deixar ser afetado pelas imprevisibilidades e a partir disso se reinventar. Ser afetado não se trata no sentido de emoção longe da razão, e sim de ser *afectado*, de atualizar virtualidades humanas além da representação que existem em potência a serem manifestadas (GOLDMAN, 2003).

A própria noção do terreno onde acampam como um *pouso* revela o valor de potencial de variação contínua. A categoria *pouso*, escolhida para se referirem aos momentos de pausa, também carrega uma designação de movimento de resposta frente ao imprevisível, pois é onde repousam temporariamente para depois se mudarem.

A materialidade e o aspecto construtivo da *barraca* cigana se configuram como elementos subordinados ao potencial de variação contínua, uma vez que a barraca pode ser montada e desmontada. A lona, principal material constitutivo da *barraca*, é um material maleável que permite ser dobrado e desdobrado para a montagem da barraca em outro lugar. Já a montagem da barraca baseada em encaixes e apoios (estacas de madeira apoiadas sobre o chão, lonas apoiadas sobre as estacas, e cordas tensionadas amarradas sobre metais cravados no chão) também possibilita o desencaixe e o desmonte, seguido da remontagem aproveitando os mesmos elementos construtivos. Além disso, o fato da barraca ser queimada após a morte de um cigano, revela a qualidade de uma materialidade que permite ser afetada pela condição do luto.

Baseado nas teorias de Deleuze (1991) sobre a *dobra*, o arquiteto e filósofo Greg Lynn (2013) explora a relação entre o potencial de incorporação de imprevisibilidades e as materialidades que se moldam e se dobram. Segundo Lynn, uma arquitetura flexível é aquela capaz de absorver pressões e imprevisibilidades sem se romper, mas se moldar a elas. Essa lógica se faz presente na *barraca* cigana, devido à sua materialidade e construção maleável, dobrável e desmontável, que consegue absorver a imprevisibilidade de ter que ser desmontada e montada em outro lugar a qualquer momento, sem se romper, e, portanto, comporta variações e afetações.

Nota-se que os ciganos revelam um potencial de metamorfose, isto é, de serem afetados e se reinventarem frente ao imprevisível. Não é o deslocamento territorial em si que sinaliza princípios nômades nos ciganos, mas sim, o fato de estarem à espera de uma imprevisibilidade e permitir serem lançados ao novo. Uma vez que o ritmo da duração de uma barraca e do acampamento cigano depende das condições de *apoio*, e uma vez que as condições de apoio não são permanentes, a *cosmologia* cigana precisa se adaptar a essa impermanência.

Por isso, arrisco aproximar o *modus operandi* das categorias ciganas, como *pouso* e *mudar*, com a noção que Deleuze e Guattari (2012) fazem do conceito de nomadismo, e consequentemente, tensionar a noção do nomadismo empregado pelos outros, como por Bourgeot (1994), Gilbert (2014), ou mesmo pelos ciganólogos Vaux de Folétier (1983), Santos (2002) e Liégeois (1988), de que falei na Introdução.

Para estes últimos autores, o conceito de nomadismo parte da noção de deslocamentos físicos frequente, na qual a diminuição da constância dos deslocamentos ou a fixação territorial indicaria uma sedentarização, alocando o nomadismo como uma categoria em oposição absoluta ao sedentarismo.

As teorizações de Deleuze e Guattari (2012) sobre o nomadismo se destacam das demais, pois não se restringem a uma de noção estritamente espacial caracterizada por uma frequência de deslocamento, nem a um atributo identitário. Na perspectiva de Deleuze e Guattari, envolvem uma compreensão da possibilidade de reinvenção de si e de resistência (como uma máquina de guerra) ao aparelho de Estado.



Dessa forma, o nomadismo não é posto em oposição absoluta ao sedentarismo, já que não é um atributo identitário, mas um estado e um potencial de auto-diferença que pode se atualizar ou não.

Assim como no *modus operandi* das categorias ciganas como *pouso* e *mudar*, a noção de nomadismo de Deleuze também admite uma condição de um potencial de variação contínua frente uma imprevisibilidade. Nessa perspectiva, alinhada com o pensamento de Deleuze e Guattari (2012), Ferrari (2010) cunhou a noção de um nomadismo cosmológico para tratar do nomadismo cigano que se distancia da concepção no sentido comum de um deslocamento espacial e se aproxima da ideia de um nomadismo como um conjunto de modos de se desterritorializar que partem de um modo de pensar nômade.

Para Deleuze e Guattari (2012, p. 53), assim como o sedentário, o nômade também vai de um ponto a outro e segue trajetos ordinários. Portanto, para diferenciá-los tratam de evidenciar o que seriam os princípios somente da vida nômade. O nomadismo trata de trajetos que não se subordinam a pontos, linhas e superfícies, então ao invés de ir de um ponto ao outro, subordina os pontos ao trajeto, e o hábitat ao percurso. Os pontos em um trajeto existem para ser abandonados, assim como os *pousos* ciganos (mesmo aqueles pousos em terrenos próprios) estão na iminência de serem deixados para trás.

No deslocamento nômade, o trajeto não é só um deslocamento de um ponto a outro, mas ele próprio sustenta a possibilidade da vida no trajeto ao permitir produzir afetações. Assim, o nomadismo se faz no *intermezzo*, isto é, quando o trajeto entre dois pontos goza de uma autonomia, afeta e subordina os pontos, assim, o trajeto nômade se trata de uma experiência real e não de uma abstração. O ponto de parada para o nômade não indica um encerramento do trajeto como para o sedentário, e sim uma abertura como um vetor de mudança de direção.

Há uma diferença entre o deslocamento do sedentário e do nômade. Enquanto o sedentário vai de um ponto a outro, o nômade só vai de um ponto a outro por consequência do trajeto e necessidade. Enquanto ir de um ponto a outro é a causa do movimento do sedentário, para o nômade, é consequência de uma afetação. O movimento dos ciganos quando se deslocam de um ponto a outro, não se dá porque objetivam chegar a outro ponto, mas é consequência de uma necessidade de abandono do ponto onde estão.

Pode-se dizer que nômade é antes aquele que não se move, já que nomadismo não se trata do quanto se desloca em extensão e frequência, mas sim do quanto permite ser afetado pelo contexto no momento de pausa (TONYBEE, 1951, p. 185-210 apud DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 55). Por isso, o nomadismo segundo Deleuze não se trata de um movimento extensivo como abordado no sentido comum do nomadismo que o concebe como um deslocamento frequente. No sentido de Deleuze e no *modus operandi* das categorias ciganas, nomadismo é uma velocidade intensiva, que mesmo sendo lenta ou imóvel, ainda assim é velocidade, já que carrega um vetor de desterritorialização perpétuo.

O movimento no nomadismo pensado no sentido comum, o concebe como uma extensividade, e coloca na centralidade o movimento em si, por isso importa a frequência

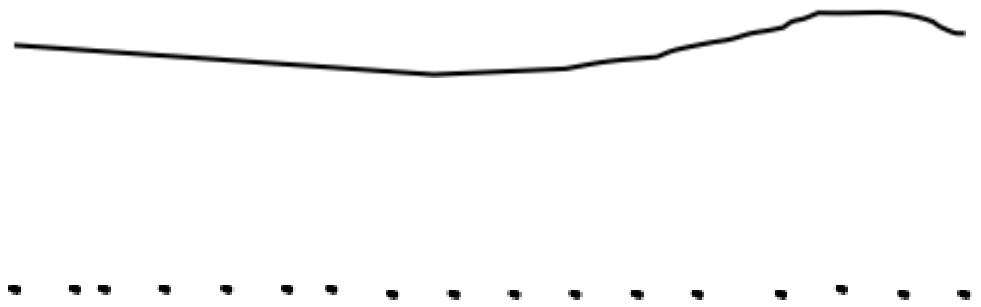
dos deslocamentos na qual sua diminuição é um indicador de sedentarização. Para o nomadismo intensivo, o deslocamento espacial não adquire centralidade, mas sim a condição de ser afetado, tendo o deslocamento espacial como uma possibilidade de afetação, e não como característica fundamental. Dessa forma, a condição do nomadismo intensivo não passa pela necessidade do deslocamento espacial, seja frequente ou não, mas sim pela capacidade de ser afetado, e para isso, sair do lugar não é um imperativo como no nomadismo extensivo, mas sim, a reinvenção de si.

Enquanto o nomadismo extensivo é um ato de se deslocar pelo espaço, o nomadismo intensivo é uma condição de se permitir experienciar o presente em plenitude e ser afetado, assim, antes de ser um ato de deslocamento, é uma potência de metamorfose. Como o conceito de nomadismo é exógeno aos nômades, foi formulado pelo ponto de vista de quem estava fixo e observava o movimento relativo em relação a esse referencial. Por isso, o conceito pensado de forma exógena apresenta fragilidades, pois o movimento nômade não é relativo, mas absoluto, isto é, é uma velocidade imanente podendo ser atualizada sem sair do lugar.

A relação dos nômades com o território não se faz somente por desterritorialização, mas é uma reterritorialização que antecede a própria desterritorialização, diferente do sedentário que se reterritorializa a posteriori da desterritorialização. No momento em que o nômade abandona um ponto, é o momento de reterritorialização quando o território passa a ser o orientador do percurso, seguido da desterritorialização. No caso dos ciganos, quando estão em um *pouso*, eles permanecem nesse território, em uma pausa como um processo, e no momento em que o contexto determina a necessidade de abandono do *pouso* (seja por qualquer um dos motivos apresentados que desestabilizam o *apoio*) há um estreitamente de relação com esse território em um momento de reterritorialização seguido da desterritorialização.

Essa diferenciação dos movimentos também é empregada por Tim Ingold (2015) ao descrever o ato de peregrinar e o ato de se transportar. O movimento da peregrinação, assim como sugere o nomadismo intensivo na concepção de Deleuze, também não acontece de um ponto a outro, mas subordina o movimento aos pontos de partida e chegada, pois a vida se faz no próprio trajeto. O ato de se transportar é a transição de um ponto a outro, um puro movimento mecânico, e não carrega um modo de vida ao longo do trajeto percorrido, pois é somente uma travessia que não implica em ser afetado.

Para facilitar o entendimento de um movimento no ato de peregrinar e no ato de se transportar, Ingold (2015) sugere a comparação entre o ato de desenhar uma linha contínua e uma linha pontilhada a mão livre sobre um papel. Ao desenhar uma linha contínua (Figura 01) o movimento feito com a mão sugere o gesto de um movimento contínuo assim como o movimento no ato de peregrinar no qual o peregrino percorre trajetos. Já a linha pontilhada (Figura 02) não é resultado de um rastro de movimento contínuo, já que no intervalo de um ponto a outro o lápis está inativo, e assim o movimento se encontra ao desenhar os pontos. A linha pontilhada está associada com o movimento do ato de se transportar, pois nesse momento se desloca de um ponto a outro, e no intervalo entre um ponto e outro não há vida nem afetos e se aproxima da conceituação que Deleuze faz do sedentário. A linha contínua se associa ao movimento do peregrino pois a linha contínua sugere uma vida que se faz em toda o trajeto, e subordina o trajeto aos pontos.



**Figura 1 (em cima):** Linha contínua à mão livre. Fonte: Desenho digital da autora, 2019

**Figura 2 (embaixo):** Linha pontilhada. Fonte: Desenho digital da autora, 2019.

O movimento do nômade em intensidade não é uma coleção trajetos com frequência de um ponto a outro, como na linha pontilhada (Figura 2), mas sim aquele movimento que está presente em todo o percurso, que possibilita, portanto, ser afetado pelo percurso e gerar um vetor de desterritorialização (Figura 1).

### Considerações finais

A maioria dos autores ciganólogos como Santos (2002), Okely (1983), Vaux de Folétier (1983), e estudiosos do nomadismo como Barbosa (2012), Bourgeot (1994), Gilbert (2014), Louekari (2000) definem o nomadismo como um deslocamento espacial constante e opõem essa categoria com o sedentarismo, nomeado aqui neste artigo como nomadismo extensivo. Apesar de terem produzido boas descrições sobre o deslocamento de alguns grupos étnicos, esses trabalhos se limitaram a pensar em dualidades, e careceram de se debruçar sobre as categorias nativas e ciganas.

Caso essa pesquisa fosse guiada por essa perspectiva, os ciganos seriam considerados nômades se praticassem deslocamentos frequentes de um acampamento para outro, e seriam entendidos como sedentários caso estivessem fixados territorialmente. Na tentativa de escapar de uma análise que opere pela lógica binária da dicotomia na qual o nomadismo e o sedentarismo são colocados como categorias identitárias que estão em absoluta oposição, propõe-se aqui uma aproximação com as categorias ciganas a fim de tensionar o sentido comum dado ao nomadismo. E foi justamente porque os ciganos que convivi não tinham um comprometimento com o conceito de nomadismo que possibilitou confrontar nosso saber acerca dessa categoria.

Para descrever e conceituar seus deslocamentos e ações empregadas no espaço, os ciganos trazem diversas categorias como *andar*, *rodar*, *mudar*, *pousar*, *morar*, *estar quieto*, *estar parado*. Mesmo a categoria de *pousar* e *estar quieto* que designaria um

momento de pausa em um acampamento, carregam princípios relacionados a um movimento imanente, já que não estão exatamente *parados*, mas estão prontos para deixar o acampamento a qualquer momento.

Essa relação dos ciganos com o território em um constante processo de reterritorialização seguido da desterritorialização é expressa pela categoria de viver *andando* e *rodando* que equivale a estar continuamente se *mudando*. Essas categorias fluem com um aspecto importante da cosmologia cigana: a noção de estar *apoiado* que requer o funcionamento de três pilares: o *estar entre parentes*, a autorização do proprietário ou da prefeitura e as boas condições de infraestrutura. Como nenhuma dessas condições são permanentes, a desestabilização do *apoio* é propulsora dos deslocamentos ciganos. Dessa forma, as categorias ciganas afirmam potências de variações, ao invés de assumir posições que se conservam, já que continuamente estão na iminência de serem afetados e se reinventarem frente às adversidades. Independente de qual imprevisibilidade estiver posta, seja o pedido do proprietário para que retirem do terreno, seja o anúncio de uma ameaça de morte, os ciganos se reorganizam para que possam se sentirem *apoiados*. Assim, há uma maleabilidade que faz com que consigam se reorganizar e responder às imprevisibilidades sem se romper, mas mantendo-se coesos.

A condição de um potencial de variação contínua, que pode se atualizar ou não, é justamente um dos princípios que Deleuze e Guattari (2012) empregam para apresentar uma definição de nomadismo que se diferencia da definição no sentido comum. Há dois pontos centrais para entender as diferenças entre as duas conceituações do nomadismo. Em primeiro lugar, a noção de um nomadismo intensivo supera a definição atrelada somente a uma condição espacial, e engloba uma dimensão cosmológica que traduz um modo de existência. Em segundo lugar, trata de diferenciar os movimentos: o nomadismo intensivo não leva em consideração a dimensão extensiva, por isso não importa a frequência dos deslocamentos, mas sim a condição de ser afetado.

O nomadismo intensivo não é um atributo restrito a um grupo étnico, e, portanto, pode comparecer para qualquer um. O que merece ser considerado é, no caso dos ciganos, esse potencial tem se atualizado justamente porque em sua cosmologia há uma recusa em se subordinar aos princípios hegemônicos, já que a própria condição de ser cigano é uma construção constante frente ao contexto em que eles se reinventam.

Os ciganos sabem do risco que é se reinventarem frente a uma hegemonia, devido ao preconceito e hostilização dos não-ciganos. Isso comparece no constante *medo* relatado por eles, medo de *estarem sozinhos*. Por isso, *estar sozinho* é o que tentam evitar ao escolherem morar em barracas perto umas das outras, já que ao ficarem desacompanhados de outras famílias ciganas os fazem sentir vulneráveis e com *medo*, de assalto, mas sobretudo, de ameaças de morte. A condição de se sentirem *apoiados* cumpre uma função de estratégia de sobrevivência frente à condição de vulnerabilidade. Assim, os ciganos inserem sua relação com o mundo, no qual permitem ser afetados pelo contexto ao reinventarem e produzirem a si mesmos frente à ordem hegemônica.

## Referências bibliográficas

- ARRUDA, Flávia Marcarine. *Territorialidades ciganas na Região Metropolitana de Vitória*. 2018. *Dissertação* (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2018.
- BARBOSA, Lara Leite. *Design sem fronteiras: a relação entre o nomadismo e a sustentabilidade*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- BOURGEOT, André. Uma autonomia inquietante. *O Correio da UNESCO*, Rio de Janeiro, ano 22, p. 8-11, 1994.
- CLASTRES, Pierre. *Crônica dos Índios Guayaki: o que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai*. 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Dobra (a): Leibniz e o Barroco*. Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FERRARI, Florencia. *O mundo passa*. Uma etnografia dos Calon e suas relações com os brasileiros. 2010. *Tese* (Doutorado em Antropologia social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- GILBERT, Jérémie. *Nomadic peoples and human rights*. Routledge, 2014.
- GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, v. 46, n. 2, p. 423-444, 2003.
- \_\_\_\_\_. Da existência dos bruxos (ou como funciona a antropologia). *R@u*, v. 6, p. 7-24, 2014.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Editora Vozes Limitada, 2015.
- LOUEKARI, Martta. *The time and space in nomadic culture*. Glasgow: Glasgow School of Art, 2000.
- LYNN, Greg. Curvilinearidade arquitetônica: O dobrado, o maleável e o exível. In: SYKES, Krista (Org.). *O Campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: Casac Naify, 2013.
- MOONEN, Frans. *Anticiganismo: os Ciganos na Europa e no Brasil*. Recife: 2013.
- OKELY, Judith. *The traveller-gypsies*. Cambridge: University Press, 1983.
- SANTOS, Virgínia Rita dos. *Espacialidade e territorialidades dos grupos ciganos na cidade de São Paulo*. 2002. 210p. *Dissertação* (Mestrado em Geografia Humana) – Programa de Pós-graduação em Geografia Humana da Universidade de São Paulo. 2002.
- VAUX DE FOLÉTIER, François Jourda de. *Le monde des tsiganes*. Paris: Berger-Levrault, 1983.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Recebido [Jul. 30, 2019]

Aprovado [Mar. 02, 2021]

# Não há desvio sobre o vazio

A produção do espaço  
pela desvalorização,  
atualização e transformação  
de elementos existentes

Laura Fonseca de Castro\*



**Figura da página anterior:**

Vive la grève sauvage!. Fonte: Boletim n.7 da Internacional Situacionista, p.15. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

**Resumo** O artigo propõe o desvio (*détournement*) situacionista como método para a produção de espaço na cidade contemporânea. O desvio usurpa ou copia elementos existentes sem fazer referência a seus proprietários, desvalorizando, atualizando e transformando sua materialidade em um conjunto novo e crítico. Manifestações do desvio em diferentes mídias são analisadas cronologicamente para organizar o processo de formação do conceito, desde as práticas do cinema do Letrismo, das metagrafias e textos da Internacional Letrista e das artes plásticas da Bauhaus Imaginista até sua sistematização como método no “Manual do desvio”, aplicado no cotidiano da Internacional Situacionista. Percebemos o espaço arquitetônico e urbano como suporte a ser desviado, que pode ter suas intenções de projeto e significados históricos subvertidos em ações coletivas.

*Palavras-chave:* desvio, método, produção do espaço.

**No hay desvío sobre el vacío - La producción de espacio por devaluación, actualización y transformación de elementos existentes**

**Resumen** El artículo propone el desvío (*détournement*) situacionista como un método para la producción de espacio en la ciudad contemporánea. El desvío usurpa o copia elementos existentes sin referenciar a sus propietarios, devaluando, actualizando y transformando su materialidad. Las manifestaciones de desvío en diferentes medios son analizadas cronológicamente para organizar el proceso de formación del concepto, desde el cinema del Letrismo, las practicas de la Internacional Letrista y las artes plásticas de la Bauhaus Imaginista hasta su sistematización como método en el “Manual del desvío”, aplicado en la vida cotidiana de la Internacional Situacionista. Percibimos el espacio arquitectónico y urbano como un soporte a ser desviado, que puede tener sus intenciones de diseño y significados históricos subvertidos en acción colectiva.

*Palabras clave:* desvío, método, producción de espacio.

**There is no détournement over the emptiness - The production of space by devaluation, updating and transformation of existing elements**

**Abstract** The article proposes the situationist *détournement* as a method for production of space in the contemporary city. *Détournement* usurps or copies existing elements without referencing their owners, by devaluing, updating, and transforming their materiality into a new and critical set. Manifestations of *détournement* in different media are analyzed chronologically to organize the process of concept formation, from the cinema of Letterism, the metagraphies and texts of the International Letterist and the Imaginist Bauhaus visual arts to its systematization as a method in “A user’s guide to *détournement*”, applied on the daily life of the Situationist International. Architectural and urban space are taken as supports to be *détourned*, which can have its design intentions and historical meanings subverted through collective actions.

*Keywords:* *détournement*, method, production of space.

O desvio (*détournement*) é uma prática incorporada pelos membros da Internacional Situacionista (IS) que se apropria de elementos materiais estéticos existentes e os transforma, atualizando seu uso e produzindo situações críticas novas. O desvio se estrutura pela crítica da alienação relacionada ao ritmo acelerado de produção e consumo da sociedade burguesa a partir dos anos 1950. Apesar de ser discutido e amplamente experimentado nos campos da linguística, literatura, artes plásticas, música, cinema, comunicação e mídias, a discussão do desvio como prática de experimentação e como método de produção do espaço nos campos da arquitetura e dos estudos urbanos é ainda incipiente nos dias de hoje.

A investigação do desvio como *prática* artística pode ser rastreada até os anos 1940, especificamente até algumas obras de Isidore Isou e Gabriel Pomerand, fundadores do Letrismo em 1945. Porém, a abordagem do desvio como um *método* é elaborada por Gil J Wolman e Guy Debord uma década depois da fundação do Letrismo, com a publicação do “Manual do desvio”. Wolman e Debord são fundadores do movimento Internacional Letrista (IL), que, junto com o Movimento por uma Bauhaus Imaginista de Constant Nieuwenhuys e de Asger Jorn e do Comitê Psicogeográfico de Londres de Ralph Rumney, foram precursores da Internacional Situacionista. Para a elaboração de uma crítica da experiência urbana cotidiana, a IS se valia de elementos materiais em diversos suportes, tal como textos, obras de artes plásticas, fotografias, filmes, publicidade e bens de consumo pré-fabricados (WARK, 2011).

O objetivo deste artigo é discutir como o desvio, método proposto pela Internacional Letrista posteriormente desenvolvido como atitude experimental cotidiana pelos integrantes da Internacional Situacionista, pode ser encarado como modo de produzir espaços na cidade contemporânea. A postura desviante incorpora a dimensão da experiência estética do corpo que caminha sem rumo pelos centros urbanos, do trabalhador que, ao mesmo tempo que trabalha, mora e se diverte, do habitante da cidade que se percebe como um jogador que entende as regras colocadas pelas instituições e se propõe a superar os limites impostos por elas. Ao incorporar estruturas materiais existentes e atualizá-las para criar novos contextos críticos de experimentação do espaço, o desvio se organiza a partir do uso das coisas, do reconhecimento da importância de superar a tradição por meio da realização e da experimentação estética como ação política transformadora, num processo dialético de desvalorização e de valorização de seus processos históricos. Este artigo argumenta a favor da pertinência desse método de experimentação e transformação às condições contemporâneas de urbanidade.

O artigo articula manifestações práticas de desvio em ordem cronológica, evidenciando as nuances conceituais e as transformações que passaram de acordo com as vanguardas artísticas a partir das quais eram produzidas. Através do estudo desse material, a argumentação se concentra na argumentação da possibilidade de operar o desvio em suportes arquitetônicos urbanos contemporâneos. O desvio como prática

\* Laura Fonseca de Castro é Arquiteta e Urbanista, Professora de História da Arte, Arquitetura e Urbanismo, de Teoria da Arquitetura, de Estética (Filosofia da Arte) e de Projeto na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), Pesquisadora visitante da The New School for Social Research, Nova York, EUA ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-2637-8170>>.



Data	Obra	Mídia	Autores
1951	Traité de bave et d'éternité	Filme	Isidore Isou
1952	L'Anticoncept	Filme, som sem imagem	Gil J. Wolman
1952	Hurlements en faveur de Sade	Filme, som sem imagem	Guy Debord
1952	Internationale Lettriste	Panfleto, página simples	Internacional Lettrista
1953	Métagraphies Influentielles	Colagem	Gil J. Wolman
1954	Potlatch	Boletim, p. grampeadas	Internacional Lettrista
1956	Mode d'emploi du détournement	Artigo em revista	Gil J. Wolman e Guy Debord
1957	Fin de Copenhague	Livreto em brochura	Asger Jorn e Guy Debord
1958	Internationale Situationniste	Revista, p. costuradas	Internacional Situacionista

**Tabela 1:** Resumo das obras analisadas neste artigo para a sistematização do conceito de desvio (*détournement*) organizadas cronologicamente. Fonte: Elaborada pela autora.

artística serve como uma tática que se abre ao plágio, como uma insurreição contra a propriedade privada, contra o formalismo acadêmico das artes e da filosofia e contra a adoração fetichista de produtos prontos para serem consumidos. O suporte dos desvios considerados nesta análise histórica é variado: eles foram realizados em filmes, em filmes sem imagens em movimento (gravações de áudio que não se relacionam diretamente com a imagem estática mostrada) e em suportes gráficos como colagens, pinturas, panfletos, livros e revistas.

Primeiramente, o desvio é apresentado a partir de suas práticas pré-situacionistas. O filme "*Traité de bave et d'éternité*" ("Tratado de baba e de eternidade", tradução nossa) de Isidore Isou (1951) é considerado como manifestação importante do Letrismo, movimento precursor da Internacional Lettrista. Ele será a primeira obra analisada neste trabalho pois é considerado como referência estética para a elaboração dos filmes "*L'Anticoncept*" ("O anticonceito", tradução nossa) de Gil J. Wolman e "*Hurlements en faveur de Sade*" ("Uivos para Sade") de Guy Debord, os dois produzidos em 1952. Wolman e Debord, juntamente com Jean-Louis Brau e Serge Berna, realizaram a primeira conferência do grupo Internacional Lettrista ainda em 1952 (FORD, 2005). Analisaremos a publicação "*Internationale Lettriste*" ("Internacional Lettrista", tradução nossa) e as "*métagraphies influentielles*" ("metagrafias influentes") feitas pela IL entre 1953 e 1954 como exemplos notórios das experimentações letristas. Na publicação "*Potlatch*", periódico da Internacional Lettrista lançado em 1954, estão os primeiros registros da investigação do desvio como um possível método. O texto intitulado "Manual do desvio" ("*Mode d'emploi du détournement*") é publicado por Wolman e Debord em 1956 na revista "*Les lèvres nues*" como primeira tentativa de sistematização desse método. O livro em brochura intitulado "*Fin de Copenhague*" (1957), feito por Asger Jorn e Guy Debord, representa a prática do desvio também no campo das artes plásticas e da pintura. As trocas entre os integrantes dos movimentos Bauhaus Imaginista e Internacional Lettrista são fundamentais para a consideração do desvio como possibilidade de atravessamento entre registros materiais diferentes. Apesar de usar diferentes suportes midiáticos, essas manifestações do desvio têm em comum a crítica da propriedade privada e a necessidade de ressignificar elementos estéticos

existentes (SUSSMAN, 1989). Em 1957 é fundada a Internacional Situacionista, em Cosio d'Arroscia, no norte da Itália. Os textos publicados na revista "*Internationale Situationniste*" ("Internacional Situacionista") que tratam do desvio, da crítica da decomposição e do Urbanismo Unitário servirão de base para o entendimento do método que trata do fazer artístico como possível método que enfrenta a lógica neoliberal contemporânea, capaz de orientar a produção de espaços nas cidades.

A consideração da materialidade dos elementos desviados é a chave de análise do desvio em arquitetura e urbanismo. Mesmo quando os letristas desviavam os textos e os vocábulos, a consideração de sua forma na impressão em livros, revistas, panfletos publicitários, em filmes, gravações sonoras e em telas é indispensável (WARK, 2011). Como contribuição teórica deste artigo, traçamos a genealogia da formação do conceito de desvio em seus suportes midiáticos físicos diversos e, em seguida, apresentamos uma análise que desloca a prática para os dias de hoje como referência relevante para o estudo da produção do espaço arquitetônico e urbano. Com a análise crítica do desvio tanto como prática quanto como método de transformação das estruturas materiais já construídas nas cidades capitalistas contemporâneas, é possível entender sua pertinência e seus limites quando considerado nas ciências sociais aplicadas que recebem influência de fatores econômicos, culturais e sociais de modo diferente daquele com que as vanguardas letristas e situacionistas lidavam em sua época.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A pesquisa que serve de base para a elaboração deste trabalho foi financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da Capes.

### **Sobre a materialidade que se desvia: filmes, colagens, pinturas, panfletos, revistas, livretos, prédios, ruas, bairros, cidades**

O desvio, tradução para o português do termo francês *détournement*, é a prática situacionista que pretende ultrapassar a tradição da arte por meio da realização e da experimentação estética como ação política. O termo se refere ao modo não convencional de usar elementos pré-fabricados, através da crítica de sua estrutura material e simbólica por meio da construção de situações, com o objetivo de associar o prazer estético ao cotidiano e, assim, ampliar as possibilidades e modos de vida coletivos. O desvio é uma resposta à necessidade de uma nova relação de produção e prática de vida após a Segunda Guerra Mundial, proposto em uma sociedade burguesa considerada ultrapassada por seus praticantes. Ele seria uma prática revolucionária no campo cultural e político, pois articula elementos existentes a fim de realizar experiências novas.

O desvio se configura como prática que estabelece uma relação dialética entre o reconhecimento da importância do passado cultural e a negação de seu valor como expressão artística atual, considerando o declínio dessa expressão na sociedade fetichista após a crise do movimento modernista. É importante ressaltar que a crítica das relações sociais feita pelos situacionistas atravessa os campos da cultura e da economia política. Junto com as derivas, os jogos urbanos, a psicogeografia e o urbanismo unitário, o desvio compõe a metodologia de experimentação do espaço proposta pela Internacional Situacionista como tentativa de superação que incorpora o existente, mas o subverte.

As mídias são os suportes de difusão da informação que constituem um meio intermediário de expressão capaz de transmitir mensagens. Na sociedade do espetáculo, a crítica se dá sobre a veiculação ininterrupta de mensagens consumistas, logo, ela

<sup>2</sup> “*Le spectacle n’est pas un ensemble d’images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.*” (DEBORD, 1967, p.16).

trata do conjunto de relações sociais que são estabelecidas ao usar esses meios intermediários de expressão como determinantes para a interação entre pessoas, condicionadas pelo capital. O problema do espetáculo está na condição social de alienação e de isolamento provocada pelo fetiche da mercadoria implicada nas relações de trabalho – e na separação capitalista inerente entre produção e consumo de mercadorias. Debord (1967, p.16, tradução nossa<sup>2</sup>) diz: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens”. A famosa definição proposta por Guy Debord (1967) no livro “A sociedade do espetáculo” é, ela mesma, um desvio da frase de Karl Marx. Em “O capital”, já no último capítulo do primeiro livro, em que trata da teoria moderna da colonização, é dito: “Ele [Wakefield] descobriu que o capital não é uma coisa, mas uma relação social entre pessoas, intermediada por coisas” (MARX, 2013, p. 836). Sem o menor pudor, Debord usa a citação de Marx sem fazer referência ao autor, a retira de seu contexto, desvalorizando a coesão argumentativa de um livro inteiro, atualiza sua informação considerando as condições sociais, culturais e tecnológicas de seu tempo e a transforma em uma coisa inteiramente nova. Na ocasião da escrita do livro “A sociedade do espetáculo”, Guy Debord já tinha muitas experiências de desvio em seu repertório prático, e talvez por isso a aplicação desse método acontecesse com naturalidade. É interessante notar que, desde suas primeiras manifestações, o desvio se caracteriza por um processo de desvalorização, atualização e transformação.

O Letrismo foi um movimento artístico fundado em Paris por Isidore Isou e Gabriel Pomerand em 8 de janeiro de 1946 que se dedicou a fazer experimentações no campo da comunicação por meio da poesia de letras e sua sonoridade, para além de seu vínculo direto com as palavras. Ele é o precursor da formação da Internacional Letrista que, por sua vez, é precursora da Internacional Situacionista. De acordo com McKenzie Wark (2011), Isou era um poeta e cineasta bastante carismático que ia diariamente aos cafés da região de Saint-Germain em Paris, bairro conhecido por ser frequentado por intelectuais e artistas de vanguarda na época. Em abril de 1951, ele exibiu seu filme chamado “*Traité de bave et d’éternité*” no já aclamado Festival de Cannes (JAPPE, 1999), o que merece ser considerado como um marco importante para a investigação das origens da prática do desvio. Por mais que a definição do conceito do desvio não tenha sido um objetivo do Letrismo, pois não há registro de tentativa de sistematização pelo movimento, neste tratado fílmico é possível perceber a presença da prática desviante na apresentação de sua forma e de seu conteúdo. Neste artigo, nos concentraremos na sua materialidade e em sua proposta estética.

O filme é composto por poemas letristas, com fonemas que reduzem as palavras ao som das letras. A reorganização poética dos elementos constituintes da língua em uma linguagem inventada e inédita amplifica a percepção do movimento das cenas. É importante destacar que não há relação sincrônica entre imagem e som. Em “*Traité de bave et d’éternité*” (1951), os dois sentidos primordialmente afetados pelo cinema, a visão e a audição, são separados entre si da experiência estética única de imersão narrativa normalmente proposta pelo cinema a quem assiste o filme. Desse modo, a situação de mostra espetacular do trabalho rompe com a relação de passividade do espectador no cinema, pois ela é contrariada diante do mal-estar gerado por essa discrepância sensorial. Além disso, a própria celuloide que dá suporte material ao filme foi alterada. Isou arranhou o filme, passou produtos químicos alvejantes que clarearam e até mesmo apagaram partes das imagens e desenhou por cima dos fotogramas.

<sup>3</sup> O “Manifesto de poesia letrista” havia sido escrito em 1942 por Isidore Isou, mas, para este artigo, o tratado fílmico é mais relevante para o conjunto da análise histórica. Ver: ISOU, I. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1947. (Collection Blanche)

Ou seja, Isou se valeu dos sons produzidos pela língua para criar uma nova linguagem e também se valeu do suporte do filme existente para atualizar suas imagens. Este filme causou um escândalo no momento de sua exibição no Festival de Cannes. Foi nessa ocasião que Guy Debord entrou em contato direto com os letristas (JAPPE, 1999). Pode-se dizer que esse filme experimental, que recebeu do júri do festival o “Prêmio especial de vanguarda”, se organiza como um manifesto do Letrismo no cinema<sup>3</sup>, pois decompõe as formas estéticas e sociais do cinema (WARK, 2011). A proposta letrista de decompor as formas tradicionais das obras para depois remontá-las não mais sob o registro da economia de produtos artísticos a serem consumidos alienadamente, mas sob o registro da criatividade e provocação artística é uma importante lição que Guy Debord e Gil J. Wolman, fundadores da Internacional Letrista, levam adiante para a sistematização do desvio.

“*L’Anticoncept*” foi um filme feito por Gil J. Wolman, exibido pela primeira vez em 11 de fevereiro de 1952 no clube de cinema “*Avant-Garde 52*”. Eram projetadas imagens intermitentes de círculos brancos, alternadas com telas totalmente pretas sobre um balão de hélio durante uma hora enquanto o realizador, sozinho, pronunciava poesia letrista e fazia experimentações sonoras. O áudio do filme é resultado das investigações que Wolman fez testando a velocidade de gravadores (ACQUAVIVA, 2010). De acordo o que ele apresenta no prefácio do filme, cada segundo é dividido em 24 partes, criando uma narração atônica. A confusão criada pelo som não sincronizado com os *flashes* claros de imagens monocromáticas que provocavam a plateia acabaram por integrar os espectadores na situação criada pela mostra do filme. “*L’Anticoncept*” foi censurado em 2 de abril do mesmo ano pelas autoridades francesas por ser considerado subversivo. Além de esteticamente agressivo para o sentido da visão, Wolman incorporou e ultrapassou os elementos de discrepância sensorial do cinema propostos por Isou.

Por se tratar de uma subversão de formas artísticas já consideradas de vanguarda, “*L’Anticoncept*” foi uma referência fundamental para a produção crítica de Guy Debord como letrista. Seu filme “*Hurlements en faveur de Sade*” foi exibido em 30 de junho de 1952 em Paris. Seu conteúdo deve ser considerado a partir do contexto do Letrismo, mas aponta para as transformações que se desenrolariam nos anos seguintes pela Internacional Letrista, fundada oficialmente em dezembro de 1952. O longa-metragem feito por Guy Debord não contém imagens, mas falas de Guy Debord, Gil J Wolman, Serge Berna, Barbara Rosenthal e Isidore Isou. Enquanto as vozes falam, a tela é branca, e, quando há silêncio, a tela é preta. O período de silêncio com tela preta mais longo dura vinte e quatro minutos, durante os quais o cinema permanecia totalmente escuro, o que não agradou a muita gente (JAPPE, 1999).

Antes da primeira exibição do filme, Guy Debord fez uma afirmação veemente: “O cinema está morto”. Tal frase é notória especialmente por ter sido pronunciada antes da projeção do filme sem imagens, porque aponta para a relação do cinema com o público que não se dá através de imagens espetaculares. A desvalorização da arte cinematográfica abre espaço para sua desconstrução letrista aos moldes do que Isou e Wolman haviam desenvolvido previamente em termos de dissociação entre som e imagem, de experimentação sonora e de agressividade no uso da imagem vazia em telas monocromáticas. Debord vai além, fazendo uso de citações descontextualizadas ao longo do áudio do filme, que são copiadas de fontes não explicitadas pelo realizador,

misturando diálogos inventados com leituras de reportagens de jornal, do Código Civil francês, de literatura, etc. (SOUZA, 2006).

Com a intenção de se afastarem do movimento de Isidore Isou, ainda em 1952, Debord e Wolman publicaram o primeiro número do panfleto "*Internationale Lettriste*". Ele era organizado e diagramado como uma página única de jornal, que era duplicada e distribuída gratuitamente. Quatro números foram publicados entre 1952 e 1954, marcando a emancipação da IL da vanguarda artística do Letrismo (ACQUAVIVA, 2010). O desvio praticado pela Internacional Lettrista era evidente, além dos filmes e dos textos produzidos, também nas "Metagrafias influentes" (do francês, "*Métagraphies influentielles*") feitas entre os anos de 1953 e 1954. Elas consistiam na colagem de letras, palavras e trechos encontrados em jornais e revistas como maneira de explorar as possibilidades dos signos de comunicação em um contexto cotidiano. De acordo com Acquaviva (2010), o procedimento fundamental das metagrafias é a percepção do alfabeto como representação pictórica e vice-versa, da imagem como representação de uma mensagem textual. A metagrafia é, para os letristas, uma "pós-escrita". O desvio aqui se dá através da consideração tanto dos significados existentes nos elementos usados quando de seus significados possíveis, inventados a partir de uma ação interpretativa e criativa. Podemos dizer que o desvio em metagrafias opera a comunicação em diversos suportes gráficos. Na composição estética de suas metagrafias, Wolman e Debord usavam materiais velhos e indesejados de jornais, imagens recortadas e trechos de texto. Wolman nunca assinou ou datou suas obras. Esse hábito revela a crítica sobre a determinação da autoria das obras de arte e sobre a validade da propriedade intelectual privada.

A partir de 22 de junho 1954, os membros da IL iniciam a publicação periódica "*Potlatch*" que teve 29 números lançados até 5 de novembro de 1957. Com o encerramento da produção do panfleto periódico "*Internationale Lettriste*", "*Potlatch*" passou a ser o principal meio de publicação das ideias da IL, como boletim informativo do grupo francês. "*Potlatch*" incluía notícias, piadas internas do grupo, textos de teoria, propostas de jogos e notas sobre a deriva. O periódico era feito para ser distribuído gratuitamente a leitores escolhidos arbitrariamente, pois era rigoroso na rejeição da produção de mercadorias a serem consumidas (DEBORD, 1985). No sentido de se manter coerente à crítica da propriedade privada, as "*Potlatch*" desafiavam as normas que defendiam os direitos autorais, elas eram um ato político e estético. Assim, o periódico foi criado como um meio de divulgar informações em que os valores burgueses eram rejeitados como parte de um projeto emancipatório.

O plágio em "*Potlatch*" é consciente e atrevido, encarado como suporte de criação e como prática necessária para a transformação coletiva do mundo em uma civilização nova. Neste momento, seus autores já são praticantes experientes do desvio. A prática é referida pela palavra "*détournement*" e pela conjugação verbo "*détourner*" desde o número 3 do "*Internationale Lettriste*"<sup>4</sup>, quando a IL se refere a um "processo decisivo para o futuro da comunicação: o *desvio* de frases" (LE BAIL, 2007, p. 134, grifo nosso, tradução nossa<sup>5</sup>).

O desvio percebe a potência disruptiva e revolucionária que há nos elementos que já existem no mundo, não importa se foram feitos por outras pessoas. Do mesmo jeito que não interessava aos letristas que suas obras fossem elas mesmas desviadas por

<sup>4</sup> O número 3 da Internacional Lettrista está integralmente disponível em uma imagem com resolução suficiente para que se leia os artigos em ACQUAVIVA, 2010, p. 16.

<sup>5</sup> "[...] un procédé décisif pour l'avenir de la communication : le *détournement* des phrases." (LE BAIL, 2007, p. 134)

outras pessoas em outros lugares e outros tempos. Se Wolman nunca assinou ou datou suas obras, na revista "*Potlatch*" n.22, de 9 de setembro de 1955, essa atitude aberta ao desvio é assumida por todo o grupo que anuncia: "Todos os textos publicados em *Potlatch* podem ser reproduzidos, imitados ou parcialmente citados sem qualquer indicação de origem" (LE BAIL, 2007, p. 118, grifo original, tradução nossa<sup>6</sup>).

<sup>6</sup> "Tous les textes publiés dans *Potlatch* peuvent être reproduits, imités, ou partiellement cités, sans la moindre indication d'origine." (LE BAIL, 2007, p.118)

Na "*Potlatch*" n. 24, de 24 de novembro de 1955, é anunciado que dois membros estariam trabalhando na sistematização do conceito de desvio, como um tema de estudo mais abrangente (LE BAIL, 2007). Essa sistematização viria a ser o "Manual do desvio", cujo título original em francês é "*Mode d'emploi du détournement*" (DEBORD; WOLMAN, 1956). O conceito de desvio é apontado pelos autores como a manifestação de um comportamento subversivo pré-existente, praticado por artistas críticos à noção de obra de arte, que busca a desvalorização dos elementos culturais desviados. Assim, a intenção seria organizar a prática já incorporada de desvio como um método, mas sem o objetivo universalizante de desenvolver uma teoria a respeito dele que poderia a ser confundido com uma doutrina. De acordo com os autores, o que é essencial na prática do desvio é a perda de importância, a resignificação de um elemento pré-existente em um novo conjunto crítico. "A ideia limite é que qualquer signo, qualquer vocábulo, é susceptível de ser convertido em outra coisa, até mesmo em seu contrário" (DEBORD; WOLMAN, 1956, s.p.)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> "L'idée-limite est que n'importe quel signe, n'importe quel vocable, est susceptible d'être converti en autre chose, voire en son contraire." (DEBORD ; WOLMAN, 1956, s.p., tradução nossa)

O desvio, segundo o manual, se estabelece como prática crítica da tradição acadêmica, da racionalidade e do idealismo moderno, pois considera a necessidade de superação dos objetos de arte como algo a ser consumido. O desvio é uma prática essencialmente provocadora e crítica. Assim, ele revela uma tendência ao jogo, pois os elementos articulados podem se transformar em outros elementos totalmente diferentes daqueles iniciais. Para os integrantes da IL, as regras dos jogos propostos em suas revistas deveriam ser percebidas como elementos a serem apropriados e superados a partir de uma elaboração coletiva que percebesse a inadequação das limitações impostas de acordo com a situação vivida. O desvio reforça a ideia de que a expressão coletiva sobre o absoluto não existe. Ao negar as práticas sobre o absoluto no manual, Debord e Wolman (1956) se referem à fragilidade das criações que se pretendem originais e referenciadas em si mesmas. Por não possuírem vínculo com elementos existentes, não são capazes de gerar memória daquilo que é superado. A principal força do desvio responde diretamente ao reconhecimento, consciente ou não, da memória (DEBORD; WOLMAN, 1956).

A publicação do livro em brochura intitulado "*Fin de Copenhague*" feito por Asger Jorn (1957) é um momento importante a ser considerado na construção histórica do desvio, pois representa a aproximação do desvio dos textos, sons, imagens e metagrafias letristas com o campo das artes plásticas e da pintura. Jorn era um pintor já reconhecido em seu campo, era doze anos mais velho que Debord, havia sido estagiário de Le Corbusier, fundador do Movimento Cobra e, posteriormente, do Movimento por uma Bauhaus Imaginista (WARK, 2011). Em "*Fin de Copenhague*", trechos descontextualizados de escritos recortados de revistas, livros e panfletos eram colados sobre pinturas foram feitas por Jorn em seu estúdio, aconselhado por Guy Debord. Suas pinturas faziam referência ao expressionismo abstrato modernista. Elas serviam de estrutura para o desvio do material impresso recortado. A pintura era feita usando a técnica de *splatter*, praticada a partir dos anos 1950 que criava imagens

abstratas a partir de gotas e espirros de tinta acrílica. A seleção dos fragmentos de textos publicitários, de fotografias e de mapas sem referência era orientada por Debord, num processo de decomposição do significado original dos elementos plagiados de outros meios de comunicação. Impressos em preto e branco, eram colados sobre as rajadas de tinta monocromáticas de cores vibrantes de Jorn, compondo uma crítica à sociedade de aparências e passividade (JORN, 1957).

A partir da união da Internacional Letrista, da Bauhaus Imaginista e do Comitê Psicogeográfico de Londres, o grupo Internacional Situacionista é formada em 1957, ano seguinte à publicação do “Manual do desvio” e no mesmo ano de “*Fin de Copenhague*”. A publicação do primeiro número da revista aconteceu em junho de 1958 e Guy Debord era seu diretor. Diferente das publicações “*Internationale Lettriste*” e “*Potlatch*”, a revista “*Internacional Situacionista*” era uma cuidadosamente editada, diagramada com textos e imagens, tinha uma capa feita com papel *lumaline*, colorido e delicado, e tinha suas folhas costuradas a mão, para não danificar o material (WARK, 2011). A descrição desses procedimentos é relevante quando tratamos do desvio, pois, impreterivelmente, o desvio se dá a partir de materiais pré-fabricados e cria algo novo e isso pode ser considerado tanto na materialidade do suporte midiático da revista quanto no conteúdo publicado, que se desenvolve a partir do uso desviante da materialidade das artes, da cidade e da teoria. Em suas definições apresentadas no primeiro número da revista “*Internacional Situacionista*”, seus integrantes afirmam que o desvio se organiza a partir do uso livre de elementos existentes:

*Desvio - Usado por abreviação da fórmula: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções atuais ou passadas das artes em uma construção superior do ambiente. Nesse sentido, não pode haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses meios. Em um sentido mais primitivo, o desvio dentro das antigas esferas culturais é um método de propaganda, que atesta a usura e a perda de importância dessas esferas. (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 13, tradução nossa<sup>8</sup>).*

<sup>8</sup> “*Détournement - S’emploie par abréviation de la formule: détournement d’éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l’intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l’usure et de la perte d’importance de ces sphères.*” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 13)

A IS defende a integração de manifestações feitas em outros momentos históricos e sua descontextualização para que sirvam de suporte para a atualização de suas formas. É nesse sentido que se afirma que não seria possível haver uma arte situacionista, mas, sim, um modo situacionista de se apropriar do material existente. O desvio se vale de elementos pré-existentes para fazer uma crítica sobre si mesmo, é um jogo duplo da arte e de sua negação (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958). Sob esse aspecto, a criação de situações de desvio se revela como meio de apropriação lúdica da vida. É essencial ao desvio, como prática e como método, que ele seja abordado como algo que não se afirma como uma certeza nem como um objeto acabado. Debord afirma que o desvio não é um inimigo da arte, pois os inimigos da arte seriam aquelas pessoas que não consideram no seu trabalho as lições positivas que advêm da “degeneração da arte” (DEBORD; KNABB, 2003).

## O espaço desviado

A Internacional Situacionista se formou a partir de vanguardas que experimentavam formas de manifestação artística, mas é importante considerar que os situacionistas consideravam tais práticas artísticas como integrantes da experiência cotidiana como

um todo, crítica à condição alienada da burguesia. Com isso, não se pode dizer que a IS era uma “vanguarda artística”, pois a arte não deve ser analisada como uma prática separada da vida cotidiana. A crítica da separação, para os situacionistas, deve ser feita em conjunto com a crítica da decomposição. A decomposição é a manifestação de uma ausência ideológica que forma a mentalidade de uma sociedade alienada e consumista, que, como consequência, reproduz conceitos reacionários de sociedade e moral (DEBORD, 1989). Sob o viés da decomposição, mensagens veiculadas em publicidades e propagandas resultam em manifestações culturais que ultrapassam seus suportes materiais e têm efeito nas relações sociais, que passam a ser mediadas por imagens fetichistas. Se a crítica situacionista sobre a decomposição considera o caráter de alienação e isolamento dos indivíduos como condição estruturante de uma sociedade fundamentada na separação da experiência cotidiana em trabalho alienado e em lazeres consumíveis, podemos analisar suas consequências na produção do espaço que reproduzem essas vontades de separação e isolamento.

Uma das principais críticas elaboradas pelos situacionistas diz respeito ao pensamento urbanístico modernista que se fundamenta na separação e na decomposição. Na revista número 1 da revista “Internacional Situacionista”, Guy Debord (1958, p.13) apresenta o Urbanismo Unitário como uma teoria que contribui para a construção integral de um ambiente em conexão dinâmica com experimentos comportamentais. O funcionalismo modernista é apontado pelo grupo situacionista como um sinal de decomposição ideológica que enquadra a vida de acordo com atividades predefinidas. De acordo com os situacionistas, o modernismo se fundamenta em conceitos reacionários de sociedade e moral que culminou com a publicação da Carta de Atenas por Le Corbusier em 1933, como um manifesto urbanístico da cidade e de sua setorização em espaços destinados a moradia, trabalho, circulação e lazer. A Internacional Situacionista defendia o oposto, a circulação atenta pelas ruas da cidade por meio dos jogos e derivas urbanas, a construção de mapas psicogeográficos baseados nas sensações ao longo dos percursos cotidianos, a luta contra a espetacularização da cidade e alienação por meio de publicidade, contra o capitalismo moderno e a não separação dos momentos de trabalho e lazer.

A ideia de discutir a característica unitária a partir dos estudos urbanos surge da crítica às práticas fragmentárias da arte e da arquitetura modernistas e das estratégias de planejamento que reproduzem relações de controle, de separação, alienação e isolamento (DEBORD, 1959). Por exemplo, a partir do urbanismo funcionalista, elabora-se a crítica acerca da mobilidade urbana que privilegia o transporte particular e enxerga a cidade como a justaposição de espaços para o consumo. Nesse sentido, as derivas situacionistas apresentam a possibilidade de atuação, experimentação e uso do espaço trazida para o mundo experimentado pelo corpo de maneira unitária, e não fragmentada e espetacular. O Urbanismo Unitário se trata de uma abordagem crítica da experiência do urbano que engloba outros campos do conhecimento, logo, não se trata de uma doutrina do urbanismo, mas de uma atitude experimental da condição urbana que faz uso das ferramentas técnicas desenvolvidas por arquitetos, urbanistas, sociólogos e outros com a intenção de subvertê-las. Desse modo, o Urbanismo Unitário não é uma disciplina especializada e não deve ser considerado como uma abordagem apartada de outras esferas que tratam da experiência do espaço urbano. A diversidade de modos possíveis de praticar o desvio e de suportes materiais sobre os quais ele se dá localiza a importância para a crítica elaborada pela Internacional Situacionista



no campo da arquitetura e do urbanismo, que, assim como a arte, não devem ser considerados como práticas separadas na experiência urbana.

Após a apresentação sobre as origens do desvio, devemos considerar suas possibilidades de atualização nos dias de hoje a fim de considerar suas potencialidades e limites. Os modos de desvalorização e subversão do desvio colaboram com a crítica da condição de alienação e isolamento que ainda não foi superada no século XXI. Para este artigo, partimos da prerrogativa contemporânea que considera a materialidade da arquitetura como suporte físico de comunicação. A discussão sobre os significados na teoria da arquitetura é vasta e se intensifica após a segunda guerra mundial com a crise do movimento modernista. É possível abordá-la sob muitos vieses: linguísticos, fenomenológicos, estéticos, psicanalíticos, etc. (NESBITT, 2006). No que se refere ao desvio como método para produção do espaço na contemporaneidade, entendemos que os elementos materiais constitutivos da arquitetura, assim como os elementos pré-fabricados no campo das artes, são passíveis de serem descontextualizados, plagiados, desvalorizados, atualizados e transformados a fim de que se produza espaços que rompam com a lógica da propriedade privada e do fetiche das imagens espetaculares<sup>9</sup>. O desvio praticado sobre a materialidade que compõe os espaços das cidades contemporâneas cria uma situação de experimentação que supera as definições racionalizadas estabelecidas pelos planejadores urbanos, acostumados a calcular a produção e a organização dos espaços a partir de critérios da separação em disciplinas especializadas e em funções predeterminadas.

<sup>9</sup> No que se refere ao uso da arquitetura como imagem que colabora com o fetiche da mercadoria, é válido apontar como algumas obras, notadamente de “arquitetos estrela” vistos como artistas famosos, se inserem estrategicamente em um circuito global de competição entre cidades por investimentos corporativos. A imagem da arquitetura, estrategicamente, colabora em escala global para a manutenção do planejamento urbanístico neoliberal através do marketing urbano. Ver: GARCÍA, F. S.; TORRES RIBEIRO, A. C. *City Marketing: a nova face de gestão da cidade no final de século. Cultura e Política: Visões do Passado e Perspectivas Contemporâneas*. São Paulo: Hucitec, ANPOCS, 1996. p.103-125. e ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO E. *Cidade do pensamento único*. Desmanchando consensos. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

Considerando o desvio como método que se fundamenta no uso de elementos pré-existentes no espaço, partimos, primeiro, da etapa de *desvalorização*, em que os usuários interpretam e desobedecem aos padrões estéticos, comportamentais e técnicos pré-estabelecidos. Ao usar a materialidade que já existe, seja retirando objetos de seu contexto original, seja plagiando ou reproduzindo elementos construtivos pré-fabricados de outros lugares, desvirtua-se o modo de produção que se baseia no consumo alienado de mercadorias e a concepção idealista e utilitarista moderna, que se baseia no mito do gênio criador e pretende produzir novas coisas partindo do zero. O uso dos elementos existentes de maneira emancipada de seus objetivos iniciais, que compunha um conjunto finalizado pronto para ser consumido, cria situações. Em seguida, a etapa de *atualização* corresponde a uma reorganização material dos elementos existentes ou trazidos de outros contextos para o espaço a fim de atender à demanda de uso da situação criada. Para que se atualize um espaço, é necessário considerar não só o que será reorganizado e como serão os procedimentos técnicos e plásticos para isso, mas, também, quem está envolvido no processo do fazer e do usar depois de feito, sabendo-se que o novo conjunto criado pode vir a ser desviado também. Considerar as possibilidades do “vir a ser” é tarefa já familiar a arquitetos e urbanistas que trabalham diariamente com planos, programas e projetos. Todavia, desviar espaços leva em conta não só as possibilidades finitas de análise combinatória entre os materiais existentes e as técnicas e tecnologias disponíveis na criação de espaços, mas suas potências de uso e interpretação. A arquitetura e o urbanismo, recriados e vividos sob a perspectiva da situação e da infinidade de possibilidades de uso e de transformação, podem ser percebidos e produzidos como lugares que combinam mídias, espaços, tempos e corpos. Enfim, o desvio é capaz de *transformar* a arquitetura e a cidade a partir do uso e da atualização de elementos existentes, pela construção de conjuntos novos em termos de experiência, mas ao mesmo tempo

pré-existentes em termos de materialidade histórica e resistentes em termos de política e de memória. Em resumo, o método do desvio consiste em uma sequência de desvalorização, atualização e transformação. Consideradas coletivamente, essas produções do espaço cotidiano feitas por desvios revelam uma postura ativa contra a passividade e o isolamento.

### **Conclusão: uma prática da crítica**

O desvio toma como suporte elementos pré-fabricados e faz uso livre de textos, imagens e objetos incorporando a crítica da propriedade privada, no sentido de dar corpo material mesmo. O desvio desvaloriza as obras de arte a fim de chamar atenção para sua inconveniência, denunciando os processos capitalistas de legitimação como algo deslocado da vida cotidiana e enaltecido como forma superior de contemplação passiva. Entretanto, o desvio não vislumbra um mundo sem as experiências estéticas provocadas por pinturas, filmes, colagens, fotografias, literatura, arquitetura, etc. Esta é uma conclusão importante, pois, assim como a crítica da sociedade do espetáculo não é uma crítica da imagem em si, mas das relações sociais midiáticas por imagens, o desvio não pretende destruir os elementos pré-fabricados, mas, sim, colocar em xeque a propriedade privada desses elementos através do uso livre, crítico à noção de consumo alienado.

Em arquitetura e urbanismo, estamos tratando de elementos estéticos pré-fabricados em maior escala de materialidade, em que o uso coletivo é inerente. O desvio pode ser entendido como um método em que os usuários, coletivamente, transformam o pelo uso cotidiano. Se a concepção modernista e abstrata de fazer cidades e edificações parte da tábula rasa, desconsidera os elementos materiais e simbólicos existentes e enaltece o trabalho dos arquitetos como um objeto de arte pronto para ser consumido passivamente de acordo com critérios preestabelecidos pelos especialistas dessas disciplinas, o desvio seria um modo de subverter isso ao superar sua separação.

O entendimento do método do desvio em arquitetura poderia seguir uma lógica dialética: não se trata de simplesmente negar a tábula rasa que enaltece o mito da criação absoluta e desconsidera processos urbanos passados, pois o desvio também se coloca contra a exaltação do patrimônio cultural existente como algo a ser preservado como se tivesse sido congelado no tempo, apenas para ser contemplado como uma cidade-museu de arquitetura do passado. Tanto a produção do espaço que parte do absoluto quanto a contemplação e legitimação irrestrita dos feitos históricos têm como efeito a condição de imagem espetacular. Se negar a tábula rasa é insuficiente, podemos incorporar a ideia da tábula rasa como uma analogia interessante para a etapa de desvalorização e de descontextualização dos elementos pré-fabricados. Por exemplo, seria possível considerar a falta de uso cotidiano de monumentos, de edifícios vazios ou de terrenos urbanos desocupados como possibilidade de atualização, superando sua dimensão de propriedade privada para realizar materialmente uma ação de desvio coletiva. Sobre a conservação do aspecto histórico dos lugares, seria importante perceber os elementos materiais existentes mais no sentido de uma valorização da memória e dos desejos manifestados no espaço do que de uma romantização do passado através do fetiche dos objetos e ambientes existentes lá.

Pelo processo de desvalorização, atualização e transformação, a produção do espaço que se dá através do método do desvio considera os modos racionalistas de pensar e fazer a cidade como insuficientes. Arquiteturas e cidades não devem ser feitas para pessoas, mas, sim, por pessoas que vivem aquele espaço como situação - inclusive por arquitetos e urbanistas, mas não só por eles - como um trabalho coletivo que supera a especialização da profissão e de seus produtos e que considera a totalidade da experiência cotidiana atravessada pelas temporalidades do passado, presente e futuro. Se na sociedade do espetáculo o capital se encontra em um estágio de acumulação tão avançado que se transformou em imagem (DEBORD, 1996), o desvio opera como uma desvalorização dessa imagem, logo, do capital. Ao elogiar o valor de uso atual dos elementos, o desvio existe como um método de produção das formas de apresentação material do mundo que não pretende se esgotar em uma forma final definitiva, eterna e monumental, pois ela estará sempre sujeita a ser novamente desvalorizada e transformada em uma nova coisa para ser usada em uma situação criada. Não há desvio sobre o vazio, ele só existe enquanto ação sobre elementos materiais, como prática da crítica.

## Referência bibliográfica

- ACQUAVIVA, F. Wolman in the open. In: ACQUAVIVA, F. et al. *Gil J Wolman: Sóc immortal i estic viu*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010. p.10-43.
- DEBORD, G. (dir.) L'Urbanisme Unitaire à la fin des années 50. *Internationale Situationniste: Bulletin central édité par l'Internationale Situationniste*, n.3, p.11-16, dez. 1959.
- DEBORD, G. Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. *Inter: art actuel*, n.44, supplément, p.1-11, été 1989. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/46876ac>>. Acesso em 1 abr. 2016.
- DEBORD, G. Présentation des 29 numéros de Potlatch. In: LEBOVICI, G. (ed.) *Potlatch, 1954-1957*. Paris: Champ Libre, 1985.
- DEBORD, G. E. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1996.
- DEBORD, G.; KNABB, K. (ed.) *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents*. Chico: AK Press, 2003.
- DEBORD, G.; JORN, A. *Mémoires*. Paris: Internationale Situationniste, 1952.
- DEBORD, G. E.; WOLMAN, G. Mode d'emploi du détournement. *Inter*, n.117, p.23-26, 2014. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2014-n117-inter01492/72291ac.pdf>>. Acesso em 17 jul. 2019.
- FORD, S. *The Situationist International: a user's guide*. Londres: Black Dog, 2005.
- GENTY, T. *La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art*. Dijon: Zanzara Athée, 1998.
- GONÇALVES, G. R. Do urbanismo unitário à crítica ao urbanismo: um percurso sobre a cidade e o urbano na Internacional Situacionista. *Geosp – Espaço e Tempo* (Online), v.21, n.2, p.518-530, ago. 2017. ISSN 2179-0892. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/117516>>. Acesso em 25 fev 2019.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. (Dir. Guy-Ernest Debord) Paris: Ed. Sections de l'Internationale Situationniste, n.1, jun. 1958.
- JAPPE, A. *Guy Debord*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999.

JORN, A. *Fin de Copenhague*. Amsterdam: Bauhaus Imaginiste, 1957. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/7/75/Jorn\\_Asger\\_Fin\\_de\\_Copenhague.pdf](https://monoskop.org/images/7/75/Jorn_Asger_Fin_de_Copenhague.pdf)>. Acesso em 23 jul. 2019.

LE BAIL, Y. (org.). *Potlatch*. 1954-1957. Choucoutimi: Bibliothèque Paul-Émile-Boulet da Universidade do Québec, 2007. Disponível em: <[http://classiques.uqac.ca/contemporains/internationale\\_lettriste/Potlatch/Potlatch.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/internationale_lettriste/Potlatch/Potlatch.html)>. Acesso em 22 jul. 2019.

MARX, K. *O capital*. Crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital. (Trad. Rubens Enderle) São Paulo: Boitempo, 2013.

NESBITT, K. (org.) *Uma nova agenda para a Arquitetura*. (Trad. Vera Pereira) 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUZA, F. Guy Debord: Histórias, análise e comparações heréticas. *Imaginários*, a.11, n.16, 2006, p.24-33. (ISSN-L: 1516-9294, e-ISSN: 1980-3710). Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/903/689>>. Acesso em 19 jul. 2019.

SUSSMAN, E. (ed.) *On the Passage of a few People Through a Rather Brief Moment in Time: the Situationist International 1957-1972*. Cambridge: MIT Press, 1989.

TOLEDO, P. F. *A astúcia da dialética: o desvio em Guy Debord*. 2014. 315f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MARK, M. *The beach beneath the street*. Nova York, Londres: Verso, 2011.

## Filmografia

TRAITÉ de bave et d'éternité. Direção de Isidore Isou. França: 1951. Arquivo digital formato mp4 (124 min), son, 35mm.

L'ANTICONCEPT. Realização de Gil J Wolman. França: 1951. Filme (60min.), son., 35mm. Disponível em: <[http://www.ubu.com/film/wolman\\_anticoncept.html](http://www.ubu.com/film/wolman_anticoncept.html)>. Acesso em 19 jul. 2019.

HURLEMENTS en faveur de Sade. Realização de Guy Debord. França: 1952. Filme (63min.), son, 35mm. Disponível em: <[http://www.ubu.com/film/debord\\_hurlements.html](http://www.ubu.com/film/debord_hurlements.html)>. Acesso em 19 jul. 2019.

**Recebido** [Ago. 26, 2019]

**Aprovado** [Mar. 02, 2021]

# De teste para política híbrida: o Programa de Praças de Nova York<sup>1</sup>

Aline Moreira Fernandes Barata,  
Adriana Sansão Fontes\*



**Figura da página anterior:** Programme préalable au mouvement situationniste. Fonte: Boletim n.8 da Internacional Situacionista, p.42. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

**Resumo** Em meio à dificuldade dos governos em promover políticas e projetos participativos, testemunhamos processos emergentes de envolvimento da sociedade na construção de espaços coletivos. O objetivo desse artigo é colocar em discussão o potencial do **Urbanismo Tático**, das **experiências na escala humana** (ações que testam ideias e transformam os espaços urbanos) e das **micropolíticas híbridas** (iniciativas de pequena escala que promovem a interação entre poder público e a sociedade) em possibilitar a participação da sociedade na transformação de espaços públicos. Como caso referencial, investigamos o **Programa de Praças de Nova York** que promove a reconfiguração de segmentos viários subutilizados em praças e estudamos como o programa incorporou medidas temporárias e participativas, passando a representar uma micropolítica híbrida para a cidade.

*Palavras-chave:* Urbanismo Tático, micropolíticas, participação.

### De la prueba a la política híbrida: el programa de plazas de Nueva York

**Resumen** En medio a las dificultades de los gobiernos de promover políticas y proyectos participativos, presenciamos la emergencia de procesos que involucran a la sociedad en la construcción de espacios colectivos. El objetivo de este artículo es discutir el potencial del **urbanismo táctico, de las experiencias en escala humana** (acciones de prueba que transforman espacios urbanos) y de las **micropolíticas híbridas** (pequeñas iniciativas de interacción entre poder público y sociedad) en posibilitar la participación social para la transformación de espacios públicos. Como caso referencial, investigamos el **Programa de Plazas de Nueva York**, que promueve la reconfiguración de segmentos viales subutilizados en plazas, evaluando cómo este programa ha incorporado medidas temporales y participativas, pasando a representar una micropolítica híbrida para la ciudad.

*Palabras clave:* Urbanismo Táctico, micropolíticas, participación.

### From test to hybrid politics: the New York square program

**Abstract** In the midst of a period where public authority finds it difficult to promote participatory policies and projects, we are witnessing emergent processes of social engagement in the construction of collective spaces. This paper aims to debate the potential of **Tactical Urbanism, human-scale experiences** (actions that test ideas and transform urban spaces) and **hybrid micro policies** (small-scale initiatives that promote interaction between public authorities and society) for enabling social participation in the transformation of public spaces. As a reference case, we investigated the **New York City Plaza Program** that promotes the reconfiguration of underused road segments into squares and studied how the program incorporated temporary and participatory measures, becoming a hybrid micro policy for the city.

*Keywords:* Tactical Urbanism, micro policies, participation.

**D**iante da prática de urbanistas e planejadores urbanos, membros do poder público, de disseminar planos e projetos ditos “participativos” e “transparentes”, que na prática pouco envolvem a sociedade civil, esse artigo dedica-se a construir um debate sobre o potencial das experiências na escala humana e das micropolíticas híbridas em criar uma nova forma de interação entre poder público e sociedade. Para tal, será analisado o Programa de Praças de Nova York, desde o surgimento até sua regulamentação como política pública.

Em resposta à incapacidade das autoridades públicas de implementar métodos participativos, e aos persistentes paradoxos entre macrodiscussões e micro ações, intervenções de pequena escala que combinam ações rápidas e de fácil execução estão emergindo como forma de enfrentar problemas urbanos recorrentes e o dilema participativo. É nesse contexto que surge o Urbanismo Tático, que tem sido disseminado como uma abordagem que, através de ações táticas, pretende demonstrar possibilidades de mudança em larga escala e a longo prazo nas cidades.

A natureza dessas ações e sua projeção foram debatidas por autores como Brenner (2016, p.17), que critica e questiona o potencial do Urbanismo Tático, argumentando que seu “potencial paliativo” simboliza um tipo de mobilização exclusivamente “de baixo para cima”, sem força necessária para transformar as relações de poder das práticas urbanísticas. Assim, nesse artigo colocamos as seguintes questões: de que forma o Urbanismo Tático poderia atingir impactos em larga escala e a longo prazo nas cidades? Seria essa abordagem capaz de promover métodos participativos voltados para a construção de espaços públicos? Qual os desafios, potenciais e o alcance dessas ações?

Investigaremos o Programa de Praças de Nova York (The New York City Plaza Program), criado pelo Departamento de Transporte da cidade de Nova York, que propõe a transformação de superfícies viárias subutilizadas ou residuais em praças, reavaliando e equilibrando as oportunidades entre automóveis e pedestres. A iniciativa surgiu como uma tentativa de resolver problemas de trânsito, trabalhando prioritariamente em áreas residuais ou conflitantes de tráfego de veículos e pedestres. Os resultados positivos das fases iniciais, que antecedem a criação do programa, estimularam sua continuidade e sua regulamentação em forma de política pública. Esse tipo de iniciativa é classificado por Lydon e Garcia (2015) como uma ação de Urbanismo Tático, na categoria *Pavement to Plaza*, que significa, em português, a reprogramação de superfícies viárias para conversão em praças.

Com a exposição desse caso, desejamos explorar os desafios e potenciais do Urbanismo Tático em extrapolar a modalidade pela qual geralmente é reconhecido - condição de manifesto e de esforços restritos à sociedade civil – e repensar os espaços públicos e as relações entre Estado-sociedade nas práticas urbanísticas.

\* Aline Moreira Fernandes Barata é Arquiteta e Urbanista, Doutoranda em Planejamento Urbano e bolsista na Oxford Brookes University, Inglaterra, ORCID <<http://orcid.org/0000-0002-5114-2530>>. Adriana Sansão Fontes é Arquiteta e Urbanista, Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ORCID <<http://orcid.org/0000-0003-0648-3894>>.

<sup>1</sup> Artigo elaborado a partir da dissertação intitulada “Do micro ao macro: Urbanismo Tático para transformação de espaços públicos”, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Urbanismo, 2018.

<sup>2</sup> Coordenador das primeiras fases do projeto urbano do programa Centro Aberto, criado pela Prefeitura de São Paulo, com objetivo de transformar espaços públicos da área central da cidade por meio de ações rápidas, de baixo custo e de fácil execução (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2015). A iniciativa, de 2013, resultou em propostas conceituais para quatro projetos pilotos no centro de São Paulo, que, no ano seguinte, foram desenvolvidos pela SP-Urbanismo.

O artigo está dividido em três seções: explicações a respeito das experiências na escala humana, debate sobre as micropolíticas híbridas e análise do Programa de Praças de Nova York, compreendendo seus primeiros passos, sua transição para política híbrida, e o estabelecimento de seu regulamento, que já resultou em mais de setenta novas praças na cidade de Nova York.

## Experiências na escala humana

Consideramos as “experiências na escala humana” como um dos pontos chave na abordagem tática. O termo será empregado nesse artigo para designar ações não permanentes que ensaiam possibilidades de transformação no espaço urbano de maneira palpável e tangível, em verdadeira grandeza. Esses “experimentos” designam as iniciativas na escala 1:1 que ilustram, de maneira concreta, novas oportunidades para o espaço urbano, sem contar apenas com a abstração da representação arquitetônica e urbanística, e discussões vagas ou inacessíveis para o indivíduo comum. Segundo Pompeo (2017)<sup>2</sup>, a possibilidade de visualizar concretamente novas possibilidades é o que facilita sua leitura, possibilitando interações e diluindo receios.

Utilizamos o termo “experiência” para referir à ação que permite a materialização de um conhecimento, ideia, concepção ou teoria por meio de atitudes concretas. As experiências na escala humana são ações que colocam ideias subjetivas em prova, se inserem no contexto urbano de maneira prática e se comportam como uma nova camada na cidade, transparente e passível de mudanças. As experiências práticas que ressaltamos aqui se diferem de modelos teóricos e discussões abstratas, sendo a “materialização do conhecimento” (ROSA et al., 2013), fundamental para a aproximação da realidade.

Segundo Bishop e Williams (2012), após a crise econômica e imobiliária de 2008, em geral, compromissos permanentes passaram a ser vistos como riscos, gerando um contexto de instabilidade. Nesse âmbito, ações temporárias de baixo custo ganharam relevância, principalmente no âmbito do projeto urbano. Recentemente, as experiências na escala humana estão aos poucos sendo incorporadas pelas autoridades públicas como ações políticas ou de planejamento urbano, atraindo a atenção para o potencial do uso temporário no cenário urbano (BISHOP; WILLIAMS, 2012).

Identificamos que esses experimentos podem ter duas concepções e objetivos distintos: as ações fase zero - uma das principais ações do Urbanismo Tático, equivalente ao teste em escala real que antecipa projetos em que investimentos permanentes serão feitos (LYDON; GARCIA, 2015) servindo para medir impactos até mesmo numericamente - e as intervenções temporárias - que têm início e fim definidos e podem promover mudanças em longo prazo. Considerando os diferentes significados na epistemologia do termo “experiência” e do ato de experimentar, tratamos as ações fase zero como iniciativas pensadas como uma etapa, que estão inseridas em um projeto maior, e as intervenções temporárias como ações de ativação, não abordadas como parte de um processo, mas que podem se desdobrar em função de seu impacto.

Nesse artigo, enfocaremos apenas um tipo de experiência na escala humana, as ações fase zero, à luz do Programa de Praças de Nova York. Essas iniciativas têm



como referência alguns fundamentos do Urbanismo Tático, que são a abordagem do Construir-Medir-Aprender e o ciclo do *Design Thinking*, cujos conceitos foram adaptados por Lydon e Garcia (2015) ao urbanismo e valorizam o papel do teste de ações e da aposta em processos de desenvolvimento interativos e de baixo custo. São ações que permitem a análise da pré-transformação do espaço como forma de reconhecer seus reais impactos, para então serem concebidas para longo prazo, no caso de bem-sucedidas. Nessa fase é possível avaliar os efeitos de tais iniciativas em tempo real e reconhecer novas demandas ou alterações ao longo do processo de execução, evitando despesas e revisões futuras (NACTO, 2013).

A utilização de materiais baratos e de fácil execução é um meio eficiente de testar ações antes de agir permanentemente, promovendo a visualização de resultados em curto prazo de maneira mais inclusiva, incentivando a ressignificação do espaço urbano de forma rápida e barata e subsidiando ações a longo prazo (SADIK-KHAN; SOLOMONOW, 2016). Referimo-nos a ações não apenas de baixo custo, mas também de baixo impacto e risco, com compromissos temporários e expectativas reais (MOSTAFAVI; DOHERTY, 2014). Assim, a cidade é encarada como um laboratório e campo para experimentação, vitais para compreender sua crescente complexidade (ROSA et al., 2013).

### **Micropolíticas híbridas**

Desde o final da década de 1960, a inclusão social tornou-se parte da ideologia dominante das autoridades públicas, quando diversas alternativas participativas passaram a fazer parte do repertório do planejamento e projetos urbanos (Cornwall e Gaventa, 2001; Sandercock, 1998; Friendmann, 1987). Neste contexto, debates em torno do papel do conhecimento de profissionais e dos cidadãos têm sido discutidos por inúmeros autores que: defendem a “aprendizagem mútua” (Friedman, 1987) e a “coprodução” de conhecimento entre profissionais e sociedade (Watson, 2014); identificam diferentes espaços de participação abertos ou fechados pelo estado (Cornwall, 2002; Gaventa, 2005); destacam a importância da contribuição dos cidadãos para a criação de cidades (Cornwall, Gaventa, 2001); e chamam a atenção para as formas insurgentes de cidadania (Holston, 2009) e planejamento (Miraftab, 2009).

Apesar da pluralidade de teorias e abordagens existentes, na prática, a participação social continua limitada e representa um desafio constante para governos, profissionais e cidadãos (Brownill e Inch, 2019). Desta forma, apresentaremos a seguir o segundo princípio destacado nesse artigo, as micropolíticas híbridas, a fim de colocar em discussão o papel das iniciativas de pequena escala que mesclam ações advindas do poder público, de cima para baixo, e da sociedade civil, de baixo para cima. O termo híbrido representa uma forma de participação interativa, em que a tomada de decisões é baseada na coletividade e na “aprendizagem social”.

Em relação ao termo “micropolítica”, segundo Deleuze e Guattari (1995), a macropolítica molar e a micropolítica molecular são distinguíveis ao nível analítico, mas inseparáveis de fato: a macropolítica opera assumindo o formato de macrodecisões, enquanto a micropolítica age no detalhe. Para Guattari e Rolnik (1996), a questão micropolítica é equivalente a “uma questão analítica das formações de desejo no campo social” e diz respeito ao “entrelaçamento [...] entre molar e molecular, micro e macro” (FERREIRA NETO, 2015, p.403). Observamos, assim, que “a micropolítica não se define pela

pequenez de seus elementos, mas pela natureza de sua massa” (FERREIRA NETO, 2015, p.401), cuja “potência micropolítica ou molecular” não cessa em agitar e remanejar os segmentos macropolíticos (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 92).

Percebemos que as micropolíticas são compreendidas por intrínsecas relações que transcendem escalas macro e micro em termos filosóficos, políticos e sociológicos. Utilizamos o termo “micropolíticas híbridas” para reforçar a importância de interações entre escalas e atores sociais, e de ações convergentes que equilibram contribuições das autoridades públicas e da sociedade.

Com isso, identificamos as micropolíticas como uma forma de lançar um “micro olhar que pode cartografar as forças das práticas espaciais”, tipos de subjetividade e formas de viver (GUIZZO, 2008), diferindo dos processos de planejamento tradicionais, que, através de ações impositivas e controladoras, determinam o que acontece na cidade em uma tentativa infinita de impor ordem ao caos (OSWALT; OVERMEYER; MISSELWITZ, 2013), suprimindo, pela força e pelo poder, atores sociais e eventos imprevisíveis. Em contrapartida, as micropolíticas incorporam cenários, atores sociais e condições urbanas propícias para a transformação de seus espaços. A micropolítica se apoia na busca da sociedade por novas formas de participação e pode se constituir, assim, como forma de equilibrar, na arena social, as oportunidades de acesso e escolha em termos políticos, e de descentralizar o poder, gerando novos conteúdos, formas e práticas (SOARES, 1998).

Desta forma, reconhece-se a importância das interações híbridas - *bottom-up* e *top-down* - das micropolíticas, na medida em que assumem os desafios e insucessos de planos impostos. Buscamos tratar dessa forma de engajamento social encontrada na feição tática, o processo aqui denominado “híbrido”, que mescla ações advindas do poder público e da sociedade, permitindo uma igualdade de contribuição e de poder, prevalecendo a interatividade do processo.

Glick (2012) utiliza o termo híbrido para designar diferentes atuações, em que o poder público pode atuar como patrocinador, contratante ou supervisor das intervenções; os profissionais podem se constituir como interlocutores entre o poder público e a sociedade; e a sociedade civil pode trabalhar como o agente transformador. As ações táticas híbridas simbolizam a entrada do cidadão no processo de fazer cidade de forma a reduzir a burocracia e levar a resultados mais eficientes, alinhados com as necessidades reais de seus usuários (GLICK, 2012).

É comum observarmos as autoridades públicas e seus técnicos buscando solucionar problemas locais “para as pessoas”, como se as habilidades técnicas especiais dos profissionais, por si só, pudessem incluir todas as necessidades e desejos de uma comunidade (HALPRIN, 1969, p.18). Destacamos que o hibridismo tem o potencial de orientar-se por um processo alternativo de “aprendizagem social”<sup>3</sup>. Este termo surge em resposta ao crescente reconhecimento do valor da experiência e do conhecimento local na tomada de decisões, contribuindo para ações respeitadas, inclusivas e resilientes (DAY; PARNELL, 2003).

É o processo coletivo que define o termo “social”, abordado por Collins e Ison (2006), podendo ser realizado através de interações entre múltiplas partes interessadas.

<sup>3</sup>Social learning (COLLINS; ISON, 2006).

O hibridismo de poder, que não confere responsabilidade única aos inalcançáveis experts, se torna importante, pois torna acessível, visível e aberto o processo e possibilita a realização de planos e soluções “com as pessoas”, permitindo alternativas integradas de interação entre o que é percebido de antemão e o que emerge durante o ato, comunicando, energizando, orientando, incentivando e evocando respostas, sem controlar e impor (HALPRIN, 1969).

## O Programa de Praças de Nova York

Como forma de aprofundar o estudo dos princípios táticos apontados, investigaremos o Programa de Praças de Nova York como principal referência de iniciativa pública que incorpora a experiência na escala humana e o conceito de micropolítica híbrida na sua formatação.

O programa de praças de Nova York emergiu em 2007, antes mesmo da abordagem do Urbanismo Tático ser divulgada mundialmente. Foi criado pelo Departamento de Transporte da cidade de Nova York (DOT), com o intuito de resolver problemas de trânsito a partir da transformação de trechos viários em áreas livres exclusivas para pedestres. A evidência dos bons resultados da iniciativa estimulou o DOT a incorporar a criação de praças a partir da reprogramação de vias consideradas subutilizadas, como principal meta, passando a ser formalizado como política pública nove anos depois. Desta forma, nos desafiamos a examinar a iniciativa que visa recuperar e transformar espaços públicos por meio de testes, projetos pilotos e do engajamento social, além de seus processos de desenvolvimento, formalização e transformação de etapa teste (micro) em política pública (macro).

Atualmente, o programa está na décima edição, com o total de setenta e três espaços transformados, sendo cinquenta e três abertos ao público e vinte em construção, tendo passado por modificações e adições em seu escopo em termos de admissão, inscrição, regulamentação, parcerias e organização, passando a contar, em 2016, com regulamentação própria. O programa faz transformações em três tipos de segmentos viários: (1) interseções viárias e áreas residuais de trânsito, (2) extensões de calçadas e (3) fechamentos viários.

(1) As interseções viárias são os segmentos que acumulam problemas de trânsito e uma quantidade significativa de conflitos e acidentes entre veículos e pedestres. A reprogramação ou o preenchimento de interseções também se aplica a áreas residuais de trânsito, em que o segmento urbano é subutilizado ou pouco aproveitado, como em áreas de estacionamento de veículos, por exemplo.

(2) A extensão das calçadas é aplicada como forma de potencializar o espaço destinado à circulação de pedestres e, ao mesmo tempo, implantar mobiliários de descanso. Essas ações “completam o desenho urbano”, equilibrando as oportunidades entre pedestres e veículos (SADIK-KHAN; SOLOMONOW, 2016, p.61). Seu princípio básico, portanto, é simplificar a rua e facilitar sua utilização.

(3) O fechamento de ruas ocorre em áreas onde são identificadas vias subutilizadas, que recebem pouco volume de veículos e grande número de pedestres, ou que estão situadas em áreas onde há pouca oferta de espaços livres públicos.

Nas fases iniciais do programa, as etapas teste foram encaradas como maneiras rápidas e baratas de realizar modificações no trânsito, criar áreas para pedestres e medir os impactos em tempo real.

### Primeiros passos

As primeiras fases do programa foram implementadas em 2007 e tiveram como principal objetivo resolver problemas de tráfego de veículos e de pessoas em locais complexos do tecido urbano de Nova York, criando, ao mesmo tempo, áreas exclusivas para pedestres. Primeiramente, esses espaços para pedestres foram criados a partir da reprogramação de superfícies viárias subutilizadas ou residuais, reaproveitando o espaço da rua para o uso das pessoas e equilibrando as oportunidades entre carros e pedestres. Além disso, a forma como essas iniciativas foram conduzidas, através da aplicação de materiais simples e baratos, em um curto espaço de tempo, demonstrou a capacidade dessas intervenções em revelar impactos a longo prazo e fortaleceu as parcerias público-privadas na gestão e manutenção de espaços públicos.

Desde 2007, é possível observar nas intenções e ações do DOT os caminhos pelos quais a iniciativa tomou forma. Desde então, algumas fases foram importantes para aplicação e teste de novas estratégias em projetos urbanos, e também para consolidação do programa. Também é possível observar, na história de Nova York, episódios e momentos que construíram a concepção que norteia as ações do programa e embasaram as primeiras fases de atuação, como a criação de parcerias público-privadas na gestão de espaços públicos, a valorização de áreas exclusivas para pedestres nos EUA e a disseminação de projetos pilotos. As transformações na maneira de olhar a cidade e seus espaços públicos, a partir da década de 1960, e o desenvolvimento de novas estratégias de planejamento e projeto urbano em NY, foram essenciais para fomentar os primeiros passos que configuraram o início do programa.

As primeiras fases são configuradas pela transformação de quatro espaços em 2007 e 2008: *Pearl Street Plaza* (Fase 1), *Gansevoort Plaza* (Fase 2), *Flatiron Plaza* e *Worth/Madison Square Plaza* (Fase 3) e *Times Square Plaza* (Fase 4). Atualmente, todas as intervenções em questão são praças temporárias do programa, com exceção da *Times Square*, sua primeira praça permanente. As primeiras ações do DOT foram marcadas, unicamente, por esforços *top-down*, ou seja, advindos de intenções exclusivamente das autoridades públicas. Nesse momento, as experiências na escala humana mostraram como os espaços poderiam ser e permitiram ao DOT mensurar os impactos das praças temporárias.

### Transição para política híbrida

Desde os primeiros passos do programa, pouco a pouco, a cidade passou a sediar mais ruas livres de carros, com isso, os cidadãos começaram a clamar por suas próprias versões, mesmo que temporariamente. O evento *Weekend Walks* (em português, "Caminhadas de Fim de Semana") foi criado em 2011 para que as comunidades pudessem requisitar, em suas vizinhanças, o fechamento temporário de ruas. Os bons resultados das primeiras etapas do programa e seus desdobramentos - em formas de novas praças e de fechamentos temporários de ruas -, aliados ao fortalecimento das parcerias público-privadas, não só realizaram mudanças no espaço urbano de forma

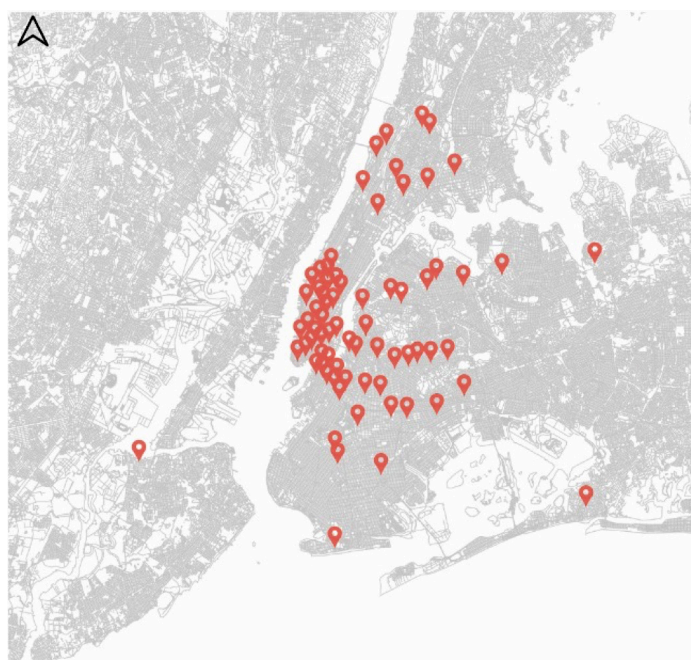
<sup>4</sup> *That put power of public space and its long-term management more directly into the hands of communities* (SADIK-KHAN; SOLOMONOW, 2016, p.123). Texto original em inglês. Tradução nossa.

rápida e econômica, mas também sedimentaram novos processos administrativos. O DOT passou a “colocar o poder do espaço público e seu gerenciamento a longo prazo diretamente nas mãos das comunidades”<sup>4</sup>, refletindo no modelo regulamentário do programa (SADIK-KHAN; SOLOMONOW, 2016, p.123).

A partir de 2016, percebeu-se que o simples empoderamento social, deixando as comunidades livres para clamar melhorias em seus bairros, não seria capaz de criar e manter novos espaços públicos ativos e de qualidade. O DOT passa a reconhecer a importância da aprendizagem social (COLLINS; ISON, 2006), na qual os problemas e as soluções são pensados e desenvolvidos pela sociedade, e, nesse sentido, o poder público passa a assumir suas limitações em termos de identificação de problemas e de direcionamento de propostas para todas as áreas da cidade, estabelecendo um plano de gestão para organizar e designar parcerias e responsabilidades (SADIK-KHAN; SOLOMONOW, 2016). É nesse contexto que, em 2016, o programa deixa de ser puramente *top-down* e passa a ser regido por uma abordagem híbrida. O regulamento incorpora a dimensão *bottom-up*, convidando a comunidade a enviar propostas para elaboração de novas praças, estabelece a figura dos parceiros como intermediários e aliados operacionais do DOT, e delimita: o processo de inscrição, as responsabilidades dos parceiros e do DOT e a natureza das praças.

O regulamento do programa transforma o modo pelo qual as praças são concebidas e selecionadas, através, principalmente, de sua feição híbrida. É a partir de então que podemos observar a aplicação do conceito de “aprendizagem social”, na medida em que os cidadãos passam, segundo Collins e Ison (2006), a “construir uma questão” (escolhem áreas para receber novos espaços públicos) e “buscar melhorias” (elaboram propostas para novas praças). Por conta da concentração de praças no *Brooklyn* e *Manhattan*, o DOT lançou mão de duas estratégias: a criação de programas de apoio para as praças e o estabelecimento de uma classificação para seleção de novas praças.

**Figura 1:** Localização das praças criadas pelo DOT na cidade de Nova York. Fonte: Aline Barata (2017).



<sup>5</sup>(*Business Improvement Districts*, em português, Distritos de Melhorias de Negócios) são definidos geograficamente e consistem em empresas locais que pagam imposto em um fundo comum que é usado para gerenciar e programar o domínio público do distrito (LYDON; GARCIA, 2015, p.163).

Para dar assistência técnica e serviços de manutenção aos parceiros em vizinhanças sem fundos necessários para manter as praças, o programa passou a contar com projetos sociais que incentivam as organizações comunitárias a se tornarem parceiras. Nas fases iniciais do programa, os BID's<sup>5</sup> existentes foram o principal agente na colaboração após a implementação das praças. Em Nova York, os BID's são parcerias público-privadas que proprietários e empresários elegem para auxiliar na manutenção, desenvolvimento e promoção de uma determinada região.

A implementação dos programas sociais permitiu que, além dos BID's, os parceiros pudessem ser compostos por organizações comunitárias, que passam a receber apoio técnico e financeiro através de dois projetos: o Programa de Equidade de Praças (1) e a Parceria de Praça de Bairro (2). Embora essas iniciativas sociais sejam anteriores à formalização do programa como política pública, é a partir de sua regulamentação que a participação da comunidade passa a ser integrada efetivamente no processo de inscrição e escolha das praças. Os programas sociais criados entre 2013 e 2015 serviram para estimular e viabilizar a inserção das organizações comunitárias como parceiras nesse processo, e, também, equilibrar a oferta de praças na cidade.

(1) O Programa de Equidade de Praças (*Plaza Equity Program*) foi criado pelo DOT em 2015 e repassa investimentos para serviços de manutenção e assistência técnica aos parceiros de praças de média e alta necessidade. Tal necessidade é medida pela capacidade e experiência do parceiro, e pelos desafios do local escolhido (NYCDOT, 2017).

(2) A Parceria de Praça de Bairro (*Neighborhood Plaza Partnership*) foi outra iniciativa criada para dar suporte à feição híbrida do programa, e é resultado da cooperação entre a Associação de Emprego Comunitário<sup>6</sup> e a Sociedade Horticultural<sup>7</sup>. Desde 2013, o NPP atua aconselhando bairros com baixa oferta de espaços públicos e áreas verdes, guiando-os em processos administrativos, auxiliando-os na manutenção das praças e conectando-os com financiamentos de patrocínio privado. O NPP permite que as organizações comunitárias, os grupos empresariais e culturais possam mudar suas vizinhanças, oferecendo às comunidades um cardápio de opções e uma maneira simplificada de solicitá-las, ao invés de soluções previamente planejadas pelo poder público (SADIK-KHAN; SOLOMONOW, 2016).

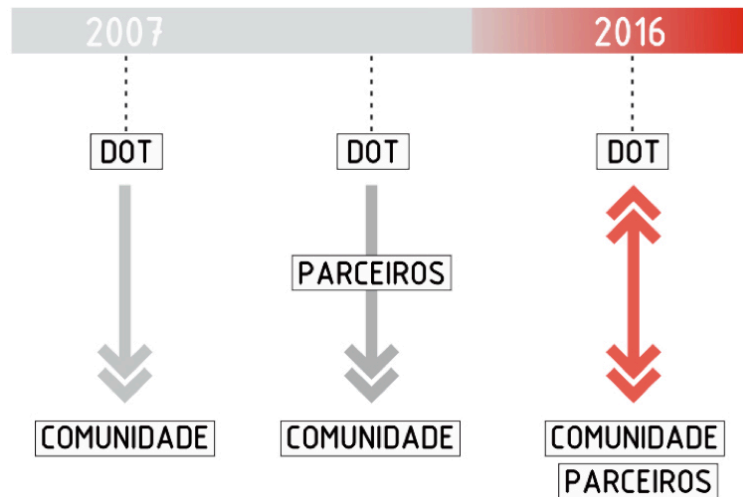
Portanto, as parcerias com organizações comunitárias, através da implantação de programas sociais, passam a representar não apenas um nível intermediário entre as autoridades públicas e a sociedade, mas também uma nova forma de interação que coloca a figura dos parceiros como agente *bottom-up*.

Podemos interpretar essa "abertura" à participação social (Brownill e Inch, 2019) como um "espaço convidado de participação"<sup>8</sup> (Cornwall, 2002) em que cidadãos são chamados para enviar propostas de novas praças. Esses espaços convidados têm uma dimensão abstrata (Cornwall, 2002) e representam canais em que as oportunidades de engajamento social são nutridas e sancionadas pelas autoridades públicas (Miraftab, 2009). Diferentemente dos "espaços fechados" (Gaventa, 2005, p.12) e de ações impostas com pouco ou nenhum engajamento social, a inclusão de programas sociais permite que a escolha e o desenvolvimento das praças sejam feitos por integrantes das vizinhanças e não apenas por um agente externo.

<sup>6</sup> *Association of Community Employment*. Tradução nossa.

<sup>7</sup> *Horticultural Society*. Tradução nossa.

<sup>8</sup> Invited space for participation (Cornwall, 2002). Tradução nossa.



**Figura 2:** Linha do tempo das relações entre ações *top-down* e *bottom-up* no Programa de Praças de Nova York. Fonte: Aline Barata (2018).

## Regulamento

Em abril de 2016, o Conselho de Nova York decretou uma lei local autorizando o DOT a regulamentar as praças de pedestres, definidas como áreas para circulação, uso e entretenimento de pedestres, que podem conter mesas, assentos, plantas, árvores, iluminação, bicicletários ou arte pública. Essas praças estão localizadas em segmentos viários, podendo ser sediadas em áreas residuais de trânsito ou subutilizadas.

Desde então, o programa passou a incorporar as experiências na escala humana e as micropolíticas híbridas. A partir de 2016, o DOT passou a designar a escolha das praças a organizações comunitárias e/ou BIDs locais, responsabilizando-se pela avaliação das propostas e fornecimento de fundos para a concretização das praças. A figura do parceiro é fortalecida na legislação, e o engajamento com a comunidade é considerado fator essencial para a escolha dos espaços.

Anualmente, o DOT convida organizações elegíveis a se tornarem parceiras, inscrevendo-se e propondo locais para novas praças. As praças são “áreas localizadas totalmente dentro do leito da rua, designadas pelo DOT para o uso de pedestres” (NYCDOT, 2015, p.66), ou seja, espaços públicos viários que serão reprogramados como praças. O DOT (2015) encoraja a inscrição de interessados em criar praças em áreas maiores que 185 m<sup>2</sup> e que contenham condições adequadas de uso do solo, suficiente densidade populacional e proximidade a corredores de transporte e locais históricos. Ainda, avalia as propostas encaminhadas, seleciona os locais para praças mais apropriados e então trabalha diretamente com os respectivos parceiros na programação e funcionamento de cada praça.

## Tipos de Praça

A criação de praças de maneira temporária ou experimental, utilizando materiais baratos e de fácil execução, faz parte dos passos do DOT desde as primeiras fases do programa. A partir de 2016, o programa (NYCDOT, 2016) passou a oficializar essa

prática, regulamentando e definindo a existência de três tipos de praça: (1) Praça de Um Dia, (2) Praça Interina e (3) Praça Permanente. Nas fases iniciais da iniciativa, o DOT não tinha o intuito de estabelecer essas etapas, preocupando-se apenas em realizar intervenções de maneira rápida, fácil e barata, e checar os resultados de forma imediata. De maneira geral, nem todas as intervenções passam pelos três tipos de praça, mas nenhuma praça tem início com uma fase permanente, e o caráter temporário é encarado como necessário para avaliar a viabilidade dos novos espaços públicos.

(1) A Praça de Um Dia (*One-Day Plaza*) caracteriza-se por um evento de um dia, em que o projeto da praça é testado. Nessa etapa, o DOT trabalha diretamente com o parceiro para definir, programar e documentar o potencial do local da praça proposta. As Praças de Um Dia servem como meio de obter apoio local para as Praças Interinas e as Praças Permanentes. Em um curto espaço de tempo, essas praças funcionam como ações fase zero que evidenciam a possibilidade de transformação do espaço urbano, e verificam os resultados do projeto e da reprogramação do segmento rodoviário no contexto local. A transição de Praça de Um Dia para Praça Interina depende do sucesso da intervenção, que é avaliada na escala 1:1 e em tempo real para gerar visibilidade, interação e *feedback* durante a performance (HALPRIN, 1969).

(2) As Praças Interinas (*Interim Materials Plaza*) se diferem das Praças de Um dia por alguns fatores, sendo dois principais: pelo tempo em que elas poderão permanecer no local e pela atenção recebida pelo DOT e parceiros. Essas praças têm a permissão de permanecer por mais tempo, com prazo de duração pré-estabelecido ou indefinido. O DOT é responsável pela instalação de materiais interinos e o parceiro se responsabiliza por gerir, operar e manter a praça no local proposto.

A condição interina precede a praça permanente e permite sua construção de maneira rápida e o uso imediato. O DOT (2015) acredita que as praças interinas catalisam apoio comunitário ao espaço e servem como objeto de estudo e observação para incorporar os resultados e *feedbacks* na fase permanente. Além disso, funcionam como teste para verificar a capacidade dos parceiros em manter e programar a praça. A maioria das praças do programa está na fase interina por conta da facilidade de implantação, enquanto os processos para transformações permanentes são mais longos e variam de acordo com a viabilidade de fundos. Mesmo não tendo início e fim definidos, como define Temel (2006), sua condição temporária é mantida por não serem consideradas permanentes e por permitirem mudanças, adaptações e ajustes. Desta maneira, as Praças Interinas, que podem permanecer por dias, meses ou anos, também podem ser interpretadas como ações fase zero que, diferentemente das Praças de Um Dia, possibilitam a avaliação prolongada e mais efetiva dos resultados da intervenção a longo prazo.

(3) Uma praça pode se tornar permanente (*Permanent Materials Plaza*) se verificada a existência de contribuições relevantes para a comunidade e fundos suficientes para a realização de obras físicas. Juntamente com o DOT, outras agências financiam, projetam e constroem a praça permanente, a qual o parceiro é responsável por gerir, manter e operar.

A praça permanente é construída com fundos do município, mas é mantida e gerenciada por uma organização (parceiros) ou outra entidade como o Departamento de Parques e



Recreação – DPR (NYCDOT, 2015). Para se tornar permanente, a área é completamente ou parcialmente reconstruída e as infraestruturas e instalações elétricas e hidráulicas no subsolo são checadas. As obras nessa etapa do processo são necessárias para estudar se a área precisa de alguma melhoria urbana antes da aplicação de materiais e mobiliário permanentes, prevenindo que a praça seja interdita ou degradada após tornar-se permanente.

Para o projeto da praça permanente, uma equipe de profissionais baseia suas propostas no retorno obtido pelos processos públicos e pode incluir mobiliário formal ou informal, fixo ou móvel, árvores e plantas, iluminação, pavimentação, informação e sinalização, arte pública temporária ou permanente, bicicletários, água potável e fontes de água.

É importante ressaltar que, além do programa não explicitar os parâmetros de medição dos resultados das praças temporárias, podemos observar que seu regulamento também não sugere a possibilidade de estudos, pesquisas ou avaliações de pós-ocupação das Praças Permanentes. Portanto, as Praças de Materiais Permanentes se configuram como a etapa final do ciclo do programa.

<sup>9</sup> *Before-and-after studies* (GEHL; SVARRE, 2013, p.132). Texto original em inglês. Tradução nossa.

Em alguns casos, como na *Times Square*, por exemplo, “estudos antes e depois”<sup>9</sup> (GEHL; SVARRE, 2013, p.132) foram aplicados para medir os impactos de sua implantação ainda em sua fase temporária. Em termos quantitativos, essas medições foram importantes para avaliar a transformação da área e verificar sua viabilidade enquanto praça permanente. A avaliação das praças em sua etapa permanente também pode servir para avaliar os resultados e impactos na área e servir de aprendizagem para aplicação em outros locais. Um estudo de pós-ocupação contendo aspectos quantitativos e qualitativos poderia servir para avaliar os projetos das praças e conhecer seus resultados e impactos para o entorno imediato.

## Classificação

As propostas são avaliadas por um comitê do Departamento de Transporte, que considera os critérios baseados em uma escala de 100 pontos: espaços livres públicos (30 pontos), iniciativa comunitária (20 pontos), contexto do local (20 pontos), capacidade de organização e manutenção (20 pontos) e elegibilidade de renda (10 pontos).

As organizações inscritas devem operar em um dos cinco distritos da cidade de Nova York, localizar-se perto ou ter uma missão que se relacione com a área geográfica escolhida como alvo da proposta de praça, e estar de acordo com as exigências estaduais e federais. Uma vez o local da praça sendo selecionado, o DOT e o parceiro irão conduzir um processo público para desenvolver o projeto, em acordo com a escala e as características da vizinhança, e responder às necessidades da comunidade.

(1) O critério referente aos Espaços Livres Públicos é o que recebe maior pontuação, o que indica que o comitê irá priorizar as vizinhanças com deficiência desses espaços. O DOT considera insuficiente se a relação entre espaços livres públicos/população for menor que 6.070m<sup>2</sup> para 1000 pessoas, e, para isso, o programa disponibiliza um mapeamento dos cinco distritos da cidade, chamado “Mapa de Prioridades”<sup>10</sup> (NYCDOT, 2017, p.4). Esse documento serve para guiar a avaliação das propostas enviadas ao DOT e consiste no mapeamento de áreas prioritárias para a implantação

<sup>10</sup> *Priority Map*. NYCDOT, 2017, p.4. Texto original em inglês. Tradução nossa.

das novas praças, levando em consideração áreas de baixa renda e falta de espaços livres públicos, corredores comerciais, existência das praças do programa e localização de outros projetos da prefeitura.

(2) No quesito Iniciativa Comunitária, os candidatos devem demonstrar habilidade divulgar a proposta da praça e conquistar apoio das partes interessadas locais, que serão demonstradas em pelo menos oito cartas de suporte requeridas na inscrição, podendo incluir comerciantes, instituições (igrejas e escolas), organizações sem fins lucrativos, organizações comunitárias e moradores. As organizações interessadas deverão demonstrar aproximação com a comunidade e os resultados das oficinas relacionadas aos seus espaços públicos, áreas livres e planejamento da vizinhança. A subprefeitura do local deve ser informada sobre as intenções da proposta, sendo seu apoio um dos requisitos para a construção da praça.

(3) Organizações candidatas também serão avaliadas quanto ao contexto da vizinhança, e será considerado se o local é compatível com a proposta da praça. Dentre os critérios, serão observados a lei de uso do solo, a densidade populacional do local, acesso ao transporte público, segurança e outros espaços livres do entorno. O DOT destaca que as propostas inseridas em locais com média ou alta densidade residencial, próxima a vetores de transporte e de comércio, terão melhor classificação. Além disso, propostas para locais situados em distritos que não receberam nenhuma praça do programa serão classificadas com mais pontos que as propostas escolhidas em locais que tiveram projetos recentes.

(4) Os candidatos devem demonstrar que têm capacidade para gerir a praça proposta através de serviços de manutenção, limpeza e segurança constantes, e da programação de atividades e eventos durante o ano todo.

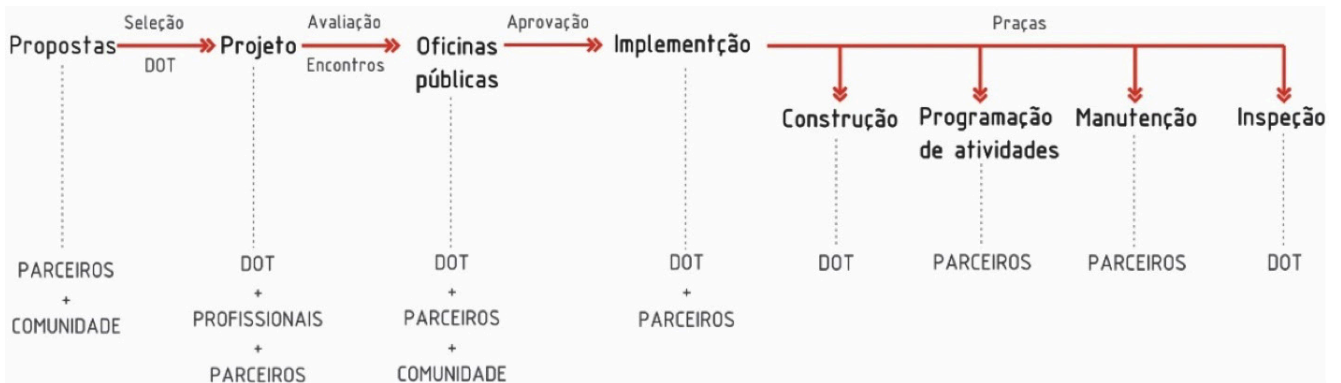
(5) Em relação à elegibilidade de renda, propostas de praças em vizinhanças de média ou baixa renda receberão 10 pontos adicionais. Para serem classificadas nesse quesito, pelo menos 51% dos residentes na região deve obter renda baixa ou moderada, com renda familiar inferior a 80% da média.

## Processo de inscrição

Desde 2016, o DOT lança um documento anual contendo diretrizes gerais para inscrição e envio de propostas de novas praças. A partir de então, passa a designar a escolha e a tentar equilibrar a oferta de espaços públicos nos cinco distritos de Nova York. Segundo as Diretrizes de Aplicação do Programa<sup>11</sup>, o DOT considera apenas uma inscrição por organização que, se for aceita, se tornará um parceiro.

De maneira geral, o DOT se responsabiliza por escolher e coordenar a divulgação das propostas de praça para a comunidade, realizar análises técnicas, financiar, construir, projetar e fazer inspeção da nova praça. Antes da construção, o DOT pode fornecer uma análise técnica do local proposto para a praça e de seu entorno, incluindo contagem de trânsito e de pedestres, dados de acidentes, impactos de áreas de estacionamento, de rotas de bicicleta, ônibus ou de caminhões, uso do solo na região e acesso a transporte e a espaços livres públicos. Além disso, é atribuída ao próprio DOT a coordenação com o parceiro de todas as atividades de divulgação para a comunidade, incluindo oficinas públicas e votações, providenciando panfletos e divulgação online.

<sup>11</sup> NYC Plaza Program Application Guidelines. Texto original em inglês. Tradução nossa.



**Figura 3:** Diagrama do processo participativo do Programa de Praças de Nova York. Fonte: Aline Barata (2017).

Condicionado à disponibilidade de fundos, o DOT irá financiar aproximadamente uma ou duas praças de materiais permanentes, uma ou duas praças de materiais interinos, e até dez praças de um dia por edição. Ficará encarregado, ainda, de monitorar e inspecionar as praças para verificar e confirmar se o parceiro está cumprindo suas responsabilidades conforme acordos preestabelecidos (NYCDOT, 2017).

### Parceiros

A importância dos parceiros no programa é reforçada com o estabelecimento de sua regulamentação em 2016. A figura dos parceiros como intermediários entre poder público e comunidade surge no momento em que o DOT assume que sozinho não teria capacidade de responder às necessidades das comunidades e, ao mesmo tempo, criar praças de qualidade.

Segundo Sadik-Khan e Solomonow (2016), o programa se baseou no modelo de parceria público-privado utilizado pelo Departamento de Parques de Nova York, transformando cada projeto de praça em uma parceria entre a cidade, a comunidade local e os grupos empresariais. Essas organizações atuam na escala em que “o poder público é menos hábil em fazer”, reunindo recursos para manutenção das praças e para programação de atividades, mantendo o espaço vivo e atrativo para seus usuários (SADIK-KHAN; SOLOMONOW, 2016, p.124).

A figura do parceiro é um dos aspectos mais importantes do programa, e é fruto da força das associações de moradores, das organizações não governamentais e dos BID’s locais, que já existem há anos na cidade. A preexistência dessas instituições e seus trabalhos nas vizinhanças facilitaram a aplicação do programa, e também incentivaram a criação de iniciativas que dão suporte às áreas que não possuem organizações desse tipo.

Dentre as responsabilidades dos Parceiros destacam-se: divulgação, manutenção, seguro e indenização, projeto, programação e eventos. O DOT sugere que os

parceiros desenvolvam interações com os moradores, comerciantes, representantes de instituições locais, e que as decisões de projeto sejam realizadas com o suporte das partes interessadas locais.

Porém, mesmo com a abertura para participação das comunidades e da possibilidade de aprendizagem social através do envio de propostas para novas praças, o DOT exerce controle expressivo sobre a seleção, viabilidade e elaboração desses projetos. Esse controle é uma tentativa das autoridades públicas de homogeneizar propostas e controlar possíveis conflitos, demonstrando que a feição *top-down* do programa ainda é significativa em detrimento de sua crescente abordagem *bottom-up*.

## Considerações Finais

O Programa de Praças de Nova York foi escolhido como caso referencial deste artigo por incorporar as experiências na escala humana e as micropolíticas híbridas na transformação de espaços públicos. A iniciativa surgiu em 2007 como forma de experimentar soluções para os problemas de trânsito na cidade, reprogramando segmentos viários e transformando-os em novas praças. Com isso, percebemos que as experiências na escala humana, e, principalmente, a sua abordagem como ação fase zero, já faziam parte dos primeiros passos da iniciativa.

Com a exposição do caso de Nova York, é possível perceber que a feição tática tem potencial de ir além das atuações isoladas, podendo se configurar como uma alternativa de governança pública baseada em micro intervenções que transcende escalas físicas, políticas e sociais. Desde a condição de teste de pequenas intervenções urbanas até sua aplicação como programa, a cidade ganhou novos espaços públicos através da reprogramação de suas superfícies viárias, criando uma miscelânea de diferentes configurações de praças no tecido urbano.

As condições políticas e os princípios projetuais do DOT foram essenciais para dar início ao programa. A preexistência dos BID's em Nova York, por exemplo, demonstra que a tradição de designar "parceiros" para auxiliar na ampliação da oferta e na manutenção de espaços públicos foi essencial para a continuidade e fortalecimento da iniciativa. As parcerias público-privadas são uma linha tênue no contexto do programa, pois, ao mesmo tempo em que dividem responsabilidades com o poder público, cuidando da manutenção, da aproximação com a comunidade, da organização de atividades, também podem ser considerados uma forma de privatização do espaço público.

A sua feição híbrida emerge apenas em 2016, a partir da regulamentação do programa, quando o DOT passa a incorporar a "aprendizagem social" como parte do processo de criação de novas praças. Após quase dez anos do programa, está nas mãos da comunidade a responsabilidade de elaborar e enviar propostas de novas praças. O DOT passa a reconhecer os desafios em implantar novas praças e a incorporar a experiência social como guia para implementação de novos espaços públicos na cidade. Além disso, o programa elaborou um sistema - de mapas e classificação - para impulsionar a geração de praças em áreas com déficit de investimentos e com baixa oferta de espaços livres públicos. Esses fatores modificaram drasticamente a forma como o DOT implantou as primeiras praças do programa, e prosseguiu desenvolvendo até 2016.

Os programas sociais, que apoiam as organizações comunitárias a se tornarem elegíveis e parceiras do programa transformaram a forma com as parcerias são interpretadas e reforçaram a aprendizagem social empregada na iniciativa. As organizações comunitárias são as associações mais próximas das comunidades e são consideradas por Lydon e Garcia (2015) como próprios agentes *bottom-up*. Os projetos sociais do programa possibilitam às comunidades a escolha de seus espaços públicos, não deixando seu futuro apenas nas mãos de parcerias público-privadas, distantes e desvinculadas da realidade de suas vizinhanças. Porém, a forma como o processo de seleção e elaboração das praças é conduzido limita o alcance da participação dos cidadãos e demonstra o expressivo controle do DOT sobre o programa como um todo.

De maneira geral, as micropolíticas híbridas esbarram em questões políticas, filosóficas e sociológicas, e propõem uma nova sensibilidade urbana através de um olhar que transcende escalas macro e micro em termos físicos e sociais. As micropolíticas híbridas são interpretadas pela relação intrínseca entre escalas macro e micro, macro e micropolítica, planos estratégicos e ações locais, e entre grandes e pequenos atores sociais. Nesse sentido, o termo híbrido é empregado para reforçar a importância da convergência de atores sociais nas decisões urbanas, que, de certa forma, fere a essência tradicional dos processos de governança.

## Referências bibliográficas

- BISHOP, P.; WILLIAMS, L. *The temporary city*. London: Routledge, 2012.
- BRENNER, N. Seria o “urbanismo tático” uma alternativa ao urbanismo neoliberal? In: *Revista e-metropolis n° 27*, ano 7, p.6-18, 2016.
- BROWNILL, S; INCH, A. *Framing People and Planning: 50 years of Debate*. Not yet published, 2019.
- COLLINS, K.; ISON, R. *Dare we jump off Arnstein’s ladder? Social learning as a new policy paradigm*, 2006.
- CORNWALL, A., *Making spaces, changing places: situating participation in development*. Sussex, Institute of Development Studies, 2002.
- CORNWALL, A; GAVENTA, J. *From users and choosers to makers and shapers: repositioning participation in social policy*. Sussex, Institute of Development Studies, 2001.
- DAY, C; PARNELL, R. *Consensus Design*. Socially inclusive process. Oxford: Architectural Press, 2003.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. V. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FERREIRA NETO, J. L. *Micropolítica em Mil Platôs: uma leitura*. São Paulo: Psicologia USP, v.26, n.3, p.397-406, 2015.
- GAVENTA, J. *Reflections on the ‘Power Cube’ approach for analysing the spaces, places and dynamics of civil society participation and engagement*. Sussex, Institute of Development Studies, 2005.
- GEHL, J., SVARRE, B. *How to Study Public Life*. Washington: Islandpress, 2013.
- GLICK, D. *Bottom-up Urbanism: a survey of temporary use in Europe*. New York: Hart Hower-ton, 2012.

- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- GUIZZO, I. *Micropolíticas urbanas: uma aposta na cidade expressiva. Dissertação de mestrado*. 159 páginas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia: Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.
- HALPRIN, L. *The RSVP Cycles*. Canada: Doubleday Canada, 1969.
- HOLSTON, J. Insurgent Citizenship in an Era of Global Urban Peripheries. *City and Society, Vol. 21, Issue 2*, pp. 245-267, 2009.
- LYDON, M.; GARCIA, A. *Tactical Urbanism: Short-term action for long-term change*. WASHINGTON: ISLANDPRESS, 2015.
- MIRAFTAB, F. *Insurgent planning: situating radical planning in the global south*. Planning theory, pp.32-50, 2009.
- MOSTAFAVI, M.; DOHERTY, G. (Org.). *Urbanismo ecológico*. São Paulo: Editora G. Gili, 2014.
- NACTO. *Urban Street Design Guide*. New York: Island Press, 2013.
- NYCDOT. *Street Design Manual*, 2015. Disponível em: <<http://www.nyc.gov/html/dot/downloads/pdf/nycdot-streetdesignmanual-interior-lores.pdf>>.
- NYCDOT. *NYC Plaza Program. Application Guidelines 2016*. Disponível em: <<http://www.nyc.gov/html/dot/downloads/pdf/nyc-plaza-program-guidelines-2016.pdf>>.
- NYCDOT. *NYC Plaza Program. Application Guidelines 2017*. Disponível em: <<http://www.nyc.gov/html/dot/downloads/pdf/nyc-plaza-program-guidelines-2017.pdf>>.
- OSWALT, P.; OVERMEYER, K.; MISSELWITZ, P. *Urban Catalyst: The power of temporary use*. Berlin: DOM Publishers, 2013.
- POMPEO, E. (2017) – *Entrevista realizada para dissertação de mestrado* intitulada “Do micro ao macro: Urbanismo Tático para transformação de espaços públicos”.
- ROSA, M. et al (orgs). *Handmade Urbanism: from community initiatives to participatory models*. Berlin: Jovis, 2013.
- SADIK-KHAN, J.; SOLOMONOW, S. *Street Fight: Handbook for an urban revolution*. New York: Viking, 2016.
- SANDERCOCK, L. *Towards Cosmopolis*. Chinchester, John Wiley, 1998.
- SOARES, H. 1998. *Pós-modernidade: sobre a “antropolítica”*, Pós-modernidade, política e educação, Santa Maria Disponível em: <<http://www.angelfire.com/sk/holgonsi/index.antropolitica.html>>, acesso em 11 de abril de 2018.
- TEMEL, R. The Temporary in the City. In: F. HAYDN; R. TEMEL, *Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces*. Basel, Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2006.
- WATSON, V. *Co-production and Collaboration in Planning – The difference*. Planning Theory and Practice. Vol. 15 No 1, pp.62-76, 2014.

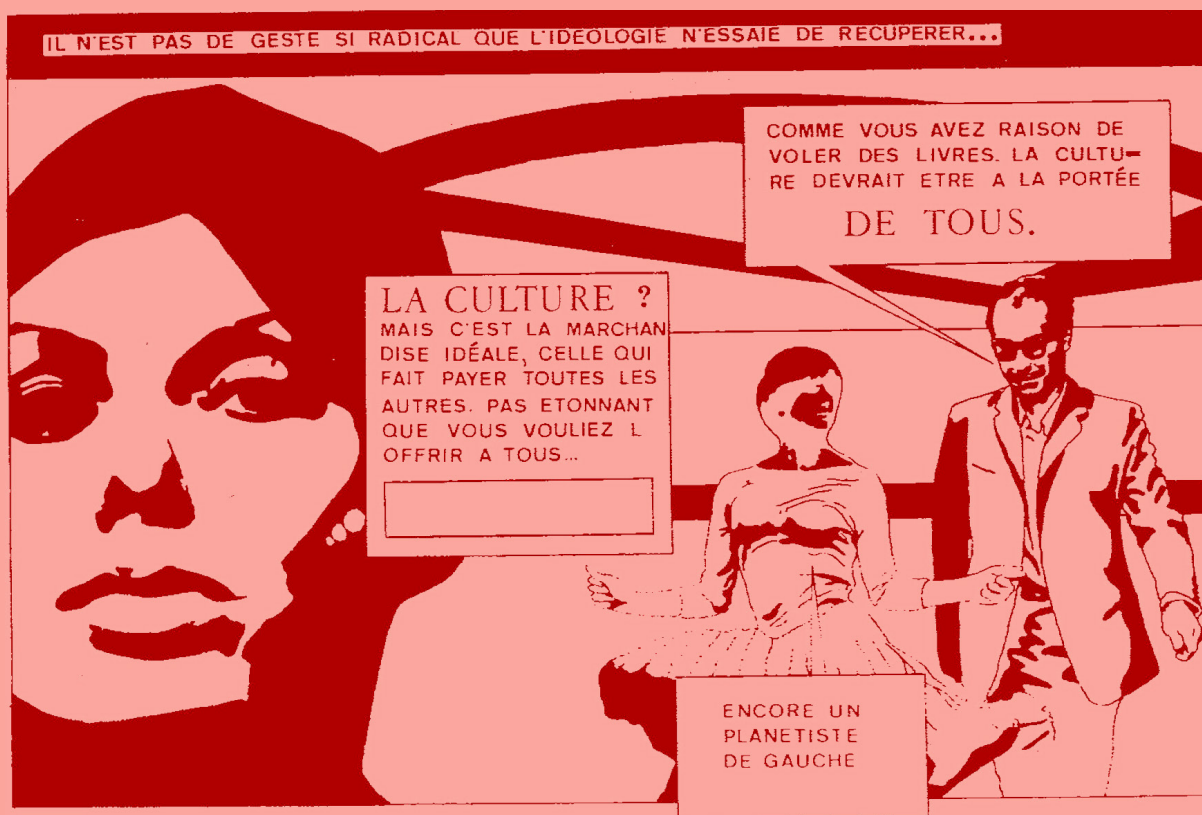
Recebido [Jul. 05, 2019]

Aprovado [Ago. 12, 2021]

# Nômades:

as práticas errantes  
no ensino, na pesquisa e  
na extensão em arquitetura  
e urbanismo – por um  
(re) conhecimento urbano

Evandro Fiorin\*



**Figura da página anterior:**

Comics par réalisation directe (texte de Raoul Vaneigem, images d'André Bertrand - 1967). Fonte: Boletim n.11 da Internacional Situacionista, p.34. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

**Resumo** Este artigo apresenta reflexões de ações acadêmicas para atualizar o legado de artistas e arquitetos em suas práticas errantes. Se justifica pelo desejo de evidenciar a importância de vivenciar a cidade em suas experiências, para uma educação do arquiteto e dos futuros professores de arquitetura, que possa propiciar um maior contato com os cidadãos. Busca discutir as práticas errantes como as estratégias metodológicas capazes de promover um reencontro com a cidade, nos processos de formação, assim como, nas suas várias possibilidades de atualização na pesquisa e na extensão. Um esforço que tenta assimilar as deambulações, as derivas e a prática do caminhar, no ensino de graduação e de pós-graduação, em contextos citadinos bastante diversos, rumo a um (re) conhecimento urbano.

*Palavras-chave:* práticas errantes, ensino, pesquisa e extensão.

**Nómadas: las prácticas errantes en la enseñanza, en la investigación y en la extensión en arquitectura y urbanismo – hacia un (re) conocimiento urbano**

**Resumen** Este artículo presenta reflexiones de acciones académicas para actualizar el legado de artistas y arquitectos en sus prácticas errantes. Se justifica por el deseo de resaltar la importancia de experimentar la ciudad en sus experiencias, para una educación del arquitecto y futuros maestros de arquitectura, para proporcionar un mayor contacto con los ciudadanos. Queremos discutir las prácticas errantes, como las estrategias metodológicas capaces de promover un reencuentro con la ciudad, en los procesos de capacitación, así como, en sus posibilidades de aplicación en investigación y extensión. Un esfuerzo que intenta asimilar los vagabundeos, las derivas y la práctica de caminar, en la educación de pregrado y posgrado, en contextos muy diferentes de la ciudad, hacia un (re) conocimiento urbano.

*Palabras clave:* prácticas errantes, enseñanza, investigación y extensión.

**Nomads: the wandering practices in teaching, research and extension in architecture and urbanism – towards an urban (re) cognition**

**Abstract** This paper presents reflections of academic actions to update the legacy of artists and architects in their wandering practices. It is justified by the desire to highlight the importance of experiencing the city in their experiences, by an education of the architect and future architecture teachers, which can provide greater contact with citizens. Discuss the errant practices as methodological strategies capable of promoting a reencounter with the city, in the training processes, as well as their possibilities of application in research and extension. An effort that tries to assimilate the wanderings, drifts and the practice of walking, in undergraduate and graduate education, in very different city contexts, towards an urban (re) cognition.

Keywords: wandering practices, teaching, research and extension.



**E**ste artigo busca atualizar o legado de artistas e arquitetos em suas práticas errantes. Tem como preconização dar maior relevância para o papel que a vivência dos futuros arquitetos e professores devem ter, mediante suas experiências na cidade e junto com seus cidadãos. Foi pensado em um momento de uma escalada de propostas de novos cursos e atividades à distância em arquitetura e urbanismo, agora, ainda mais agravada pelas circunstâncias de uma necessidade de distanciamento social, imposto para evitar a propagação do vírus da SARS-Covid-19.

Sendo assim, se uma conjuntura pessimista do mundo pós-pandemia, poderia resultar em um maior encastelamento urbano, vamos ao encontro de um ponto de vista mais otimista. Logo, se, em caráter excepcional, as determinações do Ministério da Educação apontam, quando possível, para a substituição de disciplinas presenciais, por aulas que utilizem meios de tecnologias de informação e comunicação, o Conselho de Arquitetura e Urbanismo, recomenda que as práticas profissionais não sejam adaptadas ao formato EAD – Educação à Distância – uma ideia que compartilhamos, como maneira de garantir a qualidade do ensino de Arquitetura e Urbanismo.

Deste modo, problematizamos o processo de ensino e aprendizagem de projeto para recuperar aqui, a partir de algumas ações acadêmicas realizadas anteriormente, em um contexto paulista, as experiências que vão ao encontro da cidade, da paisagem e do território, desenvolvidas nos cursos de graduação e pós-graduação em arquitetura e urbanismo que fazemos parte, em solo catarinense. Elas incorporam, também, o âmbito da pesquisa (em algumas capitais de outros estados do país), especialmente, àquelas realizadas pelos membros do *Grupo de Pesquisa de Projeto, Patrimônio, Percepção e Paisagem*; além da atividade de extensão, junto com outros integrantes – esta realizada no centro histórico de Florianópolis.

Nesse sentido, temos como objetivo explicitar uma proposta de contaminação do Ateliê de Projeto com o ambiente urbano, diante da difícil tarefa de descrever as conformações urbanas contemporâneas; e, também, discutir as práticas errantes, como as estratégias metodológicas capazes de promover um reencontro com a cidade, diante dos processos de formação de estudantes de graduação e pós-graduação, bem como, possibilidades de atualização desse repertório, no âmbito da pesquisa e da extensão.

Como resultados, apresentamos os esforços que tentam assimilar as deambulações, as derivas e a prática do caminhar no ensino, principalmente, tendo como preconização a realização de percursos, que permitam experiências no espaço urbano e vivências na cidade, aproximando os alunos da graduação, das pessoas que perambulam e habitam diferentes territórios. Além disso, explicitamos essa estimulação aos pós-graduandos, quando da realização dos levantamentos e análises urbanas, mesmo que, em contextos citadinos, por vezes, perigosos para mais desatentos, tais como: antigos leitos férreos, centros históricos e áreas portuárias deterioradas, baixios de pontes e viadutos, as comunidades controladas nos morros, arquiteturas abandonadas, dentre outros lugares à margem.

\* Evandro Fiorin é Arquiteto e Urbanista, Professor da Universidade Federal de Santa Catarina, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-6556-1461>>.

Uma preocupação aqui também exposta é um reencontro com a cidade por parte das crianças, sobretudo, nos trabalhos realizados na extensão universitária. Por meio deles, buscamos estimular, desde cedo, que os “pequenos arquitetos” possam viver a cidade desacompanhados dos pais, tirando o medo dos lugares urbanos, que lhes é inculcado. Sendo assim, essas discussões podem propiciar considerações para acionar um projeto de restauração do ofício do arquiteto, mais sensível às mudanças do nosso tempo, às novas agendas, desde ambientais até tecnológicas e respeitando as alteridades, rumo a um (re) conhecimento urbano.

### **Problematizando o processo de ensino e aprendizagem**

Tradicionalmente, o Ateliê de Projeto tem sido entendido como mediador dos conteúdos das outras disciplinas nos Cursos de Arquitetura e Urbanismo. Um lugar onde se busca por relações interdisciplinares para aprofundar o conhecimento. Entretanto, hoje em dia, para além disso, o Ateliê de Projeto precisa ser capaz de criar ferramentas para que esse intercâmbio possa acontecer não apenas na cabeça do estudante, mas em uma prática que se produza, cada vez mais, como transdisciplinar. Inclusive, a descoberta do Projeto de Arquitetura e Urbanismo, não como um caráter disciplinar, mas como um espaço da transposição dos limites, cujo fazer se transforma o tempo todo e o conjunto de saberes deve ser sempre relacional, diante dos outros campos de atuação. Nessa compreensão, a complexidade do ensino e aprendizagem de projeto de arquitetura e urbanismo deve rumar para indagar sobre o próprio sentido da atividade projetiva e o seu processo de raciocínio (FERRARA, 2002, p. 106).

Nos primeiros semestres dos cursos de Arquitetura e Urbanismo lidamos diretamente com os alunos recém-saídos do Ensino Médio e, assim, acreditamos que uma maneira de fazer com que este estudante conquiste sua autonomia, se afastando dos códigos e dos valores pré-estabelecidos, seja através de uma inteligibilidade do espaço. Uma tática que atrita o senso comum, dando relevo ao espírito crítico, estimulando um saber discriminar o que é excessivamente óbvio, do que pode ser objeto de conhecimento na prática projetual; ou seja, uma busca pelas relações onde, aparentemente, elas não estariam. Esse procedimento analógico pode ser incitado nos Ateliês de Projeto, através de uma frequência urbana. Sair de encontro com a cidade, como um *modus operandi* para ampliar a faculdade de discernir as suas imagens e os seus significados e, então, apreender a combiná-los de maneiras inusitadas para, talvez, revelar as suas ligações estruturais (VALÉRY, 1998, p. 23).

Ir a campo, como uma modalidade pedagógica, faz com que o aluno apreenda o sentido de interdependência que deve estar implícito no feitiço de qualquer projeto de arquitetura e urbanismo. Isto porque, já não se pode mais, simplesmente, separar a arquitetura da cidade, a cidade da paisagem e a paisagem do território. No último século, o processo de urbanização fez ruir os tradicionais limites entre o rural e o urbano e, também, levou consigo a capacidade de discernimento daquela cidade como coisa limitada e contida, com forma coesa e contínua, tornando-a desconfinada, difusa e tão fragmentada. Desde então, princípios da Carta de Atenas (LE CORBUSIER, 1993) e os preceitos de um desenho universal têm sido constantemente rediscutidos, já que o plano foi, paulatinamente, retorcido, corrugado e dobrado e o ponto no mapa passou a ser mancha (DOMINGUES, 2009, p. 13).

A partir da década de 1960, aumentou o coro de arquitetos desconfiados dessa lógica racionalista para a construção positivista da cidade, baseada em códigos determinantes. O arquiteto e urbanista Carlos Nelson Ferreira dos Santos, foi um desses pensadores que, apesar da curta trajetória acadêmica, acreditava ser ingênuo continuar a reproduzir uma cidade tal como Brasília, projetada com excessivo rigor nos usos e nas formas de ocupação pela população, descartando a ideia de cidade como organismo vivo, diante das variantes fenomenológicas do espaço (SANTOS, 1980, p. 15).

Com o recrudescimento do regime militar no Brasil e o exílio dos grandes mestres, a chamada Escola Paulista e o seu prédio – com o vão livre e o ateliê sem paredes, como seus grandes signos libertários –, têm o seu modelo utópico interrompido. No berço dos ensinamentos de Vilanova Artigas – onde o professor de projeto era o bom arquiteto, geralmente formado pela práxis modernista –, o processo de ensino e aprendizagem baseado na simulação do exercício profissional, com vistas para o desenvolvimento social e o progresso do país, vai perdendo força. Assim, pouco a pouco, a revolução pelo desenho foi sendo substituída pelo não-desenho. Nos anos 1970, o ato de projetar passou a ser uma atividade penosa, mediante injunções externas ao arquiteto e à própria arquitetura. Isto, possivelmente devido: às grandes restrições aos programas socialmente antes relevantes; e, principalmente, às relações heterônomas que a própria construção da capital federal deflagrou entre o canteiro e o desenho (SANT’ANNA, 1991, p. 55).

Com o processo de reabertura democrática, o realismo dos programas passou a fazer parte da pauta dos Ateliês de Projeto nas escolas. Geralmente o tempo do planejamento – dos levantamentos e das análises urbanas –, se sobrepunha ao ato projetivo em si (e este, acontecia em separado, dentro da sala de aula). No período que se segue, uma figura proeminente virá à tona: a do arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Notadamente, mediante o reconhecimento da sua obra e influência que exercerá no ensino dos jovens arquitetos, acalentará um novo tipo de trabalho conjunto com os seus discípulos, com um especial interesse pela cidade, resultando na organização de equipes colaborativas premiadas (FIORIN, 2012, p. 132).

Esta outra configuração se soma a uma nova realidade, ainda em construção, mediante a chegada de novos educadores, formados pelos cursos de pós-graduação e engajados nos laboratórios e grupos de pesquisa, oriundos das atividades dos centros acadêmicos e escritórios-modelo, criados dentro das universidades brasileiras. Estes profissionais do ensino, se comportam mais como aprendizes e parceiros de projeto, do que como mestres. Para muitos, a prestação de serviços deve ser compromisso do que se aprende na escola, além da necessidade de ampliação do contato com a população. Sem o peso da promessa de mudança de um país por meio da arquitetura, o projeto pode ser agora entendido como “processo”, que se vincula a uma pesquisa e pode vir a solucionar uma demanda social. Então, mais do que o resultado acabado, se constrói por muitas mãos, como um trabalho colaborativo. Assim, o Ateliê de Projeto pode se desconectar das antigas hierarquias, daquele professor que ensina e do aluno que aprende, ganhando os seus novos contornos, em conexão com os grupos de pesquisa, pós-graduandos e com os projetos de extensão (VELOSO; ELALI, 2003, p. 100).

Num momento em que vivemos profundas transformações sociais e espaciais, devemos estimular um ensino aberto a outras percepções das conformações urbanas, as

quais fujam do padrão, interrogando uma complexidade da cidade e convidando a criação de projetos que recusem os desenhos prontos, procurando dar novo fôlego à importância da experiência urbana, em suas leituras e, em intervenções, que ampliem o escopo das vivências espaciais e o contato com os “outros”, abonando as ideias em que frutifiquem: a subjetividade, a alteridade, a etnografia, a memória, a história e a cultura do espaço (JACQUES; BRITTO; DRUMMOND, 2015) e o respeito aos seus diferentes habitantes.

As pesquisas dos integrantes do “Laboratório Urbano: experiências metodológicas para a compreensão da complexidade da cidade contemporânea”, da Universidade Federal da Bahia e da Universidade Estadual da Bahia, no qual a Professora Paola Berenstein Jacques é a coordenadora geral, nos dão algumas pistas para esse encaminhamento, bem como, os trabalhos no âmbito do ensino, da pesquisa e da extensão, realizados pelo Professor Eduardo Rocha, no Grupo de Pesquisa “Cidade+Contemporaneidade”, da Universidade Federal de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Isto porque, ambos comungam das ideias ou confluem para um encontro com muitas premissas do Professor Francesco Careri – líder do Grupo Stalker, da Università degli Studi Roma Tre, da Itália –, pelo qual, assumimos, também, ter uma grande convergência<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A partir de uma conversa informal que tivemos com o arquiteto e professor Francesco Careri, em janeiro de 2020, na Università Degli Studi Roma Tre, na cidade de Roma, na Itália, ficou claro que sua preocupação é fazer conhecer, sobretudo, aos estudantes, mas, também, aos cidadãos, as realidades da cidade, estranhas às rotinas cotidianas – uma ideia que partilhamos.

Sendo assim, como uma parte importante do entendimento do projeto como “processo”, tendo em vista às mudanças recentes na compreensão das conformações urbanas e a necessidade de se privilegiar as estratégias metodológicas que tragam consigo uma maior vivência da cidade e aproximação com os seus cidadãos, tanto no ensino, como na pesquisa e extensão, buscamos construir uma modalidade de diálogo com o curso de Artes Cívicas do arquiteto italiano, de maneira a repensar o ensino e a aprendizagem de projeto em arquitetura e urbanismo.

*Artes Cívicas é o curso que eu teria gostado de frequentar quando estudante; a deambulação como metodologia de pesquisa e de didática; a experimentação direta da arte da descoberta e da transformação poética e política dos lugares. A universidade nômade tantas vezes sonhada e perseguida com Stalker.* (CARERI, 2015)

Consideramos que, trazer à tona essas experiências no processo de ensino, pesquisa e extensão em arquitetura e urbanismo pode abrir caminhos para outras possibilidades de pensar e projetar nas cidades. Tal como fizemos em momentos anteriores, quando nossos alunos de arquitetura e urbanismo realizavam suas errâncias em determinados contextos, se deixando levar pelas solicitações do terreno, guiados pelas sensações e pela atmosfera do lugar, na busca de um encontro com os “outros”, por entre os antigos leitos férreos das cidades do interior paulista (FIORIN, 2017). Uma prática que foi apropriada pelo Ateliê de Projeto de uma maneira experimental: na medida em que os nossos alunos eram impelidos a caminhar na cidade, para promover suas descobertas projetuais; tão logo, produziam diagramas pelo meio do caminho, em um ato projetivo em movimento, possibilitando novas formas de percepção e intervenção (HIRAO; FIORIN, 2018).

Os resultados destes trabalhos em diferentes cidades do interior paulista que tiveram as deambulações, as derivas e o caminhar como prática estética como suas estratégias metodológicas para incursão em áreas deterioradas, já foram reunidos em um livro (FIORIN, 2018). Assim como, as práticas pedagógicas subsequentes, tendo ampliado o

seu debate em um seminário que originou um *e-book* sobre as cartografias da cidade (FIORIN; HIRAO 2019).

Essa experiência redundou na adoção de um processo de ensino e aprendizagem fora do ateliê para os alunos da graduação em arquitetura e urbanismo na Universidade Federal de Santa Catarina. Assimilando procedimentos utilizados para inserir os alunos no âmago da discussão acerca do projeto de arquitetura e urbanismo nos dias atuais, propõe incursões peatonais nas escalas: urbana, da paisagem e do território insular e continental da capital catarinense. Assim, os três exercícios projetuais sugeridos para uma disciplina introdutória, integrante da grade curricular da referida universidade, são baseados em percursos, por meio da experimentação metodológica do curso romano, no contexto urbano florianopolitano (FIORIN; SCHWERZ, 2020).

Esse sentido foi balizado por um projeto de pesquisa, que reforça o viés da percepção ambiental, utilizando um instrumental, que nos conduz para uma leitura dinâmica das narrativas urbanas. Tem como a sua estratégia, o caminhar como prática estética, que também, mantém vinculação teórica com os escritos de Francesco Careri. Além disso, é uma maneira de produzir novos olhares, que aqui se valem, fundamentalmente, da fenomenologia, da semiótica e do método da cartografia, apresentando, então, como alguns resultados de nossas andanças, relatos de vivências e cartogramas de contextos singulares, tais como: uma investigação dos lugares à margem de Florianópolis (FIORIN, 2021).

**Figura 1:** Uma prática errante junto com estudantes da Universidade Estadual Paulista, no interior de São Paulo. Fonte: Autor, 2017.

Desta maneira, os trabalhos do grupo de pesquisa e extensão em que atuamos vêm contribuir para uma percepção libertária da cidade/ da paisagem/ e do território. Assim, o ensino de graduação e pós-graduação em arquitetura e urbanismo que



acreditamos passar a ter um lastro científico-pedagógico para ir se transformando em um lócus da abertura de possibilidades: um ateliê e reuniões de estudo sem as antigas hierarquias, bem como, o privilégio da rua como sala de aula. Essa estrutura tem o papel de facilitar a maior participação desse estudante em formação, no seu meio circundante, em busca de um encontro com os “outros” e consigo mesmo, numa tomada de consciência sobre o seu lugar no mundo, agora vivenciado por sua experiência (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 03).

Em uma compreensão onde a linearidade nos escapa, o que apresentamos aqui são apenas algumas reflexões que problematizam o processo de ensino e aprendizagem em arquitetura e urbanismo, de maneira a atualizar o legado dos artistas e arquitetos errantes, mediante as atividades acadêmicas que desenvolvemos na Universidade Federal de Santa Catarina. As práticas errantes são as estratégias metodológicas que vão ao encontro de uma contaminação do Ateliê de Projeto com o ambiente urbano, diante da difícil tarefa de descrever as conformações urbanas contemporâneas, para que nelas possamos intervir. Um esforço que perpassa pelo ensino de graduação e pós-graduação; também, pela pesquisa em contextos urbanos diversos, inclusive, em outros estados brasileiros; e pelos seus possíveis rebatimentos na extensão, sempre buscando uma compreensão diagramática (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 25).

O pensamento diagramático foi sistematizado por Charles Sanders Peirce, considerado o “pai” da semiótica – a ciência que estuda as linguagens. Posteriormente, foi utilizado por Michel Foucault e, recentemente, apropriado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. O mais importante aqui não é ressaltar a gênese do diagrama, nem mesmo sua validade ou aplicação. O que nos interessa é colocar em pauta sua forma de raciocínio, por meio de sistemas abertos e muito mais inclusivos, pois cada projeto precisa inventar os seus próprios diagramas; assim como o movimento moderno inventou – embora, sua maioria, tenha sido propagada como modelos deterministas a serem seguidos. Apesar disso, a inteligência diagramática segue sendo capaz de captar as idas e vindas das sinapses cerebrais para a produção do conhecimento. Ela propicia a geração de mapas mentais com múltiplos acessos e ou cartografias que coexistem no campo espacial e social e, assim, ativa sensores ambientais e apaga clichês, para produzir a informação nova (PEIRCE, 1978).

Nesta proposição estimula-se que cada um de nós possa trilhar o seu próprio caminho para a produção do conhecimento, contando que se balize muito mais pela experiência do fazer, do que por uma imposição de um saber. Um modo pelo qual, a construção de repertório esteja muito mais próxima das experiências vividas e desejos daqueles que frequentam os espaços, como assim sugerem as narrativas dos artistas errantes, dos situacionistas, até as falas mais recentes do caminhar como prática estética. De tal sorte, o processo de pesquisa e de ensino e aprendizagem de projeto em arquitetura e urbanismo pode ir sendo alargado de sentido. Aberto à cidade e permeável as novas narrativas urbanas, o projeto pode acontecer junto da comunidade, em uma conversa em cima do morro, por meio de rabiscos colaborativos em um grande pedaço de papel. Sem o compromisso com a edição da prancha da entrega final, o ato projetivo passa a estar mais atento ao trabalho etnográfico (COSTA, 2010, p. 38) assim como, a pesquisa e a extensão – esta que pode tomar para si, o lugar de destaque nesse contexto.

Nessa lógica da rua como sala de aula, temos como nosso desafio a experimentação do espaço. Uma modalidade que agencia algumas lições do curso Artes Cívicas, para um reconhecimento urbano estético e experiencial – o qual, finalmente, poderia ativar o olhar poético sobre a nossa realidade de contrastes e nos levar para uma redescoberta do nosso lugar político na cidade atual. E assim, talvez, servir para nos reconectar com o sentido existencial da arquitetura e urbanismo, na sua íntima ligação com as pessoas. Seja pelo estreitamento de relações com representantes comunitários, ou mesmo, pela maior aproximação com os atores sociais e a população em geral. Logo, nas práticas errantes como estratégias metodológicas para o processo de ensino e aprendizagem em arquitetura e urbanismo, estudantes e professores podem vivenciar erros e acertos, de forma a convidar, também, quem passe para colaborar ativamente na construção da cidade, tomando parte da história de cada um, porque, deste modo, nos tornamos agora, os protagonistas de um fazer-saber (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 18).

### **As Práticas Errantes como estratégias metodológicas**

O exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, por meio de excursões para lugares desconhecidos e desinteressantes, se revelaram no passado, como atitudes para descobrir novas práticas artísticas, pelas vanguardas europeias. Assim, as deambulações eram uma alternativa de apreensão da cidade, da paisagem e do território (RICHTER, 1993, p. 257), de maneira a destituir o olhar habitual ou, turístico.

De certo modo, a viagem também foi uma prática para educação do arquiteto moderno. Os cadernos de desenhos e anotações de um Le Corbusier viajante, podem caracterizar esse sentido (SANTOS; MAGALHÃES, 2011). Entretanto, os croquis produzidos nas incursões do mestre moderno pela América Latina, também revelavam um viés colonizador. Independentemente da cultura local, induziam ao espírito novo, racionalizando e produzindo um choque na paisagem; seja nos cinco arranha-céus de 200 metros de altura que projetara para Buenos Aires ou, na imensa autoestrada, cujo traço cortava a Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, com os seus dez andares duplos de moradias (LE CORBUSIER, 2004, p. 236).

De outra maneira, as expedições do arquiteto brasileiro Flávio de Carvalho, pelo interior do Brasil, tinham como pressuposto um mergulho no território, de maneira a desvendar suas peculiaridades (JACQUES, 2012). Diferentemente do olhar do viajante, carregava consigo um sentido de pesquisa de cunho etnográfico, buscando tomar parte do contexto, para trazer à luz a cultura do lugar.

Essa evidência também aparece nas experiências de descoberta de Hélio Oiticica. Nas suas errâncias por entre os morros e as favelas da cidade do Rio de Janeiro, em *Delirium Ambulatorium*, procurava pelos ambientes desprovidos de moralismo e intelectualismo, recolhendo índices dos espaços para constituir vivências capazes de produzir as suas obras artísticas, cuja possibilidade de participação do indivíduo poderia fazer-ver, de uma perspectiva poética, mas também política, alguns dos bruscos contrastes sociais, ainda presentes na sociedade brasileira (DOS ANJOS, 2012).

Involuntariamente, a experiência errática desse artista tropicalista encontraria paralelos nos modos de percepção urbana que seriam utilizados pelos artistas situacionistas

européus, na chamada psicogeografia. Nas ações descritas por Guy Debord, o sentido clássico de passeio ou viagem seria subvertido. A partir de então, a apreensão da cidade moderna adquiria importantes mudanças, que atuavam diretamente no comportamento afetivo dos indivíduos. Na deriva, uma cidade ortogonal e racionalista poderia ser revelada menos pelos seus eixos e mais por um entrecruzamento dos seus caminhos, entradas e saídas, em representações que descortinariam uma geografia explodida, agora composta por seus cacos e fragmentos – labirintos que possibilitavam uma outra inteligência sobre o espaço moderno e, sobretudo, novas descobertas (DEBORD, 1958).

Para atualizar esse sentido, o arquiteto Francesco Careri defenderá a ideia do caminhar como prática estética.<sup>2</sup> Em sua transurbância pelos lugares ermos e afastados da cidade de Roma irá demonstrar como a errância se constrói como potente instrumento cognitivo e projetual para desvelar dinâmicas ocultas, diante do estado de coisas cambiantes que caracteriza as conformações urbanas contemporâneas. Para este italiano, a experiência do caminhar pela urbe torna possível a reflexão crítica, porque aguça os nossos sentidos e proporciona um encontro com os “outros”, abrindo o caminho para uma aventura do conhecimento sobre o território, antes de projetá-lo ou preenchê-lo com coisas (CARERI, 2013a, p. 32).

Muitas pessoas têm deixado de caminhar por medo dos “outros” e da cidade. Arquitetos terminam o seu curso de graduação sem ter tido qualquer contato com algumas áreas urbanas, especialmente por conta do risco que possam correr; sem mencionar os novos cursos de ensino à distância, os quais, em sua maioria, dificultam um aprofundamento da interação com a cidade. Esse é um problema grave que perpassa pela qualidade do ensino e formação dos novos profissionais, mas sobretudo, pela falta de reflexão sobre qual espaço público nós temos, qual queremos e/ ou podemos ainda lutar para construir. Nesse sentido, compartilhamos da ideia de que, o ato de errar pela cidade deve ser considerado um valor, e não um erro. Na prática da errância, a experiência do percurso desperta um aprendizado sobre os lugares e ajuda na compreensão dos significados sobre a realidade que se descortina nos contextos latino-americanos, onde, a prática do “*caminhar significa enfrentar muitos medos*” (CARERI, 2013b, p. 170).

O mais curioso é que a etimologia latina da palavra território, derivada do grego antigo, vem de *térreo*, ter medo ou, sentir terror. Sendo assim, antigamente, o que estava para além da cidade cercada por suas muralhas era um vasto *territorium* desconhecido. No entanto, hoje em dia, esta cidade delimitada como conhecíamos já não existe mais, porque, agora, as conformações urbanas se distendem por toda a parte e temos que nos aventurar por ela em nosso dia-a-dia, mesmo a contragosto. Muito embora, muros ainda são erguidos em virtude da violência, ou como as marcas da segregação em pequenas e grandes cidades, além dos cerramentos invisíveis em áreas controladas por milícias, ou tráfico de drogas – zonas onde, quiçá, não seja tão conveniente aparecer sem aviso prévio (CARERI, 2017, p. 85).

Mesmo assim, as nossas incursões aos espaços urbanos não sacralizados das cidades brasileiras são importantes para desnaturalizar um estado de coisas e destituir os pré-conceitos. Trajetos que não sejam mais balizados por um olhar turístico são úteis aos alunos de arquitetura e urbanismo na medida em que permitam uma apreensão individualizada da realidade. Porém, não se trata de evocar uma pedagogia que instaure a visita guiada às nossas mazelas urbanas como uma forma de redenção. Nem

<sup>2</sup>A prática de *andare a zonzo*, do italiano: “vagar sem objetivo”, utilizada por Francesco Careri, retoma o sentido do caminhar do *flâneur* e as ideias da deriva de Guy Debord na cidade moderna, para configurar o conceito de transurbância, já que a caminhada nas conformações urbanas contemporâneas prescinde das antigas noções de localização, pois, pelo meio do caminho, nossos pés encontram fragmentos de cidade, zonas desoladas e não construídas. Assim, sob essa nova condição urbana, caso nos pecamos nesse trajeto, não saberemos nos dirigir nem a um fora, nem a um dentro, já que há, múltiplas entradas e saídas.





**Figura 2:** Uma prática errante junto com estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina, em São Paulo-SP. Fonte: Autor, 2019.

mesmo, a ilusão de um passeio por uma determinada comunidade carente, cujo risco poderia ser controlado ou reduzido a uma visão totalizadora imposta pelo professor. Nas cidades somos todos nômades e cada um de nós deve gozar de autonomia para construir os próprios itinerários pelos “territórios indefinidos” (CACCIARI, 2010, p. 52).

Nesse sentido é preciso superar o sentido educativo, dentro e fora do Ateliê de Projeto, mas, também, no âmbito da pesquisa em arquitetura e urbanismo. Uma busca que se balize pelo fazer empírico, em que o pesquisador vai ao encontro do cotidiano da cidade, ao mesmo tempo em que se coloca dentro das exigências locais e particulares de uma ciência que é sempre nômade. Uma estratégia que não se resigne ao encarceramento, mas, ao contrário, esteja aberta à possibilidade de ativar um saber, mediante um fazer-ver, através de uma realidade que precisa ser descortinada. Experiência fora de lugar, longe de um ambiente controlado e de temporalidades pré-determinadas, que colabore para desvelar uma dimensão singular (ARAÚJO, 2012, p. 46).

Dessa maneira, as práticas errantes como nossas estratégias metodológicas tendem a desmentir toda imagem arquitetônica e urbana decantada, nos auxiliando na criação de pontes para o conhecimento pela subjetivação e alteridade, no sentido da construção de uma cidade menos espetacular e mais inclusiva, criativa e experimental. De tal sorte, a busca por um senso operativo, radicado na experiência, tende a suscitar, um outro tipo de raciocínio sobre os espaços da cidade atual implicando, assim, um pensamento nômade (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 167); aquele capaz de assimilar e permitir transformações e reviravoltas, advindas de um processo de experimentação.

## Resultados e Discussões no ensino, na pesquisa e na extensão

Na busca de uma maior abertura, para cognição e projeção dos espaços moventes das conformações urbanas contemporâneas, nos propusemos a realizar um outro tipo de experiência no processo de ensino e aprendizagem de projeto. Uma pedagogia que supunha assimilar como conceito, a frequência de alguns espaços emblemáticos da Ilha de Santa Catarina, para produzir alguns significados a partir deles. Essa proposição foi aplicada, inicialmente, àqueles estudantes de arquitetura e urbanismo dos primeiros semestres, de modo que estes pudessem caminhar na direção de uma experimentação projetual. Desta forma, o Ateliê de Projeto buscou as práticas errantes como estratégias metodológicas para um mergulho na realidade da Grande Florianópolis, de maneira a possibilitar uma comunicação poética sobre a cidade (PIGNATARI, 1987).

Essa experiência tentou conectar teoria e prática em aulas abertas, as quais, em muitos momentos, aconteceram pelo meio da rua. Voltadas para realização de leituras urbanas, a criação de diagramas, a construção de experiências sensoriais, mapas, montagens e maquetes (utilizando alguns materiais disponíveis ou reciclados), pretendiam contribuir para uma inteligência cidadina e, principalmente, para a execução de exames projetivos. Essas ações se processaram de um modo não-linear, acontecendo a qualquer tempo, inclusive nas saídas a campo, sob uma didática do caminhar, sempre embasada por um senso de estranhamento (BENJAMIN, 1921).

Desta maneira, encorajávamos a criação dos diários de diagramas para um relato dos espaços. Eles serviram para imprimir algumas ideias para concepção de mapas com múltiplas entradas e saídas, montagens e desmontagens dinâmicas da realidade, sob a argúcia da experiência individual de quem os criou. Possibilitavam dar conta de registros inusitados e das imagens variadas, antes, durante e depois da realização das práticas errantes. Os raciocínios imaginativos foram exercidos através dos traços mnemônicos inscritos nas páginas, que enfatizavam as diferenças e, assim, permitiam que surgisse uma inteligência diagramática sobre a cultura do espaço. Ideias que serviriam, então, para compor projetos abertos a uma linguagem em movimento, de modo a superar os hábitos, os clichês e os estereótipos (MONTANER, 2017, p. 12).

Os diários de diagramas tendem a instigar as visões críticas sobre o estado de coisas nos espaços moventes das conformações urbanas contemporâneas. Primam por uma emancipação do aluno em relação às práticas do copista, não exigindo sua negação, mas, uma assimilação do nosso presente cambiante, na busca por novos instrumentos conceituais, que sejam menos formais e abram as possibilidades de pensar como pode ser o futuro. Então, a sua realização é a base para um ateliê que não se pautar mais por programas arquitetônicos ou, o feito de planos baseados em modelos de urbanização. Buscam meios que possam favorecer o surgimento de ideogramas, como antevisões do projeto, feitas de improviso durante as práticas errantes e, não necessariamente nessa ordem, alguns testes com maquetes abstratas, que não se convencionem ao estatuto de standards, servindo mais para suscitar um processo experimental sobre ele (MORALES, 2010, p. 52).

Assim, as experiências que realizamos supunham que o aluno fosse o protagonista, ou melhor dizendo, o responsável por construir o seu repertório a partir da cidade como um palco de criação. Houve liberdade para que o estudante fizesse seus próprios

<sup>3</sup>A Ementa da disciplina de Projeto de Arquitetura III está assim definida: Projetos da edificação em áreas centrais da cidade. Programas de uso público que reflitam a vivência do homem em sociedade. Desenvolver a capacidade de elaborar respostas rápidas a nível de estudo preliminar, a partir de problemáticas previamente escolhidas.

**Figura 3:** Fotograma das práticas errantes no ensino de projeto na comunidade do Morro da Caixa, em Florianópolis-SC. Fonte: Autor, 2019.

trajetos, inclusive desacompanhados, elegendo suas próprias áreas de intelecção e intervenção. Logo, tínhamos como pressuposto, aguçar os sentidos para a procura dos índices sócio espaciais, que suscitassem uma livre apropriação e experimentação do espaço. Assim, houve algumas leituras sugeridas para trazer à tona um “olhar estrangeiro” (SIMMEL, 1983, p. 185), para que as práticas errantes não fossem tornadas meros passeios por regiões turísticas – o que, em alguns casos, também aconteceu. Entretanto, uma grande parte dos estudantes optou por fugir à regra, buscando ver, na medida do possível, para além da imagem corriqueira da cidade (FIORIN, 2020).

Sendo assim, entendemos que as práticas errantes poderiam ser aplicadas em outras disciplinas, de semestres subsequentes, justamente para testar sua validade em alunos com senso de maturidade mais acurado. Além disso, maior discernimento crítico sobre a realidade devia ser requerido e instigado. Logo, a disciplina de Projeto de Arquitetura, alocada quase na metade da matriz curricular do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina, foi a escolhida para uma nova avaliação das práticas errantes como metodologia de ensino e aprendizagem.<sup>3</sup>



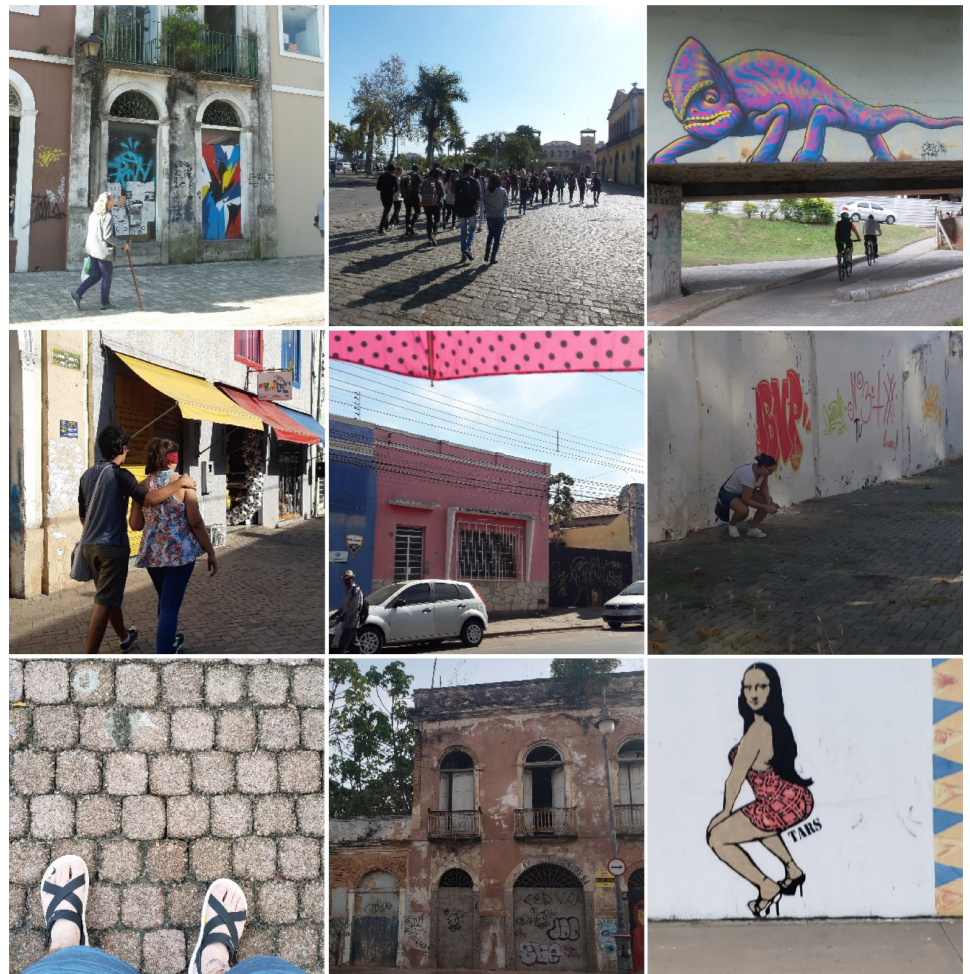
<sup>4</sup>Por iniciativa do Instituto Padre Wilson Groh, na laje do 1º. Reservatório de Água de Florianópolis (1910), que ainda abastece os bairros do centro e suas cercanias, foi construída a Praça Monte Serrat, em uma parceria público-privada entre a CASAN – Companhia Catarinense de Águas e Saneamento e a WOA Empreendimentos.

<sup>5</sup>Conversamos com muitas pessoas na comunidade para ouvir os anseios para o lugar.

**Figura 4:** Fotograma das práticas errantes na pesquisa de lugares à margem em Florianópolis-SC, Cuiabá-MT e Maceió-AL, respectivamente. Fonte: Grupo de Pesquisa Projeto, Patrimônio, Percepção e Paisagem (liderado pelo Autor), 2019.

Nessa oportunidade, propusemos ir ao encontro de zonas de intensa descodificação na cidade de Florianópolis. Realizamos uma primeira deambulação pelas áreas centrais deterioradas. Depois, uma deriva que nos levou até o maciço do Morro da Cruz, ainda no centro da cidade. O caminhar como prática estética nos transportou até o Morro da Caixa. Por entre os grafites e casebres desbravamos as ruelas dessa comunidade, até nos deparamos com uma praça. Os 12 estudantes, um estagiário e o professor tornaram a aula, em uma conversa com a população carente que frequentava a nova Praça Monte Serrat.<sup>4</sup>

Apesar de existir uma ementa e um plano de aulas para a referida disciplina, não havia um programa projetual definido e, portanto, fizemos outras visitas ao local, contatamos líderes comunitários e acionamos a Associação de Bairro para que pudessem sugerir demandas projetuais. Por conta da demora em receber qualquer pedido, substituímos o diário de diagramas por uma grande folha de papel estendida no chão, convidando os “outros” a desenhar conosco, nessa praça. Nesta interação percebemos que faltava uma sombra e, assim, foram se desdobrando pensamentos diagramáticos para um pequeno pavilhão ou cobertura, que pudesse abrigar os desejos dos frequentadores do lugar ou, daqueles que encontrássemos no meio da rua.<sup>5</sup>

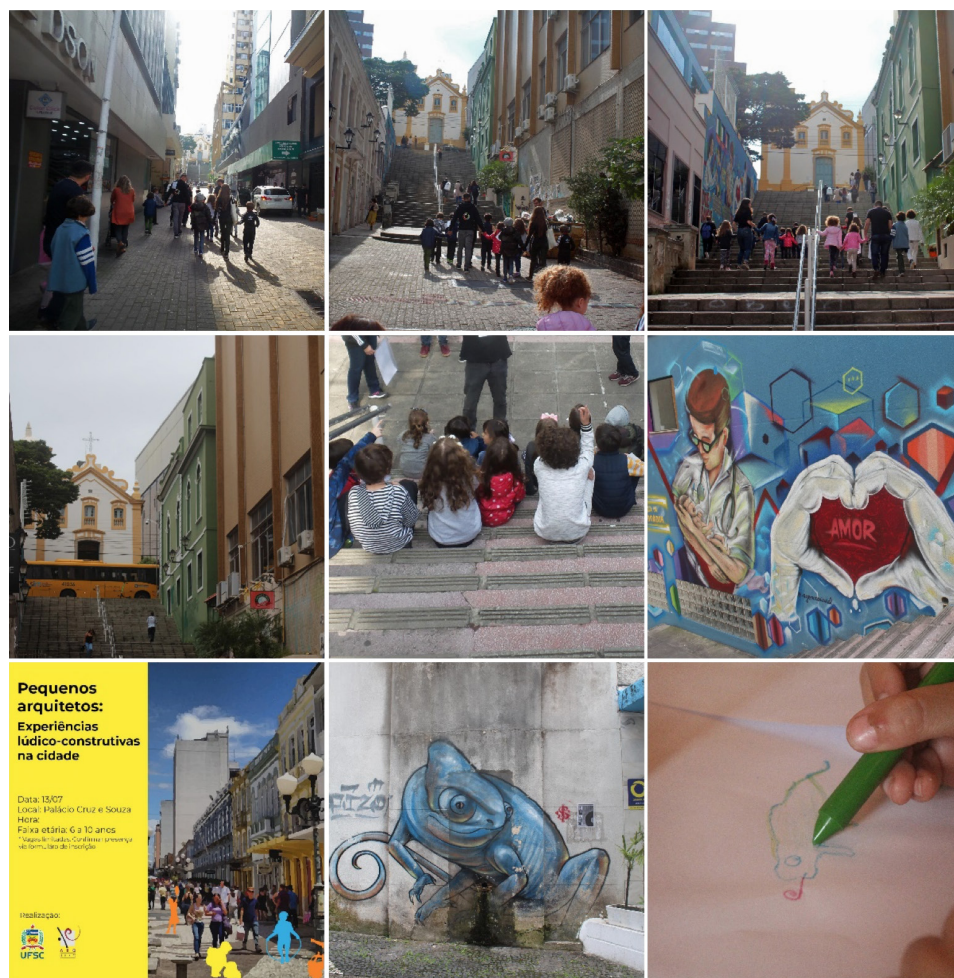


Um de nossos orientandos do mestrado fez estágio docência na ocasião da oferta dessa mesma disciplina. Sem grandes intenções, os debates durante o Ateliê de Projeto e as conversas entre todos os estudantes (em seus diferentes níveis de formação) e os passantes pela praça dessa comunidade, se transformaram em um continuum das aulas na pós-graduação e das reuniões do grupo de pesquisa. De alguma maneira, estávamos ali, no Morro da Caixa, ao lado do antigo reservatório de água, com uma belíssima vista para a Baía Sul de Florianópolis, praticando uma indissociabilidade dos três pilares que dão suporte à universidade pública – uma “pesquisa-ação” (THIOLLENT, 2008).

Desta forma, a disciplina de *Percepção e Representação da Cidade, da Paisagem e do Território*, que ministrados nos cursos de pós-graduação em que atuamos, procura ir ao encontro da cidade, estudando as principais narrativas errantes para constituir um saber que possa, em efetivo, colocá-las em prática. Assim, estimulamos que sejam realizadas pelos alunos da pós-graduação nos levantamentos e análises e, especialmente, àqueles membros ligados ao *Grupo de Pesquisa de Projeto, Patrimônio Percepção e Paisagem*, de modo que possamos, então, vivenciar os espaços urbanos em sua plenitude, junto com os seus “outros” habitantes. Uma ideia que suscita um olhar poético, mas, também, político sobre o fazer científico, atento ao trabalho acadêmico que devemos cumprir para dar um retorno à sociedade do conhecimento que se produz na Academia, ainda que, mais aberto às multiplicidades que possam surgir pelo caminho, precavendo, inclusive o seu “desvio” (BAUDRILLARD, 1996, p. 69).

Nesse sentido, é certo que o arquiteto nunca é o dono dos projetos que produz. E todos eles estão fadados ao descaminho, na medida em que o usuário passa a se apropriar dos espaços projetados. Assim, as práticas errantes como estratégias metodológicas, também podem ser hábeis em fazer-ver àqueles lugares à margem, nas bordas ou, nos *intermezzos* das novas conformações urbanas contemporâneas. Caminhando vamos ao encontro dos espaços que sequer foram pensados no papel ou fugiram totalmente do nosso controle, tais como: os antigos leitos férreos; os centros históricos e áreas portuárias deterioradas; os baixios de pontes e viadutos; as comunidades controladas nos morros; as arquiteturas abandonadas, dentre outros. Todos têm como essência, evocar os sentidos mais provocativos, trazendo à baila a ambiguidade, as contradições, ou uma total perplexidade. Sendo assim, as pesquisas que orientamos em algumas cidades e capitais brasileiras de outros estados, se pautam pela atualização da deriva, como um dispositivo para diagramar esses lugares de transgressão (DORAN, 2001, p. 82).

Um percurso que é sempre redesenhado pelas experiências dos pés de quem caminha por entre as diversas conformações urbanas, paisagens e territórios em movimento das nossas cidades e que, pode ser estimulado desde cedo. Justamente por este motivo, o projeto de extensão: *Pequenos Arquitetos: experiências lúdico-construtivas na cidade*, tem se mostrado um potente instrumento catalizador das práticas errantes voltadas para as crianças de 06 a 10 anos de idade, no centro histórico de Florianópolis. Consiste em uma caminhada curta pelos principais marcos do núcleo central. Todavia é um trajeto que também proporciona um encontro com diversos habitantes, como moradores em situação de rua, grafiteiros, mendicantes, além de ambulantes, dentre outros. Depois da deambulação, uma oficina de desenho é realizada em um centro cultural. Muitas dessas crianças inscritas, nunca saíram desacompanhadas dos pais e,



**Figura 5:** Fotograma das práticas errantes no projeto de extensão: “Pequenos Arquitetos” em Florianópolis-SC. Fonte: Autor, 2019.

agora, o fazem seguidos de estudantes de graduação, pós-graduação e professores de arquitetura e urbanismo, em uma espécie de reconquista do direito de perambular pela cidade (PROJETO, 2019).

Sendo assim, diante dos resultados obtidos até o momento no ensino, na pesquisa e na extensão, entendemos que as práticas errantes podem abrir um mundo de discussões para a compreensão das transformações mais recentes na cidade e, fundamentalmente, um novo olhar para os “outros”. Isto porque, ao debatermos sobre a problematização do processo de ensino aprendizagem em arquitetura e urbanismo e nos depararmos com a crescente escalada do ensino à distância, vemos como necessidade, ampliar nossas experiências urbanas para que, assim, possamos suscitar mais vivências espaciais e o maior contato com a cidade e seus cidadãos.

Creemos ser importante que, nesse momento, tenhamos docentes e discentes engajados na busca por outras alternativas para que a realidade dos cidadãos e os seus desejos possam vir à tona, afim de serem captados ou, melhor compreendidos e colocados em prática por meio de projeções diagramáticas, especialmente, diante das mudanças do nosso tempo, das novas agendas e do respeito a todo tipo de alteridades.

E, portanto, se no ensino, na pesquisa e na extensão somos todos nômades, queremos acionar um projeto de restauração do ofício do arquiteto. Tendo em mente o seu papel de tradutor dos anseios da população no espaço da cidade, indo até onde os “outros” estejam. Buscando uma renovação do contrato social e trabalhando com valores mais humanos e, não, universais. Considerando um olhar poético, mas, dando uma maior liberdade criativa, ao convidar o Outro para cooperar junto com cada projeto. Mantendo, assim, um compromisso político, mesmo sabendo que, as decisões entre os desenhos e desígnios se bifurcam (GUATTARI, 1996, p. 300).

### **Algumas Considerações para um (re) conhecimento urbano**

O Movimento Moderno no Brasil teve inúmeras vertentes, com distintas elaborações, muitas delas capazes de promover um feliz encontro entre os mais diferentes traços da cultura local com a modernidade. Mesmo assim, a cidade ordenada pelo planejamento modernista, já não pode mais ser pensada como no passado. O projeto com desenho universal, que ia em busca de um homem padrão, satisfazendo os anseios daqueles que defendiam os antigos modelos de acumulação, trouxe consigo sua necessidade de superação. Há, assim, uma urgência em reavaliar esses princípios, na direção de um reencontro do homem com um projeto mais sensível ao lugar, com maior respeito ao meio ambiente e às pessoas, em um novo entendimento “bio-histórico” e existencial da arquitetura (PALLASMA, 2018, p. 09).

Nesse sentido, temos como nosso desafio a suplantação desta fase para que possamos pensar os novos projetos, mais aptos a respeitarem as condicionantes ambientais. Essa preocupação ecológica deve fomentar uma re-utilização de meios de representação de projeto e a realização de construções que não sejam prejudiciais à biodiversidade. Deve haver preocupação com a implantação de qualquer novo edifício ou ocupação das áreas de Preservação Permanente e de Reserva Legal, em conformidade com a Lei Nº 12.651, de 25 de maio de 2012, bem como, a discussão e atualização constante, dos melhores modos de aproveitamento dos recursos disponíveis e dos materiais descartados. Com o intuito da instauração de uma estética do reaproveitamento, de maneira que “a forma siga a evolução” (MCDONOUGH, 2013, p. 107).

Entretanto, essas condicionantes não devem ser uma camisa de força, inviabilizando o teste de materiais e o emprego das novas tecnologias. Aliás, uma avaliação crítica das novas formas de comunicação, deve ser agora considerada no ensino, na pesquisa e na extensão. A utilização de aparelhos com dados móveis é bastante comum entre os nossos estudantes e poderia ser, também, se analiticamente incrementada, uma nova ferramenta importante; isso, sem que o enquadramento da tela viesse a substituir uma experiência de realidade. O livre acesso à informação, inclusive, abre portas para um raciocínio muito mais consciente sobre as nossas ações. Neste plano, a despeito das práticas errantes, a esperteza da navegação na internet, também suscita nomadismos. Entretanto, é preciso que os processos de ensino e aprendizagem de projeto e a própria prática da arquitetura e urbanismo estimulem possibilidades e estratégias que, de fato, formulem ganhos no ambiente digital entre graduandos, pós-graduandos e profissionais, em um novo compasso com a virtualização (MITCHELL, 2001, p. 91).

Um raciocínio em rede implica assimilar uma nova condição que já está colocada para a cultura contemporânea. Isso porque, não podemos mais pensar em um local,

sem que este tenha uma relação com outro. As pessoas estão interconectadas entre si, mas, ao mesmo tempo, distantes; sempre migrando, por diferentes motivos, num mar-sem-fim de desterritorializações e novas territorializações. Diante dessa ideia, o sentido clássico de espaço vai sendo sobreposto à nova geografia mestiça, cuja fisionomia fragmentária e provisória, confunde cidade-paisagem-território. Sendo assim, uma aproximação entre arquitetura e natureza, realidade e virtualização, numa miscigenação de culturas – que deve incluir: diversidade de gênero, de classes sociais e diferentes etnias –, solicita que estejamos preparados para uma nova transversalidade do conhecimento, abarcando a inclusão, a equidade e um senso de hibridização (CANCLINI, 2003, p. 20).

Desse novo ponto de vista, as práticas errantes, em sua concepção mais multicultural, como estratégias metodológicas para o processo de ensino e aprendizagem nos cursos de graduação e pós-graduação, bem como, na pesquisa e na extensão em arquitetura e urbanismo, podem ser um meio de atualização desse sentido existencial, que nos permita novas possibilidades poéticas, chances de participação social e vivência política nas mais diversas ambiências. *Modus operandi* que privilegie as experiências e possa relevar uma inteligência diagramática, agora mais hábil em respeitar as alteridades e contribuir para uma cognição e projeção desse outro espaço plural – agasalhando os seus múltiplos significados. Um diagrama esgarçado, onde o pensamento nômade, a indisciplina projetual e o nomadismo científico deverão ser sempre estimulados, assim como, novos modos de percepção, interrogação e de atuação urbana, preconizando o (re) conhecimento como a chave para sua ação (GAUSA, 2010, p. 33).

## Referências bibliográficas

- ARAÚJO, F. B. Fragmentos de uma guerra surda – interpretações à palavra experiência. In: RIBEIRO, A. C. T.; VAZ, L. F.; SILVA, M. L. da. *Leituras da Cidade*. Rio de Janeiro: Letra Capital/ ANPUR, 2012, p. 43-47.
- BAUDRILLARD, J. A Violência do Objeto. *Revista AU*, 64, fev./mar., 1996.
- BENJAMIN, W. (1921). A tarefa do tradutor. In: GAGNEBIN, J. M. (org.). *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2011, pp. 101-119.
- CACCIARI, M. *A Cidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 52.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013a.
- \_\_\_\_\_. Walkscapes ten years later. In: CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013b, pp. 169-174.
- \_\_\_\_\_. Caminhar como Arte Cívica. *Derive Lab*. 2015. Disponível em: <<http://derivelab.org/caminhar-como-arte-civica/>>. Acesso em: 10 maio 2020.
- \_\_\_\_\_. *Caminhar e Parar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- COSTA, X. El arquitecto como etnógrafo. In: GAUSA, M.; DEVESA, R. (ed.). *Otra Mirada. Posiciones contra crónicas*. Barcelona: G. Gili, 2010, pp. 37-40, p. 38.
- DÉBORD, G. Teoria da Deriva. *Revista Internacional Situacionista*, 02, dez., 1958.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.



- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, V. 05. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DOMINGUES, A. *A Rua da Estrada*. Porto: Dafne, 2009.
- DORAN, G. M. A Global Dérive. *Architecture Design*, vol. 71, no. 03, jun. 2001, pp. 82-87.
- DOS ANJOS, M. As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. *ARS* (São Paulo), 10(20), 2012, 22-41. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64418>>. Acesso em: 21 maio 2019.
- FIORIN, E. O Projeto para o Pavilhão Brasileiro na Expo' 92 em Sevilha e a chamada "Arquitetura Paulista". *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*, no. 07, nov., 2012, pp. 122-133.
- \_\_\_\_\_. Áreas urbanas marginais e projetos experimentais: subjetividades subalternas e suas territorialidades em cidades do noroeste de São Paulo. *Oculum Ensaios*, 14(3), set./ dez., 2017, pp. 481-500. Disponível em: <<http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/37110/2537>>. Acesso em: 15 jul. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Cidades do Noroeste Paulista: patrimônio e marginalidade nos antigos leitos férreos*. Tupã-São Paulo: ANAP, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Caminhar como estrangeiro em terras de descobrimentos: processos de percepção da arquitetura e urbanismo contemporâneos*. São Paulo, ANAP, 2020.
- \_\_\_\_\_. Florianópolis: debaixo da ponte, em cima do morro e no muro da rua – entre grafites e lugares à margem. *Oculum Ensaios*, 18, e214807, 2021, pp. 01-20. Disponível em: <<https://doi.org/10.24220/2318-0919v18e2021a4807>>. Acesso em 12 ago. 2021.
- FIORIN, E.; HIRAO, H. (org.). *Cartografias da Cidade*. São Paulo: ANAP, 2019.
- FIORIN, E.; SCHWERZ, J. P. A ponte, a torre e o muro. O processo de ensino-aprendizagem de projeto em suas diversas escalas na Ilha de Santa Catarina. *Arquitextos*, São Paulo, ano 21, n. 243.03, Vitruvius, ago. 2020. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.243/7834>>. Acesso em 12 ago. 2021.
- FERRARA, L. D. Arquitetar com os olhos da mente (Peirce. Collected Papers. 3.556). In: FERRARA, L. D. *Design em Espaços*. São Paulo: Rosari, 2002, 106-115.
- GAUSA, M. Mirada híbrida, mira múltipla, mirada polifocal. In: GAUSA, M.; DEVESA, R. (ed.). *Otra Mirada*. Posiciones contra crónicas. Barcelona: G. Gili, 2010, pp. 31-35.
- GUATTARI, F. A Restauração da Paisagem Urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, Rio de Janeiro, pp. 293-300, 1996.
- HIRAO, H; FIORIN, E. Intervenção parasita para ativação do contexto local. Uma prática pedagógica no Ateliê de Projeto. *Arquitextos*. 2018. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/19.223/7246>>. Acesso em: 30 jun. 2019.
- JACQUES, P. B. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LE CORBUSIER. *A Carta de Atenas*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MCDONOUGH, W. *Cradle to Cradle: criar e reciclar ilimitadamente*. São Paulo: G. Gili, 2013.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MITCHELL, W. J. *E-Topía: vida urbana, jim, pero no la que nosotros conocemos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- MONTANER, J. M. *Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

- MORALES, J. Adiós a la Metáfora. Manipulaciones de la realidad. In: GAUSA, M.; DEVESA, R. (ed.). *Otra Mirada*. Posiciones contra crónicas. Barcelona: G. Gili, 2010, pp.51-60.
- PALLASMA, J. *Essências*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.
- PASSOS, E; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa, intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PEIRCE, C. S. *Écrits sur le signe*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- PIGNATARI, D. *O que é Comunicação Poética*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PROJETO Pequenos Arquitetos promove percurso com crianças pelo Centro de Florianópolis. ARQSC. 2019. Disponível em: <<https://arqsc.com.br/projeto-pequenos-arquitetos-promove-percurso-com-criancas-pelo-centro-de-florianopolis-inscreva-se-aqui/>>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- SANT'ANNA, A. C. Jr. Strada Novissima. *Revista Projeto*, São Paulo, no. 143, jul., 1991, pp. 55-56.
- SANTOS, C. N. F. dos. Como e quando pode um arquiteto virar antropólogo. In: VELHO, G. (org.). *O Desafio da Cidade*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- SANTOS, D. O. dos; MAGALHÃES, M. L. C. P. de. Le Corbusier voyageur - arquivos de uma experiência arquitetônica. In: *Anais do 9º seminário docomomo brasil* interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília: UnB, 2011. Disponível em: <[http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/161\\_M24\\_RM-LeCorbusiervoyageur-ART\\_daniela\\_santos.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/161_M24_RM-LeCorbusiervoyageur-ART_daniela_santos.pdf)>. Acesso em: 28 nov. 2016.
- SIMMEL, G. O Estrangeiro. In: MORAES FILHO, E. (org.). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.
- THIOLLENT, M. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 2008.
- VALÉRY, P. *O Método de Leonardo Da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VELOSO, M.; ELALI, G. A. A Pós-Graduação e a Formação do (Novo) Professor de Projeto de Arquitetura. In: LARA, F.; MARQUES, S. (org.). *Desafios e Conquistas da Pesquisa e do Ensino de Projeto*. Rio de Janeiro: EVC, 2003. pp. 94-107.

Recebido [Jul. 25, 2019]

Aprovado [Ago 11, 2021]

# Contra o funcionalismo

In: *Pour la forme: ébauche d'une methodologie des arts* (Paris: Allia, 2001, pp.25-33), publicado originalmente em 1957 em Paris, pela *Éditions Internationale Situationniste*

**Asger Jorn\***

Tradução:

**Rodrigo Nogueira Lima,  
Tatiana Francischini Brandão dos Reis\*\***

Revisão da tradução:

**Eulalia Portela Negrelos,  
Carlos Roberto M. de Andrade\*\***



**Figura da página anterior:**  
do capítulo Os Situacionistas e a Automação, de Asger Jorn.  
Fonte: Boletim n. 1 da Internacional Situacionista, p.24. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

## — 1. INTERPELAÇÃO AO CONGRESSO INTERNACIONAL DE “DESIGN INDUSTRIAL” (X Trienal de Arte Industrial, Milão, 1954)

Eu peço desculpas de início por ser obrigado a empregar um idioma que eu não tenho o domínio.

Qualquer um se surpreenderá talvez pelo fato que um artista livre - um falso artista, segundo Max Bill – toma a palavra em uma discussão sobre o desenho industrial e a sociedade, sobretudo não fazendo nada além de repetir de uma outra forma os pontos de vista do Doutor Paci. Enquanto artista, eu me permito portanto, iluminar alguns elementos de base do problema: a justificação da evolução atual da arte e da técnica. Eu gostaria de tentar esclarecer que o problema deve ser observado de um ponto de vista negligenciado até o presente: o ponto de vista de um artista livre.

\*Asger Jorn (nascimento 1914, falecimento 1973) foi pintor, escultor, gravurista, ceramista, escritor dinamarquês. Está entre os artistas mais influentes da Escandinávia e foi um grande agitador do século XX. Participou de diversos movimentos após a Segunda Guerra Mundial, O Surrealismo Revolucionário (1945), o COBRA (1948, como membro fundador), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista – MIBI (1953, como membro fundador), e a Internacional Situacionista (1957, como membro fundador).

\*\* Rodrigo Nogueira Lima é Arquiteto e Urbanista, Professor do programa de pós-graduação ... continua na próxima página ...

Este ponto de vista, eu reconheço, difere claramente daquele dos técnicos e dos sociólogos; e estou longe de dizer que seja o único ponto de vista aceitável. Eu não vou nem muito longe para me permitir crer na possibilidade de estabelecer uma harmonia entre esses pontos de vista. Eu afirmo somente que a verdade, aqui como em qualquer lugar, não é única; que ela é composta de diversas verdades reciprocamente insolúveis; ligadas num tipo de complexidade paradoxal; que a verdade é um sistema complementar de verdades reciprocamente contraditórias. Esta é a nova concepção da realidade; conforme as últimas evoluções da ciência e da filosofia.

Esta concepção acaba de revolucionar toda a geometria, a lógica e a filosofia clássica; ela cria uma nova situação que transforma radicalmente nossa visão do mundo e da vida humana. Nós estamos por esse fato, hoje, obrigados a colocar em dúvida tudo o que nós sabemos, e tudo o que nós fizemos até o presente.

em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Várzea Grande (UNIVAG), ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-5906-2463>>. Tatiana é Arquiteta e Urbanista, Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-5253-5475>>. Eulalia Portelo Negrelos é Arquiteta, integra o corpo docente e de pesquisadores do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<http://orcid.org/0000-0003-4093-9082>>. Carlos R. Monteiro de Andrade é Arquiteto e Urbanista, Sociólogo, Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, ORCID <<http://orcid.org/0000-0003-0393-0695>>.

A tarefa da nova ciência é de colocar em dúvida o que nós sabemos; no entanto, a tarefa da arte e da teoria das técnicas modernas é de colocar em dúvida tudo o que nós fazemos. A dúvida científica se exprime pela análise, mas a dúvida artística se exprime pela ação. Cabe-nos fazer tudo o que não se pode fazer; não fazer tudo o que, por tradição e dogmatismo, se obriga a fazer; desmascarar as falsas inquietações e as falsas seguranças, o falso luxo e a falsa utilidade; e ordenar com esse objetivo os resultados de nossas experiências.

As doutrinas de Corbusier e da antiga Bauhaus na Alemanha eram para a sua época revolucionárias, e são uma das bases da revolução que começa atualmente. Mas suas doutrinas são todas construídas sobre a filosofia e a lógica clássicas. Nós temos hoje necessidade de uma nova base ideológica. Nós temos necessidade de novas doutrinas. Mas o que os teóricos da técnica e da arquitetura fizeram durante e desde a guerra? Nada, ou quase nada de novo. Minha impressão é que eles foram cegos pela vulgarização avassaladora da arte abstrata nos meios acadêmicos de nossa época. Hoje esse pesadelo está chegando ao fim, e se vê mais claramente porque não se avançou. Não se fez o esforço necessário para renovar a base filosófica. Na prática assim como na teoria, se evitou adaptar-se ao sistema dialético que, com vantagens imensas, poderia ser extraído dos sistemas de complementaridade enunciados, entre outros, pelo cientista atômico dinamarquês Niels Bohr.

Eu não quero lhes dar a ilusão que estou a par dos detalhes internos da física nuclear, e que compreendo todo o sistema filosófico de Niels Bohr. Longe disso. Eu não posso nem pretendo concordar com ele, nem o criticar. Posso somente, como artista, traçar um programa simples, que é apenas uma perspectiva em direção às novas pesquisas, e não uma doutrina ou uma receita “como fazer imagens”.

A Trienal de arte decorativa e industrial, assim como de arquitetura moderna, é o lugar de encontro o mais amplo e o mais importante que existe nesse domínio. Ela pode fornecer indicações bem justas e muito ricas das tendências, da evolução atual da forma.

Técnica, função e estética: os três aspectos do caráter de um objeto são idênticos com a estrutura, a forma e a apresentação; e é justamente nossa intenção mostrar que esses três aspectos são reciprocamente contraditórios, mesmo representando uma trindade essencial de todas as criações do mundo.

Aqui se vê imediatamente um fato bizarro: é o terceiro ponto de vista, o estético, que deve ser considerado como o primeiro se se quer chegar a uma concepção dinâmica da forma. É uma subversão difícil admitir que o caráter estético de uma coisa, sua apresentação, seja um começo, e não um último embelezamento.

Isso colocará a pretensa “Belas-Artes” em uma nova luz, e transforma totalmente a concepção de belas-artes estabelecida pelos acadêmicos durante o império clássico.

Mas o que é então o caráter de apresentação – ou estético – de um objeto? É a harmonia formal do conjunto e os detalhes? Não.

A grande descoberta dos funcionalistas é ter demonstrado que um objeto que é a própria expressão de sua estrutura e da sua forma utilitária possui sempre, graças a essa

unidade de técnica e de função, uma harmonia de conjunto perfeita, mesmo se essa harmonia não é desejada. As máquinas e os motores disso são exemplos. É precisamente por causa dessa descoberta que certos imbecis imaginam hoje que o lado estético deve ser excluído do objeto industrial. O avião é somente belo porque é novo. Apenas isso.

O aspecto estético de uma coisa, é seu exterior, sua comunicação direta ou seu efeito imediato sobre nossos sentidos, sem contar com sua utilidade ou seu valor estrutural. É seu dom de atrair nossa atenção, de despertar nossa curiosidade e nossa inteligência, de nos chocar e de nos surpreender, de criar um interesse imediato.

O que dá a certos objetos a capacidade de agir muito fortemente sobre nossos sentidos? É unicamente que eles representam alguma coisa de novo e de particular para nós. O aspecto estético e particular é assim necessariamente o mesmo. A atividade funcionalista entre as duas guerras era um fenômeno novo e, por essa razão, estético e surpreendente. Mas seu programa de standardização era claramente anti-estético, e os funcionalistas chegaram a criar um mundo cada vez mais regulado, ordenado, racionalizado e estabilizado. Quanto mais o funcionalismo perdeu seu falso caráter estético, mais ele se tornou entediante.

O novo é idêntico ao desconhecido, e o desconhecido é necessariamente inútil. É preciso conhecer para poder utilizar. Na arte e na técnica se conhece e se reconhece somente o que se pode utilizar. Eis o porquê a estética é objeto estranho e caótico, e passa a ser o ponto fraco de todo objeto racional. Mas os objetos estranhos do início do funcionalismo não eram criados pelos funcionalistas mesmos. Sua aparição não era incluída em um programa. O caos já estava lá, criado pela nova técnica maquinista. As doutrinas funcionalistas pressupõem a existência de uma produção caótica que não existe infinitamente, eis a sua maior fraqueza, essa produção deve ser mantida artificialmente no futuro por experiências estéticas.

É importante ver aqui que qualquer fenômeno estranho não pode ser considerado como a expressão de uma tentativa artística. É preciso que o fenômeno seja a expressão de um desejo humano. É preciso que o homem forme e imponha o fenômeno. A expressão estética se torna por esse fato, imediatamente e evidentemente, a expressão a mais humana que existe. Se uma expressão não é humana, ela não tem valor estético. É esse valor imediatamente ou superficialmente humano que impõe às aparições estéticas seus valores decorativos, e é por isso que a máquina é necessariamente incapaz de criar os valores puramente decorativos. O ornamento é morto pela máquina. Essa verdade descoberta pelos funcionalistas é definitiva. Essas repetições estereotipadas são insuportáveis para o homem, mesmo se elas são feitas de plástico e honradas pelo compasso de ouro.

A idéia clássica da vontade humana de decorar as coisas é uma teoria do "horror ao vazio". A idéia contrária, ou seja, que a decoração é causada por uma vontade de adaptar o vazio, de conquistá-lo, de marcá-lo por sua presença, é bem mais justa. Essa conquista é o caráter essencial da atividade estética (cf. a ficção científica).

Seguindo sua utilização mais autêntica, a palavra *arte* (*kunst*) significa o que nós podemos fazer, nossa capacidade (*Können*) em qualquer domínio. Portanto, nós somos todos artistas, e todas as técnicas são artes. Mas com as belas artes, é outra coisa. Ser um

artista de um caráter estético, um falso artista, um enganador, um imaginista, quer dizer que somos capazes de fazer aquilo que não se pode fazer, que podemos fazer o impossível. Em estética o impossível não existe. O novo é sempre impossível, um engano, porque o possível, é o conhecido.

A contradição complementar do dadaísmo e do construtivismo, entre as duas guerras, é hoje evidente. Vemos aí dois lados de uma mesma coisa. A razão pela qual o construtivismo, desde a guerra, se tornou insípido e sem força é a ruptura das contradições. O dadaísmo se transformou em um sistema ativo graças ao surrealismo, no entanto, o velho construtivismo permaneceu em sua posição.

A questão de base colocada pelo artista a todos os homens de hoje é esta: como evitar um automatismo completo, uma transformação de nossa inteligência em um reflexo instintivo e estandardizado? Não é falando em defesa de um liberalismo, de um individualismo moribundo; não é em oposição à socialização que se chega a uma solução.

Entre todos os seres vivos, apenas o homem chegou a transformar sua vida, de uma base dada pela riqueza ou pobreza da própria natureza, em uma vida de cultivador e de construtor, transformando a natureza de acordo com seus desejos. A segunda crise se impõe agora. Podemos manter artificialmente – ou de forma artística – nossa juventude, nossa inteligência e nossa vontade orientada para o desconhecido? Podemos manter a liberdade e o desejo experimental nas novas condições históricas?

Criar a base de uma elaboração sistemática dessa possibilidade, encontrar seu método, eis a tarefa a mais importante que se impõe aos artistas e aos técnicos de hoje.

As pessoas que se ocupam especialmente da transformação social me dirão talvez que é preciso esperar, que é preciso de início se ocupar da questão política e do desenvolvimento técnico. Mas não devemos esquecer que a mesma necessidade histórica indivisível impõe já desde cem anos esse problema, como testemunha toda a história da cultura moderna.

Max Bill nos propõe quatro “necessidades” para a evolução de nosso problema.

Ele diz que a função do artista não é de exprimir a si mesmo, mas de criar objetos harmoniosos ao serviço do homem. Muito bem.

Mas em nome dos falsos artistas, eu lhe digo que o senhor se engana quando fala ao mesmo tempo de uma educação que deve ser a liberação da personalidade, porque a personalidade é justamente o aspecto individualista de um homem.

Segundo ponto. O verdadeiro artista deve, na sua opinião, se ocupar dos problemas da produção em série. Perfeitamente.

Mas os falsos artistas só devem se interessar com o que lhes interessa pessoalmente, ou seja a exteriorizar seus próprios desejos e necessidades. Os desejos puramente individuais não existem, e o início de toda nova realização se apresenta como um caso particular. A Trienal de Milão é uma coisa muito importante enquanto

campo de experiência. Max Bill parece encontrar nessa manifestação uma grande inutilidade. Mas devemos desconfiar. Existem luxos úteis assim como luxos inúteis. A Trienal é inútil para as pessoas sem imaginação. Mas alguns compreendem que os objetos futuros não são pré-fabricados, mas se compõem de uma série de detalhes saídos de numerosos objetos fracassados no seu conjunto; para estes a Trienal é extremamente útil.

É importante compreender esta lei inevitável, que é a quantidade que cria a base de nascimento das novas qualidades. Eis o porquê de manter nas grandes exposições o caráter de campos de experiência, e evitar que elas se transformem em escolas educativas. As maiores experiências aqui são as confrontações entre os diferentes estados de perfeição e a confrontação direta entre o objeto e o público.

Terceiro ponto. Minha resposta à questão da unidade das funções já foi dada e eu repito que essa unidade só pode ser obtida com base numa contradição interior.

Quarto ponto. A resposta a essa questão já foi dada. O objetivo de toda produção deve ser satisfazer as necessidades e as aspirações do homem. De acordo. Mas como?

Permito-me terminar esta explicação com uma pergunta direta a Max Bill:

Se fosse possível, com base nas doutrinas da antiga Bauhaus, de estabelecer uma nova doutrina em contradição completa com a primeira, gostaria de combater essa nova doutrina na nova Bauhaus porque ela está em contradição com a doutrina da antiga Bauhaus? Ou quer publicar e desenvolver estas novas doutrinas com o auxílio das antigas?

Ou prefere permanecer neutro, e ignorar todas as doutrinas que não correspondem logicamente às da antiga Bauhaus? A resposta para isso é de uma importância capital para o futuro dos problemas que nos ocupam.

## **2. NOTAS SOBRE A FORMAÇÃO DE UMA BAUHAUS IMAGINISTA**

*O que é a Bauhaus?*

A Bauhaus é uma resposta à questão: qual “educação” é necessária ao artista para que ele possa ocupar o seu lugar na época maquinista?

*Como foi realizada a ideia da Bauhaus?*

Ela foi realizada como uma “escola” na Alemanha; de início em Weimar, em seguida em Dessau; fundada pelo arquiteto Walter Gropius em 1919 – destruída pelos nazistas em 1933.

*O que é o Movimento internacional por uma Bauhaus imaginista?*

É a resposta à questão ONDE E COMO encontrar um lugar justificado para o artista na época maquinista. Esta resposta demonstra que o ensino assegurado pela antiga Bauhaus é falso.



*Como foi realizada a ideia de um Movimento internacional por uma Bauhaus imaginista?*

O Movimento foi fundado na Suíça em 1953, como uma tendência pela constituição de uma organização unida apta a promover uma atitude cultural revolucionária integral. Em 1954, a experiência do encontro de Albissola demonstrou que o artista experimental deve se apropriar da indústria, e a submeter aos seus fins não utilitários. Em 1955, fundação de um laboratório imaginista em Alba. Fim da experiência de Albissola: inflação completa apoiada nos valores modernos da decoração (cf. cerâmicas executadas por crianças). Em 1956, o Congresso de Alba define dialeticamente o urbanismo unitário. Em 1957, o Movimento proclama a palavra de ordem de ação psicogeográfica.

*O que nós queremos.*

Nós solicitamos os mesmos meios e possibilidades econômicas e práticas que já estão a serviço das pesquisas científicas, com os grandes resultados que sabemos.

A pesquisa artística é idêntica à “ciência humana”, que para nós é a ciência “interessada”, não a ciência puramente histórica. Essa pesquisa deve ser conduzida pelos artistas, com o auxílio dos cientistas.

O primeiro Instituto constituído para este fim no mundo é o laboratório experimental para as pesquisas artísticas livres, fundado em Alba em 29 de setembro de 1955. Tal laboratório não é um Instituto de ensino; ele serve somente para oferecer novas possibilidades ao artista em seu campo de experiência.

Os dirigentes da antiga Bauhaus eram grandes mestres, com talentos excepcionais, mas maus pedagogos. As obras dos alunos eram macaquices piedosas dos modelos de seus mestres. A verdadeira influência destes foi indireta, ocasionada pela força do exemplo: Ruskin para Van de Velde, Van de Velde para Gropius.

O que nós dizemos não é de nenhum modo uma crítica, simplesmente uma constatação da qual se pode tirar as seguintes conclusões: a transferência direta de dons artísticos é impossível; a adaptação artística se opera através de uma série de fases contraditórias: Estupefação – Maravilhamento – Imitação – Recusa – Experiência – Possessão.

Nenhuma dessas fases pode ser evitada, embora não seja necessário que elas sejam todas atravessadas por um único indivíduo.

Nossa conclusão prática é a seguinte: abandonamos toda tentativa de ação pedagógica para nos orientar para a atividade experimental.

### **3. DISCURSO DO PRIMEIRO CONGRESSO MUNDIAL DOS ARTISTAS LIVRES**

Nós organizamos aqui um Congresso. Por que? Qual razão há para os artistas, os homens mais livres e os mais independentes da sociedade – pessoas que vivem “como lírios do campo” – de se reunir, de se organizar, e de realizar discussões teóricas?

“Cria, artista, não fala”. Esse discurso nos foi dirigido frequentemente por pessoas que se diziam capazes de falar por nós, de pensar por nós e de agir por nós: os políticos, os intelectuais, os industriais, professores, críticos de arte, e outros. E nós sempre fomos traídos.

Eu crio, eu penso e eu falo. Mas nem todos os pensamentos saem da boca, o corpo inteiro do homem pensa, e o corpo inteiro também fala. Fala-se com os gestos assim como com a língua, e como o bailarino e o músico, o pintor fala com os gestos que ele imprime em uma matéria independente dele mesmo. É essa transmissão do gesto que nós chamamos a criação pictural. O artista da nossa linguagem pode se exprimir assim: “Eu não pesquisei, eu não encontro, eu crio”.

Essa explicação mostra que o artista não tem necessidade de se exprimir em uma linguagem que não é aquela da sua arte, e que toda tentativa teórica é sobretudo para ele uma perda de tempo e de energia. Isso aparentemente significaria que nosso Congresso é completamente inútil. Infelizmente não é: a razão pela qual o artista é hoje obrigado a tomar a palavra, não é que o público peça uma explicação literária de não importa qual criação artística, é que ele recebe sempre as explicações falsas.

Os críticos de arte que pretendem que a pintura não pode se explicar em termos musicais não se incomodam em explicar a música como a pintura em termos literários. A existência mesmo de uma crítica parece ter estabelecido suas razões de ser; e se nós denunciarmos essa falta de lógica não é para acabar com a crítica, nem para tomar o seu lugar, é para se colocar em guarda contra as práticas confusionistas, e indicar nosso caminho em direção a uma base mais exata e mais útil.

O erro da antiga Bauhaus estava incluída em sua palavra de ordem do primeiro manifesto da *Bauhaus Estatal de Weimar*: ARQUITETOS, ESCULTORES, PINTORES, NÓS DEVEMOS TODOS RETORNAR AO ARTESANATO.

Essa palavra de ordem tinha talvez na época uma certa atualidade, mas hoje pelo contrário, o artesanato se tornou um pequeno domínio insignificante em comparação ao da indústria e ao da arte livre. A antiga Bauhaus era a transformação lógica *das escolas de artesanato* que tinham surgido das *academias*. Seu verdadeiro dever, não era somente de substituir as escolas artesanais, mas também aquelas das belas-artes. O erro, que levou ao fracasso, foi que se recuou diante da luta contra a organização das academias que, contrariamente às faculdades científicas das Universidades, permaneceram empresas puramente especulativas e formalistas.

Essa fragilidade se manifesta da forma a mais evidente na atitude hostil da antiga Bauhaus com as tentativas do pintor van Doesbourg e do grupo holandês “De Stijl”, erro ainda agravado pela direção da nova Bauhaus em Ulm quando em resposta a nossos ensaios de reaproximação, ela nos propôs uma colaboração com as academias das belas-artes, estas estando, na sua opinião, à altura dos problemas que se impõem à arte de hoje – concepção evidentemente tão aberrante quanto possível.

Pelo contrário, permanecemos, nós, fiéis às concepções de Gropius e de Corbusier, ou seja que o academicismo atual é pior do que tudo nesse domínio. Na revista *Eristica*,

expusemos claramente as razões do seu inevitável fracasso, e nós insistimos sobre o fato que a resolução dos problemas de base da antiga Bauhaus está condicionada pela superação do academicismo no domínio das belas-artes, confrontado com a superação do artesanato pelo mundo industrial.

Seria um grande erro nos classificar entre os autodidatas anti-acadêmicos. Nós não somos nem contra as escolas artesanais, nem contra as academias de belas-artes, enquanto escolas primárias e mesmo secundárias. Isso não nos diz respeito. Nós queremos somente destacar que a evolução mundial no domínio da arte e da técnica chegou a uma tal confusão formal que o estabelecimento de um INSTITUTO DE EXPERIÊNCIAS E TEORIZAÇÕES ARTÍSTICAS, ao nível dos Institutos científicos, acima dos problemas escolares, profissionais, artísticos ou industriais, se impõe com uma força vibrante. O estabelecimento desse Instituto é nosso objetivo preciso e direto.

A bandeira da Vanguarda artística sempre me pareceu suspeita. O extremismo é geralmente uma atitude vazia. Eu sempre me afastei depressa daqueles que andam com a medalha da vanguarda no peito, e no entanto, isso nunca me interessou de ir, sem poder ir ao extremo. Sempre me esforcei em estabelecer o contato o mais próximo com o povo e o meio intelectual em geral. É por essa razão uma grande decepção ser obrigado a reconhecer que nosso movimento chegou a um estado onde apenas o nome de movimento de vanguarda pode lhe ser aplicado.

Existem duas condições para que um movimento seja chamado de movimento de vanguarda. De início ele deve se encontrar isolado e sem apoio direto das forças estabelecidas, abandonado a uma luta aparentemente impossível e inútil. Eu creio que todo o mundo reconhecerá que nosso movimento responde plenamente a essa condição.

É necessário que a luta desse grupo seja de uma importância essencial para as forças em nome das quais luta (em nosso caso, a sociedade humana e a evolução artística) e que a posição conquistada por essa vanguarda seja mais tarde confirmada por uma evolução geral.

É somente no futuro que nós poderemos encontrar uma justificativa precisa dessa última condição. Essa permanece ainda no domínio da esperança e da crença, ainda que com numerosas expressões de simpatia, bem como nossa própria certeza da conformidade da nossa empresa, nos dão a garantia do seu sucesso.

<sup>1</sup> As duas citações que seguem estão em inglês no original.

#### 4. A UNIVERSIDADE POPULAR E A ARTE<sup>1</sup>

*Na história da educação, o fenômeno mais marcante é que as escolas de aprendizado, que em uma época estão vivas com um fermento de gênio, em uma geração seguinte exibem apenas pedantismo e rotina. A razão é que elas estão sobrecarregadas com ideias inertes. Educação com ideias inertes não é apenas inútil: é, acima de tudo, prejudicial - Essa é a razão pela qual mulheres inteligentes e sem instrução, que viram muito do mundo, que estão na meia-idade, são a parte mais culta da comunidade.*

*O entendimento que queremos é um entendimento de um presente insistente. O único uso de um conhecimento do passado é equipar o presente.*

*Passando agora para o lado científico e lógico da educação, nós lembramos que aqui também ideias que não são UTILIZADAS são positivamente prejudiciais. Ao utilizar uma ideia, quero dizer relacioná-la a essa corrente, composta de percepções sensoriais, sentimentos, esperanças, desejos e atividades mentais que ajustam o pensamento ao pensamento, que FORMAM A NOSSA VIDA. (A. N. Whitehead)*

*Descoberta científica é frequentemente vista de maneira descuidada como a criação de algum novo conhecimento que pode ser adicionado ao grande corpo do conhecimento antigo. Isto é verdade para as descobertas estritamente triviais. Não é verdade para as descobertas fundamentais, como aquelas das leis das mecânicas, das combinações químicas, da evolução, das quais o progresso científico depende em última análise. ESTAS SEMPRE IMPLICAM A DESTRUIÇÃO DA NOSSA DESINTEGRAÇÃO DE VELHOS CONHECIMENTOS, ANTES DO NOVO PODER SER CRIADO.*

*Precisamos de um Ministério de Distúrbios, uma fonte regulamentada de aborrecimento, um destruidor de rotina, um minador de complacência. (C. D. Carlington)*  
(John Dewey, Reconstruction in Philosophy, p.14)

“Compreender o presente”, é, como é bem explicado pelos existencialistas, captar a incoerência das coisas, é adaptar a ótica artística da existência. A única inércia que existe para o homem, é a verdade, e a verdade é a repetição idêntica. A inércia mesmo é assim a base fundamental da educação científica e do aprendizado profissional. Não há nada a discutir em relação a isso.

A opressão contra o ato ocasional e o pensamento incoerente, imposto como virtude tanto pela indústria quanto pela ciência, é assim a própria causa da inércia que engloba cada vez mais a cultura. Uma mulher sem profissão, e que viveu muito, parece na sociedade mais culta que outras, justamente porque a maior parte de suas ideias são incoerentes e sem utilidade. Passemos às ideias ligadas aos interesses concretos, e veremos que elas são extremamente limitadas.

A questão não se resolve por uma racionalização da educação, nem pela introdução de um ministério da destruição, se esta instituição não for conduzida por uma vontade potente no próprio povo, uma vontade artística, uma vontade criativa. Mas como fazê-la nascer?

Trata-se de uma atividade mental não somente independente, mas ainda em contradição com as atividades profissionais assim como científicas. Sua importância é igual.

A atividade das belas-artes é anti-profissional e anti-intelectual mas deve, sobre uma base autônoma, ter a possibilidade de uma colaboração perpétua com essas duas tendências que dispõem de apoios experimentais e educativos de um lado na indústria e nas escolas profissionais, e do outro lado nas escolas elementares ou superiores, as universidades, as instituições de pesquisa, as organizações particulares no mundo inteiro. Todas essas organizações devem ser mudadas, como a própria concepção das belas- artes.

“A Universidade da Forma”, a nova Bauhaus inaugurada em Ulm em 1955, parecia absolutamente indicada para ser o centro evidente do estabelecimento de uma tal

autonomia da atividade construtiva, passando do informe à forma, e da forma à vida prática. Diretamente combinada, como é, com a nova universidade popular de Ulm, parecia reunir todos os dados elementares de uma superação do antigo isolamento anti-popular.

Para compreender bem essa situação é necessário de início se dar conta da atitude estética, ou experimental, que é e só pode ser a atitude do amador. O ARTISTA LIVRE É UM AMADOR PROFISSIONAL. O espírito do amadorismo é a origem de todo progresso. O espírito do amadorismo não requer um autodidatismo completo, mas é a capacidade de poder ultrapassar seus conhecimentos, e chegar a uma nova inocência, um novo ponto zero ou um sentimento de não saber nada. A universidade popular foi criada exclusivamente para esse propósito anti-didático e anti-profissional, e portanto anti-confessional em todos os domínios. Anti-doutrinário. Dito isso, é evidente que a universidade popular deve ser o lugar onde cada artista livre, lidando com qualquer matéria, deve ter sua autonomia. Até que as universidades populares sejam formadas sobre essa base, elas serão apenas reflexos vagos do passado ou lugares tediosos para pobres filhos de papai; e antes que a Universidade da Forma encontre, através das universidades populares, raízes no povo, diretamente independentes das escolas profissionais e das academias intelectuais, a escola de Ulm pode apenas agravar os erros cometidos por Gropius. E se reduzir a uma instituição sem razão de ser.

Esse triste caminho já foi traçado para a escola de Ulm antes de sua abertura, pela exclusão dos artistas livres que graças a Kandinsky, Feininger, Schlemmer, Klee, e outros constituíam uma das grandes forças da antiga Bauhaus. Ao solicitar o seu diploma de aplicação artesanal ou industrial para o acesso à escola, de antemão transformou esta em simples escola profissional. Nossa crítica a essa questão não teve resultado positivo direto, o que nos forçou a constituir o “Movimento internacional por uma Bauhaus imaginista” que continuará sua atividade até o estabelecimento de uma nova plataforma eficaz.

# Notas para uma história do urbanismo labiríntico<sup>i</sup>

**Mario Perniola\***

Tradução:

**Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes\*\***

Revisão da tradução:

**Carlos R. Monteiro de Andrade\*\***



**Figura da página anterior:**  
Ralph Rumney. Fonte: Boletim n. 1 da Internacional Situacionista, p.28. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

## — Nota introdutória ao texto de Mario Perniola *Appunti per una storia dell'urbanistica labiríntica*

O filósofo Mario Perniola (1941 – 2018) dedicou-se principalmente à estética contemporânea com ênfase em temas como contracultura, pós-humanismo e comunicação contemporânea. Neles, buscou sempre um reposicionamento do papel da filosofia, da cultura e das artes numa sociedade que considerava em desintegração. Sua trajetória foi marcada pela academia, foi professor de estética na Universidade de Kyoto, no Japão e na Universidade de Roma, Tor Vergata, e pela proximidade com as vanguardas estéticas, sobretudo, com a Internacional Situacionista (1957 – 1972). Amigo de Guy Debord e considerado, inclusive por ele mesmo, um situacionista, sua posição sobre o ideário do grupo, ao contrario de romantizada, possui notas apuradas, críticas e ponderadas, como se pode observar em “Os situacionistas: o movimento que profetizou a sociedade do espetáculo”, publicado no Brasil pela editora Annablume, traduzido por Julliana Cutolo Torres, em 2009, embora tenha sido escrito em 1972, ano no qual a IS se desfez. Alguns anos antes, em 1968, Mario Perniola escreveu *Appunti per una storia dell'urbanistica labiríntica*, publicada na Rivista di Estetica do Instituto di Estetica dell'Università di Torino.

<sup>i</sup> Publicado originalmente em: Rivista di Estetica. Padova: Istituto di Estetica dell'Università di Torino. Ano XIII, fascicolo II, maggio-agosto 1968, pp.233-251. Uma tradução francesa deste texto, com o título “notes pour une histoire de l'urbanisme labyrinthique le concept labyrinthe” foi publicada na *Revue Espaces et Sociétés* (Paris: Anthropos. Nº 20-21, mars-juin 1977, pp. 121-133).

\*Mário Perniola formou-se em Filosofia na Universidade de Turim. Entre 1966 - 1969, esteve vinculado à Internacional Situacionista. ... continua na próxima página ...

Em *Appunti per una storia dell'urbanistica labiríntica*, traduzido para esta edição da revista Risco dedicada à Internacional Situacionista como “Notas para uma história do urbanismo labiríntico”, Perniola desenvolve o conceito a respeito do espaço urbano labiríntico partindo da premissa de que a forma urbana não é um recipiente neutro, ao contrário, é o instrumento e a condição de transformação da vida cotidiana. Seus argumentos dão conta de que não há como separar as condições nas quais uma sociedade vive da própria organização do seu espaço urbano, assim como não dá para separar a arte da vida ou considerar a arte apenas produção de obra: a arte deveria ser reconhecida como um projeto para o homem total. Nessa estreita relação dialética entre a forma ambiental e os modos de vida, a cidade seria a expressão

... continuação da nota (\*) ...

Em 1970, iniciou sua trajetória como docente na Universidade de Salerno, e em 1983 transferiu-se para a Universidade de Roma "Tor Vergata". Foi professor convidado em vários outros países: Canadá, Estados Unidos, França, Japão e Brasil.

\*\* Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes é Arquiteta e Urbanista, Professora da Universidade Paulista, UNIP, Campus Araraquara, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-8094-1120>>. Carlos R. Monteiro de Andrade é Arquiteto e Urbanista, Sociólogo, Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, ORCID <<http://orcid.org/0000-0003-0393-0695>>.

mais direta da vida cotidiana de uma sociedade, que se revelaria na estrutura de um labirinto, cuja concepção formal está diretamente relacionada à complexidade desta organização social.

Esta premissa já estava presente no projeto da vanguarda construtivista no início do século XX, que via a ligação entre revolução formal e revolução social, a abolição da arte como atividade separada e autônoma, e a configuração labiríntica do espaço como resultado da relação dialética entre formas e necessidades humanas. Porém, somente no final dos anos 1950, nas atividades da Internacional Situacionista (IS), que o tema do urbanismo labiríntico foi aprofundado com o Urbanismo Unitário: "teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento". Segundo os situacionistas, a tríade urbanismo unitário, comportamento experimental e construção de situação apontam para um primeiro terreno em direção à mudança na vida cotidiana. O termo *unitário*, para a IS, advém da posição contrária à separação de funções na cidade moderna. Em oposição à cidade separatista, os situacionistas defendem uma *ambiência unitária*, a construção de um ambiente que se dá em consideração ao comportamento dos indivíduos, não somente realizado em oposição ao funcionalismo, mas, sobretudo, contra as técnicas atuais que excluem completamente o aspecto lúdico da vida. No texto a seguir, Mário Perniola retoma essa discussão e desenvolve o conceito de labirinto unitário.

...

## Notas para uma história do urbanismo labiríntico

**1. O conceito de labirinto** – No âmbito da cultura ocidental encontram-se essencialmente três diferentes conceitos de labirinto: um místico-religioso, um iluminista e um terceiro que se pode definir "unitário". O primeiro compreende o labirinto como um caminho cheio de obstáculos e dificuldades, repleto de tribulações e de perseguições, que a alma deve percorrer para alcançar um centro, concebido como a salvação. Isso está evidentemente relacionado com os ritos de iniciações e garante àquele que o percorre até o final a regeneração espiritual, o estado de graça, o nascimento a um novo mundo. Por representar a experiência mística de muitas e diferentes culturas, a sua representação gráfica e o seu aprofundamento conceitual aparecem particularmente desenvolvidos na religiosidade ocidental e cristã. As peregrinações se inserem neste contexto: quando no fim da Idade Média são impedidas pelas novas condições político-sociais, esta necessidade das peregrinações se manifesta na representação, sobre os pisos das igrejas, no desenho de labirinto, que os fiéis percorrem de joelhos cantando salmos penitenciais. O fim da Idade Média – conforme observa Paolo Santarcangeli no seu amplo e erudito livro sobre o labirinto<sup>1</sup> – é um dos períodos de maior difusão do símbolo, que, especialmente nas catedrais góticas francesas, repete-se com uma frequência quase obsessiva. Os temas labirínticos da alquimia medieval, da astrologia e da magia não se distanciam da essência deste conceito, do qual representa somente uma variação heterodoxa. Nela se inserem claramente a temática do sonho, da angústia, do caminho impedido, da peregrinação espiritual, do *inter perfectionis* (*caminho da perfeição*), da sacralização do centro, amplamente examinado por Santarcangeli.

<sup>1</sup> Paolo Santarcangeli. *Il libro dei labirinti – Storia di un mito e di un simbolo*. Firenze: Vallecchi, 1967.



O segundo conceito – o iluminista – é de característica tipicamente grega. A versão helênica do mito de Teseu e do Minotauro – a única que conhecemos – é a melhor ilustração: o labirinto aqui é despido de todo caráter sagrado; é apenas a ocasião que se apresenta ao herói para exercer e manifestar a sua *virtus* (*virtude*). Quem mora no labirinto - o Minotauro - é um monstro: a ele se atribuem todas as maldades, bestialidade, luxúria, voracidade, ferocidade; resultado daqueles que não respeitaram a “lei de ouro” da identidade, uniformidade, homogeneidade, ele vive na escuridão. Matá-lo é o maior mérito. A missão só pode ter sucesso através da astúcia e do engano: o fio de Ariadne e os segredos confiados a Teseu pelo Oráculo. Ariadne é já a mulher do homem vencedor. Teseu paga o novelo de lã com a promessa do casamento. Mas Ariadne ainda não é esperta o suficiente, porque ama Teseu, que a abandona. Infelizmente, o significado de todas essas evidências escapa a Santarcangeli, que, no entanto, tem o mérito de fornecer sobre o assunto um grande número de documentos e de depoimentos apresentados com o máximo rigor filológico. Assim, o que é importante ressaltar é que todo o mito de Teseu se baseia em estruturas mentais helênicas, que nada têm a ver com a civilização minóica anterior.

Nem mesmo os labirintos do antigo Egito se distanciam desta concepção iluminista, da qual representam a versão projetiva: eles de fato parecem ter sido construídos para impedirem o acesso aos túmulos dos reis a estranhos e ladrões, bem como, a trama nas paredes dos mecenas servia para enganar possíveis assaltantes. O conceito iluminista de labirinto sofreu um eclipse na Idade Média e ressurgiu com a ciência moderna manifestando-se na sua versão mais pura e radical: a psicotécnica e os testes. Utilizados pelos serviços militares de recrutamento por misturar o senso de orientação dos recrutas, eles revelam a finalidade substancial do mito helênico a serviço do domínio e da opressão. A este propósito Santarcangeli fornece preciosas indicações sobre conexões entre a guerra e o labirinto, entendido como prova da astúcia e da habilidade, tanto no mundo grego-latino como em grupos étnicos indo-europeus da Idade Antiga.

A orientação mística e religiosa e a iluminista, no entanto, não se opõem: elas têm em comum um viés anti-labiríntico, uma avaliação a priori negativa do labirinto, a ideia de que é essencialmente um teste a ser superado, um obstáculo a vencer. Desse ponto de vista, sua afinidade é tal que o conceito iluminista pode parecer nada mais do que a versão secular e profana do conceito religioso. A conexão substancial entre Iluminismo e mito, mostrada por Horkheimer e Adorno<sup>2</sup>, revela aqui semelhanças desconcertantes entre o uso investigativo e avaliativo do teste pré-ordenado, a fim de constranger a criatividade do indivíduo a um esquema vexatório e a internalização moral do obstáculo típico de uma mentalidade que atribui mérito à renúncia e ao sacrifício. A própria ideia de vida como caminho surge de uma projeção espacial e reificadora que é comum tanto ao *mysticum iter* (viagem mística) quanto à corrida oportunista. No entanto, entre os dois conceitos, há uma diferença importante: essa porém, não deve ser tão procurada na essência iluminista da ajuda divina, já que a graça pode vir também no âmbito de uma concessão mística (como no caso da magia), assim como, na diferença de importância atribuída à experiência da peregrinação, da investigação. Sem dúvida, enquanto para a concepção iluminista o labirinto é apenas um obstáculo que o progresso humano eliminará completamente, ele possui uma validade intrínseca na concepção religiosa: as errâncias humanas para chegar ao centro não são inúteis, são parte integrante da verdade que conquistou e que não é diretamente alcançável.

<sup>2</sup> Horkheimer-Adorno. *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino: Einaudi, 1966.

Portanto, a concepção religiosa, reconhecendo uma parcial validade da experiência labiríntica está muito mais próxima do verdadeiro labirinto que a iluminista.

Isso nos leva ao conceito unitário do labirinto através da crítica dos dois primeiros conceitos. Essa crítica se estende à representação gráfica do labirinto clássico, conforme descrito por Santarcangeli. As características que ele atribui ao labirinto são anti-labirínticas por excelência: a presença do centro, que Santarcangeli considera essencial, depende de uma abordagem religiosa ou pragmática, que concebe a jornada em função da chegada: não se trata de projetar labirintos multicêntricos, mas eliminar os conceitos complementares de centro e periferia, como na sociedade implosiva descrita por Mc Luhan<sup>3</sup>. Da mesma forma, os outros conceitos listados por Santarcangeli - a unidade de estilo, a ocupação uniforme da área, a eliminação de anéis ou corredores cegos, a continuidade do percurso são os instrumentos pelos quais o clássico exorciza o verdadeiro labirinto, que constitui para ele um ponto cego, intuído ao máximo helenicamente como Caos e judaicamente como Torre de Babel. Até mesmo o inferno cristão é um modelo de ordem e disciplina. A limitação da obra de Santarcangeli, que demonstra uma particular predileção pelas interpretações místico-religiosas, consiste precisamente no fato dele permanecer sendo vítima dessa abordagem classicista que o impede de apresentar outras alternativas conceituais.

O verdadeiro labirinto não se percorre; dentro do labirinto se vive. Ele não tem centro, nem periferia, não possui nenhuma regularidade; é a única experiência não reificada do espaço porque se resolve inteiramente na aventura temporal da exploração permanente. A arquitetura labiríntica é o lugar privilegiado, o espelho da errância cognitiva e não pode ser conhecida, exceto pela presença concreta, física e existencial do indivíduo errante. Todas as outras formas de percepção não são insuficientes, mas qualitativamente inadequadas, especialmente a fotografia. De fato, no limite, é feita apenas de interiores e não possui fachadas, enquanto a fotografia também transforma interiores em fachadas e condiciona a percepção, atribuindo todo o caráter reificado do espetáculo.

O verdadeiro labirinto nunca existiu: com um caráter de totalidade, ele é evidentemente apenas um projeto. No entanto, o palácio de Cnossos parece – segundo a descrição de Santarcangeli- uma realização inspirada neste conceito: na falta de simetria e homogeneidade, no desenvolvimento espontâneo da construção, na orientação para o interior, na recusa de cenários e monumentos espetaculares. A livre articulação dos espaços é, de fato, conseqüências evidentes de uma orientação radicalmente estranha ao pensamento helênico e judeu, que atribui um valor independente ao labirinto. O conhecimento atual da civilização minóica é muito limitado para poder tirar conclusões categóricas dessas indicações: no entanto, a ausência de fortificações militares, a falta de aspectos militares na arte cretense, a falta de interesse pela aparência e imponência revelam conexões e constituem indicações preciosas que colocam a arquitetura em conexão inseparável com a vida.

Da mesma forma, inspirados nesse conceito, estão os labirintos maneiristas dos jardins dos séculos XVII e XVIII, verdadeiros oásis de casas senhoriais, claramente destinados a fins eróticos e lúdicos e, portanto, valorizados e apreciados por eles. Os poucos exemplos que nos foram apresentados (na Itália, na Villa Nazionale di Stra e na Villa di Valsanzibio) testemunham um profundo desejo de um ambiente lúdico e humano.

<sup>3</sup> Marshall Mc Luhan. *Gli Strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore, 1967.

<sup>4</sup>Lewis Mumford. *La città nella storia*. Roma: Edizioni di Comunità, 1963.

**2. A cidade labiríntica** – Mais do que nesta ou naquela arquitetura o labirinto unitário se manifesta totalmente na cidade medieval. Ela é a única expressão concreta e vivida de um espaço totalmente humano. Foi mérito de Lewis Mumford<sup>4</sup> ter identificado as características essenciais que constituem os pilares de um urbanismo moderno verdadeiramente revolucionário: a união íntima entre residência e comércio, entre vida doméstica e trabalho, a ausência de qualquer divisão funcional do espaço, de qualquer lugar ou ambiente especializado, a unidade entre cidade e campo, entre eventos rurais e urbanos, são os aspectos nos quais a totalidade da experiência é expressa concretamente, dando à vida uma plenitude de sensações e entusiasmos desconhecidos pelas sucessivas idades burguesas. A prevalência da estrada curva e lenta que oferece uma paisagem em constante mudança, a organização urbana variada e assimétrica, que garante a surpresa e cria o dinamismo, a riqueza de detalhes esculturais, a grande variedade de situações espaciais e a continuidade das construções, são aspectos formais de um modo de vida baseado na livre expansão dos sentidos humanos, na participação direta do indivíduo na vida pública da cidade, em uma relação com a natureza que ainda não está definitivamente reificada.

Ruskin comparou a cidade medieval a uma obra de arte. Na realidade, a atitude estética, que é uma das manifestações da especialização, é inadequada para entender a plenitude vital da experiência labiríntica. *"Labyrinthus sicut vita. Vita sicut labyrinthus"* (*"O labirinto como a vida. A vida como um labirinto"*): a interpretação classicista do labirinto, significando-o como um fato meramente formal, se move em um horizonte mental que considera a arte como uma atividade separada e à parte. As excentricidades, as alienações, as hipocondrias, as extravagâncias dos artistas maneiristas entre os anos 1400 e 1500 são precisamente a expressão dramática da passagem do cotidiano medieval para o cotidiano burguês. O primeiro, fundamentalmente dinâmico e concreto, porque se aproxima das condições orgânicas e qualitativas da vida natural, o segundo, rigidamente hierárquico, uniforme, homogêneo, quantificado pelas horas abstratas do relógio. O erro de Wittkower, que recentemente se ocupou das neuroses maneiristas<sup>5</sup>, reside precisamente em pressupor subrepticiamente uma sociedade sempre saudável e normal e não reconhecer que a essência da arte não é a produção de obras, mas o projeto do homem total.

<sup>5</sup>Rudolf e Margot Wittkower. *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione Francese*. Torino: Einaudi, 1968.

O progressivo estabelecimento do espírito burguês manifesta-se no Barroco, definido justamente por Mumford como uma regulação do espaço em larga escala, fundado na subordinação total das necessidades humanas às necessidades militares e ao esforço do poder. As qualidades da classe burguesa e mercantil - ordem, homogeneidade, quantificação - são colocadas a serviço do absolutismo monárquico contra o restante do poder feudal e nobre. O resultado são cidades antilabirínticas por excelência, construídas ou reconstruídas com base em princípios geométricos e necessidades de tráfego, nas quais o uso de linhas retas, de dimensões uniformes, de repetições monótonas são a expressão de uma mentalidade e de um modo de vida formalista, anônimo, burocrático, passivo. A inexistência de espaços internos, a absoluta predominância da visão sobre os outros sentidos, a separação e o isolamento das atividades em compartimentos estanques, a mecanização de processos vitais, reduzem progressivamente a possibilidade de experiência concreta e a pesquisa autêntica, colocando entre o indivíduo e a vida toda uma série de esquemas opacizantes, instituições, preconceitos de casta ou classe, comportamentos obrigatórios. Esse racionalismo delirante, iluminístico, pragmático, funcionalista, alcança, através de uma contínua intensificação, até

nossos dias: das preocupações militares de Palladio, que prescrevia trajetos amplos e diretos para que “não houvesse lugares em que não se pudesse ir facilmente com o exército”, aos *boulevards* parisienses de Haussmann, das luxuosas residências do século XVIII, construídas em função do poder real, à planta especulativa, cujo único objetivo é “dividir rapidamente a terra, transformar os terrenos periféricos em áreas de construção”, dos *slums* paleocapitalistas aos atuais *superslums*, há um processo contínuo de radicalização através do qual a original reificação mercantil alcança um grau de intensidade que não é mais suportável.

**3. Utopias anti-labirínticas** – O modelo medieval, ao qual a urbanística orgânica se refere constantemente, tem sido objeto de críticas por parte dos chamados teóricos do “efeito urbano”, dos quais Thomas A. Reiner e seu introdutor italiano, Pier Luigi Crosta, fazem-se porta-vozes<sup>6</sup>. A objeção fundamental que eles abordam é a crítica à relação de vizinhança na qual a organização medieval se baseia. Pier Luigi Crosta, desenvolvendo as teses de Reiner, observa que, no âmbito da vizinhança não se formam somente relações positivas, mas também tensões, conflitos e reivindica contra as fechadas e estáticas realizações urbanísticas inspiradas na ideologia comunitária os efeitos dinâmicos e variados fornecidos por uma grande concentração urbana. Na realidade, a concepção labiríntica da cidade e o efeito urbano não são de todo antagônicos, mas quase idênticos: o erro de Mumford está antes em ter considerado como um mérito a cidade medieval não somente nas suas características urbanas mas também na sua pequena dimensão física. Se não há dúvida que a condição fundamental das autênticas relações humanas é uma prática íntima e cotidiana, isto não impede que esta possa manifestar-se em outras formas além da vizinhança. A criação de novos condensadores sociais e o advento de uma situação seminômada são, por exemplo, tipos de organização da vida cotidiana, por excelência dinâmicos, que escapam inteiramente tanto a Mumford quanto a Reiner: o primeiro parece de fato condicionado à nostalgia rural, o segundo a uma concepção muito técnica e neutra do urbanismo.

Os problemas urbanísticos não podem ser convenientemente enfrentados sem uma “imaginação sociológica” fundada em uma meditação histórica-filosófica que interpreta o desenvolvimento e identifica os objetivos da civilização: não se trata de fato somente de desenhar novas formas, mas de indicar novos projetos de vida. Esta “imaginação sociológica” é igualmente distante da utopia e da ideologia, da fantasia histórica e da justificativa do *status quo*: utopia e ideologia são antes singularmente convergentes e complementares, ambas baseadas na separação entre idealidade e realidade, entre moralidade e ciência. A esta antinomia não escapam as utopias urbanísticas examinadas por Reiner, as quais, ou tendem para soluções agrícolas e suburbanas (Wright, Gropius), ou se preocupam somente em racionalizar pragmaticamente o modo de vida burguês-metropolitano (Neutra, Le Corbusier). O próprio Reiner se declara muito desapontado com os modestos resultados desta empresa e observa que a pretensa “comunidade ideal” são principalmente versões melhor organizadas de um ambiente urbano existente ou de um que já teve uma importância relevante no passado.

A utopia desde suas primeiras manifestações gregas (Platão, Hipódamo) é sempre uma reificação do futuro, um “exercício de geometria sólida”, muito denso, mais ou menos intencionalmente, a serviço do poder. E mesmo quando assume um aspecto crítico, como por exemplo no caso de Tommaso Moro (Thomas More), não pode

<sup>6</sup>Reiner. *Utopia e urbanística*. Com uma introdução de P. L. Crosta. Padova: Marsilio Editori, 1967.

escapar à *forma mentis* (*forma mental*) iluminista que prescreve ordem, simetria, uniformidade. Mesmo os projetos de labirintos permanecem sem vida se não fizerem parte de um processo histórico que viabilize seus modelos formais. Justamente Mumford afirma, contra a utopia, que o urbanismo orgânico “não nasce de um objetivo pré concebido, mas se move de necessidade em necessidade, de ocasião em ocasião, através de uma série de adaptações que aparecem cada vez mais coerentes e desejadas. E por quanto se possa discutir – como faz Reiner – a oportunidade de mencionar o mundo natural implícito na palavra “orgânico”, contudo, não se deve subestimar a contribuição da teoria orgânica em demonstrar a conexão inseparável entre forma e modo de vida.

A vida cotidiana é o único banco de prova sério da forma urbana: ao contrário do que afirma Reiner, para o qual “a forma representa um elemento relativamente neutro e não assume um papel determinante”, uma transformação total do modo de viver não pode se realizar em um ambiente barroco ou burguês. O espaço não é um recipiente neutro, mas ao mesmo tempo o instrumento e a condição da mudança. A referência de Reiner à União Soviética em apoio à sua tese, confirma exatamente o contrário: que existe uma estreita relação dialética entre forma ambiental e modos de vida. Não à toa o esforço Construtivista, entre os anos 1918 a 1930, foi dirigido por um único objetivo: inventar um novo contexto arquitetônico e transformar a vida cotidiana.

**4. O Construtivismo** – A derrota do Construtivismo, decretada em 1930, não afeta a validade e a atualidade de seus projetos, é pelo contrário uma convalidação do vínculo existente entre revolução formal e revolução social. O triunfo do realismo socialista representa de fato, ao mesmo tempo, a imposição de um apático neoclacisismo e a mortificação de toda criatividade individual e coletiva.

A importância da contribuição dos construtivistas para uma concepção autêntica do espaço labiríntico é claramente deduzível de sua abordagem dialética das relações existentes entre a forma e as necessidades humanas. Ao desenvolver a tese da realização prática da arte, o construtivismo apóia a abolição da arte como uma atividade separada e autônoma e acredita que o trabalho do arquiteto é inventar novos espaços e novas condições de vida ao mesmo tempo. Moise Ginzburg, um dos expoentes mais combativos da O.C.A. (Associação dos Arquitetos Contemporâneos), assim esclarecia em 1928 as intenções do Construtivismo: “Se para os velhos arquitetos, o objetivo (da criação arquitetônica) é a comissão a ser confiada a eles, para nós o objetivo é quebrar nas suas raízes as concepções antigas habitualmente codificadas pelo programa que estabelece os limites nos quais o arquiteto deve exercer sua iniciativa criadora... Isso significa que, para nós, o objetivo não é a execução de uma comissão como tal, mas o trabalho em comum com o proletariado, participação nas tarefas de construção de uma nova vida, um novo modo de vida “. A importância do livro recente de Anatole Kopp, *Ville et révolution*<sup>7</sup>, consiste precisamente em apresentar os construtivistas como “arquitetos das novas relações humanas”, superando a angústia da interpretação racionalista e tecnicista do construtivismo que emerge do estudo dedicado ao mesmo argumento por De Feo<sup>8</sup>.

O projeto dos construtivistas refuta ao mesmo tempo a utopia e o reformismo entre os quais é estrangida a arquitetura moderna ocidental. Anatole Kopp observa que a experiência vanguardista ocidental dos anos vinte, da Bauhaus a Le Corbusier, por

<sup>7</sup> Anatole Kopp. *Ville et révolution. Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*. Paris: Éditions Anthropos, 1967.

<sup>8</sup> Vittorio De Feo. *U.R.S.S. – Architettura 1917-1936*. Roma: Editori Riuniti, 1963.

ênfatisar mais ou menos claro o aspecto social da arquitetura, não subtraia o fato essencial: para eles a arquitetura, para ser realizada concretamente, deveria ser inserida na sociedade como ela existe. A cidade ideal que eles propunham era necessariamente um sonho ou um conjunto de modificações projetadas para fazer a sociedade existente funcionar de modo mais racional. Ao contrário, na Rússia, a situação política de reconstrução total criou as premissas essenciais de uma transformação radical da cidade e do modo de vida finalmente concebido como um vínculo indissolúvel. Não se tratava por isso de um programa iluminista de planificação urbana confiado ao técnico pela autoridade, mas de uma experiência coletiva de invenção da vida.

Isso é evidente desde os primeiros tempos da guerra civil: os gigantescos painéis que adornam as fachadas dos edifícios, as pinturas que cobrem as paliçadas, as paredes e até os trens, os navios e os veículos públicos, testemunham uma concepção unitária da vida cotidiana, que recusa a distinção entre interno e externo, entre privado e público: “Em nome do grande avanço da igualdade diante da cultura - escreve Maiakovski<sup>9</sup> - a palavra livre da personalidade criativa está escrita nos cantos dos edifícios, nas cercas, nos telhados, nas ruas das nossas cidades e vilas, no capô dos carros, nas carruagens, nos bondes, nas roupas de todos os cidadãos. Que as ruas sejam um triunfo da arte para todos ... As ruas são nossos pincéis, as praças, nossas paletas”.

<sup>9</sup>Referido por V. De Feo, *op.Cit.*

A arquitetura labiríntica explode em uma multiplicidade de projetos fundados na assimetria, sobre a *décalage* (diferença) dos planos e volumes, sobre a deformação dinâmica dos objetos, sobre formas que, como um espiral, traduzem uma conexão do mundo simultânea e total. Escreve Higer em 1933: “Era o reino da não ortogonalidade e dos locais não iluminados, das arquitraves e janelas e das portas inclinadas em todos os sentidos, os edifícios eram cobertos principalmente por telhados de uma única inclinação”<sup>10</sup>. O projeto de Tatlin para um Monumento à III Internacional, conhecido como “Torre Tatlin”, é um dos exemplos mais notáveis dessas características com base no movimento. Da mesma forma, a cenografia construtivista, criando “um castelo bizarro de saliências, rodas, passarelas, escorregadores”<sup>11</sup>, organiza um espaço ricamente articulado, dando origem a esculturas habitáveis reais que antecipam os atuais *environnements* (ambientes).

<sup>10</sup>Referido por A. Kopp, *op.Cit.*

<sup>11</sup>Angelo Maria Ripellino. *Maiakovski e il teatro russo d'avanguardia*. Torino: 1959.

No entanto, o desenvolvimento dessa tendência logo encontrou obstáculos internos e externos à sua radicalização. Dentro do movimento construtivista, os aspectos racionalistas e funcionalistas assumem uma importância considerável, em parte devido à influência da vanguarda ocidental, em parte devido à adaptação à crescente burocratização e ao progressivo autoritarismo do estado soviético. Externamente, a pressão das correntes eclética e tradicionalista, que nunca desapareceram, gradualmente se torna mais pesada, a ponto de impor, a partir de 1930, seu triunfo sob o nome de realismo socialista e o abandono definitivo de qualquer possibilidade inovadora.

É possível acompanhar esse processo desenvolvendo os três temas sobre os quais foi exercitada a atividade construtivista: o condensador social, a habitação e o urbanismo. O termo “condensador social” significa um novo tipo de edifício público capaz de hospedar e promover uma vida coletiva completa e variada. De fato, a condição para o verdadeiro desenvolvimento social e cultural reside unicamente na vivacidade, na vitalidade da organização coletiva: em Lissitski o clube dos trabalhadores parece “um *atelier* da transformação do homem”, enfim, algo radicalmente diferente do clube

burguês; enquanto o último apenas realiza tarefas de diversão e relaxamento, o novo clube é uma fornalha social para forjar o homem completo e, ao mesmo tempo, o local de sua manifestação concreta. Isso implica a superação definitiva da concepção tradicional do clube centrado na sala de espetáculo, o que reduz as intervenções a espectadores passivos; o novo clube é um complexo fundado na autoprodução, no qual os fruidores se tornam eles mesmos criadores, instrutores e animadores. Os projetos mais interessantes nessa direção são os de Melnikov (1927) e Leonidov (1929): o primeiro coloca o problema da arquitetura ágil e modificável: através de uma série de fechamentos móveis, oferece a possibilidade de separar ou unir os espaços, dependendo do uso que os membros do clube desejam alocá-los de tempos em tempos. O segundo, que abole definitivamente a cena italiana e propõe criar uma efetiva comunidade teórico-prática, é a forma mais avançada nesta direção. No entanto, a experiência do clube não é bem-sucedida: prova ser nada mais que uma “casa da cultura”; do ponto de vista da vivacidade, é inferior ao clube burguês; do ponto de vista intelectual, torna-se a cátedra de propaganda do partido. O fato é que não existia a condição essencial para sua plena realização: a identificação com o *soviet*, a aquisição, em suma, de um efetivo poder deliberativo e executivo. Toda assembleia, todo grupo que é incapaz de decidir a vida de seus membros, fica frustrado em seu destino fundamental e fatalmente declina para formas contemplativas e espetaculares.

A respeito da habitação, na recusa à casa burguesa, o desejo de uma vida cotidiana abrangente se traduziu em alguns projetos dos quais os mais representativos são as células do grupo Stroikom (1927-29), a casa comuna de Kuzmin (1928) e a construção de Leonidov (1927-1930). As células do grupo Stroikom resolvem o problema limitando ao máximo os espaços privativos a favor dos espaços de uso coletivo: a revolução da vida cotidiana é concebida por Ginzburg – um dos expoentes mais ativos – gradualmente, como uma progressiva colocação em comum dos serviços: donde a construção de estruturas tão ágeis que permitem, através de pequenas modificações (demolição de algumas paredes) uma ampliação da comunidade familiar. As células, originalmente separadas umas das outras, estimulam, mas não decretam a coletivização de um modo de vida. O dinamismo deste projeto é, portanto, não só formal (*décalage* [diferenças] de planos, criação de vias internas), mas também temporal e histórico, enquanto deixa aos seus habitantes ampla possibilidade de transformação efetiva dos ambientes. Ao contrário, a casa comuna de Kuzmin é uma solução estática, totalitária e opressiva, que não deixa espaço para a criatividade individual, que impõe um modo de vida em que tudo já está regulamentado e planejado no início, em que o dia já está programado minuto a minuto, onde todos são obrigados a observar um calendário muito detalhado. Inconscientemente esta super coletivização da vida reproduz em tempo hábil um modelo implementado em grande escala na vida burguesa: a caserna. É mérito de Leonidov ter entendido que, se a casa privada tradicional não oferece a possibilidade de uma vida intensamente vivida, a casa comuna constrange diretamente a uma vida infernal: dos projetos de Leonidov emerge, portanto, a tese de que só a comunidade de amigos pode efetivamente superar a casa burguesa. Somente o grupo constituído sobre afinidades eletivas e livremente organizado pode convenientemente substituir a família. No entanto, todos esses projetos permanecem em sua maioria puramente teóricos: sua realização real é bastante excepcional. E a mentalidade pequeno-burguesa, que admira as residências e os edifícios espetaculares, foi incentivada pelas autoridades, e a partir de 1930, imposta como “modo de viver socialista”.

O colapso das esperanças de renovação arquitetônica explica e alimenta a *querelle* (*querela*) entre urbanistas e desurbanistas, que é a última manifestação pública do Construtivismo. Contra aqueles que imaginam a cidade socialista como um aglomerado de casas-casernas, a maior parte dos construtivistas escolhe o partido da destruição da cidade. O resultado é uma espécie de sonho agreste no qual os valores do efeito urbano são completamente desconhecidos a favor do contato direto com a natureza. De maneira geral, portanto, toda a *querelle* não traz uma contribuição importante para o urbanismo labiríntico, exceto talvez por algumas sugestões valiosas: Lissitski, por exemplo, sublinha a importância de uma reestruturação completa das massas, dos volumes no interior da cidade, critica as ruas tradicionais ladeadas por edifícios como expressão física da fragmentação da propriedade privada e, anunciando uma série de passagens articuladas que realizam fisicamente a interdependência existente entre as construções separadas, anuncia a ideia da cidade inteiramente construída.

**5. O Urbanismo Unitário** – Somente no final dos anos 1950 todos os temas do urbanismo labiríntico encontraram na atividade da Internacional Situacionista o seu aprofundamento sistemático. O Urbanismo Unitário, definido no primeiro número da revista “Internacional Situacionista” (1958) como “a teoria do emprego do conjunto das artes e técnicas concorrentes à construção integral de um ambiente em conexão dinâmica com as experiências de comportamento”, remonta em suas primeiras formulações a 1953. Neste período, alguns expoentes do Letrismo, insatisfeitos com a atitude de renúncia mantida por décadas pela vanguarda derivada do dadaísmo e do surrealismo, mostram uma nova urgência e um novo vigor ao reivindicarem a realização prática da poesia e da cultura.

Um exemplo é o texto de Gilles Ivain, *Formulário por um novo urbanismo* (1953), que entre muitas marcas estéticas revela algumas intuições fundamentais: o desgosto pela cidade mecânica e abstrata e pelo comportamento banalizado e repetitivo os quais ela força, o comportamento psicogeográfico, que coloca as emoções dos indivíduos como um único critério de valoração dos ambientes, o conceito de *deriva contínua*, que teoriza um novo nomadismo, o distanciamento definitivo da posse reificante de uma casa, o desejo de um complexo arquitetônico vazio, experimental, modificável. Em 1956 os pintores Asger Jorn e Giuseppe Pinot-Gallizio fundaram o “Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista” que propunha estudar ao mesmo tempo formas arquitetônicas e regras de conduta. A partir de 1958 este grupo fundou a Internacional Situacionista, que resulta seu nome da reivindicação do direito do indivíduo de criar situações cotidianas coletivas nas quais ele possa exercer uma atividade real, evitando definitivamente a passividade espetacular em que a era burguesa o reduziu. A princípio, os conceitos de deriva e psicogeografia são aprofundados através da experiência prática do “errar” individual ou coletivo em cidades particularmente labirínticas, como Veneza, Amsterdã, Paris. No final de 1959, já aparecem claramente os objetivos contra os quais a Internacional Situacionista se lança: a especialização, o funcionalismo, o formalismo. Trata-se de atitudes estreitamente relacionadas. O Urbanismo Unitário não é uma doutrina do urbanismo, mas uma crítica do urbanismo: esta é de fato uma das muitas disciplinas que, fundamentadas na separação e na fragmentação da totalidade, levam a um tecnicismo contemplativo e apologético, completamente desprovido de uma visão global da existência. Atribuindo-se um papel técnico, os especialistas do urbanismo acreditam que sua tarefa deva ter como objetivo a satisfação das necessidades de modo acrítico e sem valor; assim, acabam voltando a



um formalismo abstrato que é completamente independente das condições concretas da forma da vida cotidiana condicionada pelas estruturas arquitetônicas e urbanísticas. “O urbanismo unitário não é uma reação contra o funcionalismo, mas sua superação; trata-se de ir além do utilitário imediato, um *environnement* ( *ambiente* ) funcional apaixonante. O funcionalismo que afirma estar ainda na vanguarda porque ainda encontra resistência no passado já triunfou amplamente” (“International Situationista”, n.3). Escreve o holandês Constant: o arquiteto não será mais um construtor de formas, mas um construtor de ambientes. O que torna a arquitetura atual tão chata é sua preocupação principalmente formal. O problema da arquitetura não é mais uma oposição função-expressão; esta questão está superada. Seja mesmo utilizando formas existentes, criando formas novas, a preocupação principal do arquiteto deve ser com o efeito que tudo isso terá no comportamento e na existência dos habitantes”. (“Internacional Situacionista” n.3).

A arquitetura desaparece submersa por uma atividade unitária de caráter claramente subversivo: o Urbanismo Unitário apóia uma transformação urbana permanente através de “um movimento acelerado de abandono e reconstrução da cidade no tempo e na ocasião também no espaço”, e sendo contrário à fixação de pessoas em certos pontos da cidade, teoriza um novo nomadismo fundado na participação lúdica. Diferentemente dos urbanistas russos, a Internacional Situacionista destaca os valores do efeito urbano: “Estamos apenas no começo da civilização urbana”. Constant diz: “Opomo-nos à concepção de uma cidade verde, onde arranha-céus separados e isolados devem necessariamente reduzir as relações diretas e a ação comum entre os homens. Para a estreita relação entre ambiente e comportamento, a aglomeração é indispensável. Contra a idéia de uma cidade verde, adotada pela maioria dos arquitetos modernos, erigimos a imagem da cidade coberta, onde o plano das ruas e dos edifícios separados dá lugar a uma construção espacial contínua, livre do solo ...” (“Internacional Situacionista”, n.3). A rua é suprimida: as exigências de participação devem superar as de circulação.

Em 1960, Constant renunciou à Internacional Situacionista e continuou sua atividade construindo a ampla maquete de uma cidade labiríntica que ele chamou “New Babylon” (“Nova Babilônia”), que foi apresentada na Bienal de Veneza de 1966. Acentuando os aspectos lúdicos em detrimento dos conteúdos subversivos, decai na antinomia utopia-reformismo. Ao contrário, a Internacional Situacionista sublinha o caráter revolucionário da construção de situações, desenvolve a crítica do urbanismo em um sentido social e finalmente chega a um discurso total sobre a civilização contemporânea. O Escritório do Urbanismo Unitário, transferido de Amsterdã para Bruxelas, compreende um programa elementar, no qual a elaboração formal da nova cidade é considerada prematura: “nosso primeiro trabalho é permitir que as pessoas deixem de se identificar com o meio ambiente e com modelos de comportamento... As pessoas serão ainda forçadas a aceitar o período reificado das cidades por um longo tempo. Mas a atitude com a qual elas aceitam pode ser alterada imediatamente” (“Internacional Situacionista”, n.6). A primeira condição para a construção consciente de um novo ambiente urbano é o “despertar revolucionário”. O erro de Constant é se engajar em uma atividade formal que é facilmente recuperável nas condições atuais.

O objeto privilegiado da crítica do Urbanismo Unitário tornam-se as cidades-dormitórios, grandes complexos habitacionais construídos principalmente na periferia das cidades.

Eles são a expressão de uma organização “concentraci3naria” da vida, antilabiríntica por excelência, imposta por uma sociedade burocrática baseada no consumo. O tédio, a total ausência de vida social, o isolamento suburbano, o caráter repetitivo da vida cotidiana, colocam os habitantes da cidade-dormitório em um estado de narcose sem precedentes na história.

Nesse ponto, fica claro que, para a Internacional Situacionista, a mudança radical da sociedade atual é o pré-requisito para qualquer prática de planejamento arquitetônico e urbano autenticamente labiríntica. O Urbanismo Unitário, assim, escapa definitivamente a qualquer especialização residual e resulta em um discurso unitário sobre a condiç3o humana no capitalismo tardio.

<sup>12</sup> Guy Debord. *La société du spectacle*. Paris: Buchet Chastel, 1967.

O livro, *La société du spectacle*<sup>12</sup>, de Guy Debord, membro da I.S. desde a sua fundaç3o – representa a melhor formulaç3o teórica dos argumentos apresentados pelo Urbanismo Unitário. Para Debord, o espírito antilabiríntico do capitalismo é expresso na unificaç3o, banalizaç3o e homogeneizaç3o totalitária do espaço que elimina a autonomia e a qualidade dos lugares e estabelece sua equivalência. O urbanismo é o meio pelo qual o capitalismo cria seu próprio cenário, forçando os trabalhadores a um estado de isolamento e condicionando-os através de modelos espetaculares. Destrói simultaneamente a cidade e o campo tradicionais, “fabricando historicamente” a apatia natural da primeira e colocando o segundo em uma condiç3o de “ausência histórica”. Debord conclui: “A maior ideia revolucionária sobre urbanismo não é, por si só, urbana, tecnológica ou estética. É a decis3o de reconstruir completamente o território segundo as necessidades do poder dos Conselhos de trabalhadores, da ditadura anti-estatal do proletariado, do diálogo executório”.

# A deriva: superação da arte ou obra de arte?

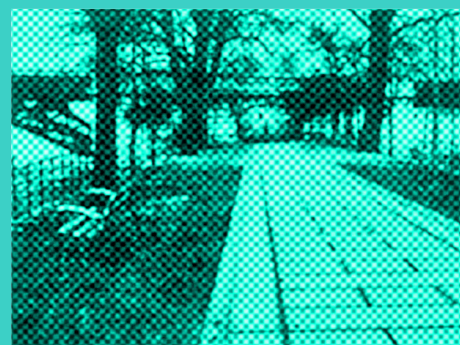
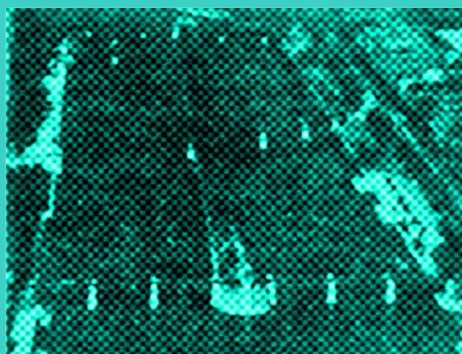
**Anselm Jappe\***

Tradução:

**Rodrigo Nogueira Lima,  
Carlos R. Monteiro de Andrade\*\***

Revisão:

**Rodrigo Nogueira Lima**



**Figura da página anterior:**  
Emplacement pour une maison  
à usage situationniste. Fonte:  
Boletim n. 3 da Internacional  
Situacionista, p.13. (Imagem  
acrescentada pela Revista Risco  
ao presente artigo)

## **T**exto introdutório (corpo editorial)

O artigo intitulado “A deriva: superação da arte ou obra de arte?” foi originalmente escrito em língua francesa, publicado pela primeira vez no livro *Itinérances. L’art en déplacement*<sup>i</sup> (2012), e no ano seguinte em língua italiana na revista *Millepiani/Urban*, na edição intitulada *Cartografie del desiderio. Per la creazione di una nuova polis*<sup>ii</sup> (2013). O autor Ansem Jappe concedeu gentilmente o original em francês para a primeira tradução em língua portuguesa, realizada por nós, para a v20\_2022 Edição Temática “Situacionistas”, da Revista Risco.

...

### **A deriva: superação da arte ou obra de arte?**

Parece bastante difícil traçar as fronteiras entre a “deriva” de origem situacionista, a *flânerie*, o passeio, a cidade como objeto artístico, o urbanismo... Passa-se portanto facilmente de um tema ao outro, de Debord a Walter Benjamin, de Baudelaire à arte relacional, da exploração das catacumbas parisienses à *Land Art*. Aqui, propomos nos concentrar sobre a relação entre a deriva situacionista e certas práticas artísticas contemporâneas e colocar a questão da *filiação*.

Se fala-se hoje de artistas que reivindicam a experiência situacionista, é de fato, além da prática do “desvio”, especialmente os assuntos da “deriva” e da “psicogeografia”, da exploração urbana e da cartografia que estão presentes. A este respeito, citamos os grupos como os italianos do Stalker<sup>1</sup> e artistas como Philippe Vassort, Gabriel Orozco, Francis Alys, assim como os artistas expostos em 2003 no *Palais de Tokyo* na exposição “*Global Navigation System*”. As derivas psicogeográficas foram igualmente, assim como o desvio, o coração das primeiras atividades do grupo Luther Blissett na Itália nos

<sup>i</sup> JAPPE, Ansem. La Dérive: Dépassement de l’art ou oeuvre d’art? In: BUFFET, Laurent (dir.). *Itinérances. L’art en déplacement*. De l’Incidence éditeur, 2012. p. 39-48.

<sup>ii</sup> JAPPE, Ansem. La dérive: superamento dell’arte o opera d’arte? *Millepiani/Urban: Cartografie del desiderio. Per la creazione di una nuova polis*, Milano: Ass. Eterotopia, 2013, p. 39-47.

\*Ansem Jappe é filósofo e ensaísta nascido na Alemanha, fez seus estudos na Itália e na França, ... continua na próxima página ...

... continuação da nota (\*) ...

onde é professor da Accademia di Belle Arti de Sassari, na Itália, e no Collège International de Philosophie, em Paris. Ex-membro do Grupo Krisis, é um teorizador da nova crítica do valor e especialista na obra de Guy Debord. Em 1993, publicou *Guy Debord*, lançado no Brasil pela editora Vozes (1999), livro com grande repercussão traduzido em seis línguas. Na França, entre diversos ensaios, publicou coletânea de textos sobre Guy Debord e a Internacional Situacionista, *L'avant-garde inacceptable* (2004), traduzida em português sob o título *Uma conspiração permanente contra o mundo* (Lisboa: Antígona, 2014). Sobre a crítica do valor, publicou os livros *As aventuras da mercadoria* (Lisboa: Antígona, 2006) e *Crédito à morte* (São Paulo: Hedra, 2013).

\*\* Rodrigo Nogueira Lima é Arquiteto e Urbanista, Professor do programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Várzea Grande (UNIVAG), ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-5906-2463>>. Carlos R. Monteiro de Andrade é Arquiteto e Urbanista, Sociólogo, Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, ORCID <<http://orcid.org/0000-0003-0393-0695>>.

<sup>1</sup> Ver Anselm Jappe, "Stalker : l'art en marche", in LAURA n. 8, octobre 2009.

<sup>2</sup> Segundo: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Psychogeography>>. Acesso em: 03 nov. 2010.

<sup>3</sup> Tradução nossa, texto original: *Potlatch* n. 2 (1954), in Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, collection Quarto, Paris 2006, p. 136.

<sup>4</sup> Tradução nossa, texto original: *In Girum imus nocte et consumimur igni* (1978), in *Œuvres*, p. 1362.

<sup>5</sup> Ver a carta de Guy Debord a Patrick Straram de 31/10/1960, in Guy Debord, *Correspondance*, vol. II, A. Fayard, Paris 2001, pp. 37-42.

anos 1990. Além do meio artístico, parece que é especialmente na Grã-Bretanha que a psicogeografia se tornou uma referência frequente nos domínios da arte, da literatura, da arquitetura, da performance, do cinema e do ativismo político-social; um autor de romances populares como Will Self dispõe até de uma coluna chamada *PsychoGeography*, primeiramente na revista *British Airways* e agora no jornal *The Independent*<sup>2</sup>.

Falando dessas experiências, a referência aos situacionistas, aos letristas e à deriva que eles inventaram parece quase inevitável, obrigatória. Mas esta filiação é apropriada, ela se justifica? O próprio fato de colocar essa questão poderia surpreender. De fato, seria muito paradoxal recorrer ao argumento da autoridade e julgar os artistas de hoje sobre sua fidelidade ao espírito situacionista - ainda mais que em geral esses artistas não pretendem reproduzir a experiência situacionista. Eles querem simplesmente tomá-la como ponto de partida para fazer qualquer outra coisa. Sem mencionar o fato de que às vezes são os críticos de arte ou a mídia que atribuem o adjetivo "situacionista" aos artistas que não o reivindicam por sua própria iniciativa. Não se discute aqui o valor das práticas artísticas que se reivindicam da deriva situacionista, ou que são colocadas neste grupo pela crítica.

Podemos ainda analisar as diferenças inegáveis entre a deriva original e essas práticas contemporâneas - não para distribuir patentes de autenticidade, mas no intuito de evitar afogar a peculiaridade da agitação situacionista em um grande caldeirão. Além do fato de andar na cidade, será que estamos na presença do mesmo projeto? Ou, em outras palavras, a experiência situacionista foi necessária para que exista hoje o caminhar como atividade artística? Poderíamos dizer que, apesar desse florescimento de artistas contemporâneos que andam, a deriva dos letristas e dos situacionistas permaneceu sem herdeiros, como aliás, muitas outras coisas que eles fizeram? Se essa abordagem não dirá nada sobre o *valor* das práticas comparadas, ela ajudará talvez a compreender um pouco melhor a diferença entre duas épocas, e portanto também entre as práticas culturais que nasceram nessas épocas.

A deriva, tal como foi desenvolvida a partir de 1953 pelos "jovens letristas" (e sobretudo por Guy Debord e Ivan Chtcheglov), *não foi concebida como uma forma artística*. Tratava-se da invenção de um novo gênero de vida, e nesse sentido a deriva se colocou na tradição do surrealismo - mas do *primeiro* surrealismo, o surrealismo dos anos de 1920, aquele que queria inventar uma nova maneira de existir no cotidiano, no lugar de produzir objetos artísticos. No máximo, seus protagonistas deram por escrito relatos de suas experiências. A deriva era para Debord e seus amigos um modo de vida permanente, mais do que uma exploração temporária da cidade. Ela poderia durar dez dias, ou mesmo vários meses. Ela toma então outro sentido, de um momento de vida errática e muito intensa. Em *Potlatch*, a revista da Internacional Letrista, pode-se ler em 1954 que "Arthur Cravan é psicogeográfico na deriva acelerada"<sup>3</sup>, em sua deriva que durou quase toda sua breve vida, sobretudo como um "desertor de dezessete nações", como lembrou mais tarde Debord<sup>4</sup>. Os jovens letristas viram igualmente no romance *Au dessous du volcan* de Malcolm Lowry, que eles admiravam muito, o relato de uma deriva sob efeito do álcool<sup>5</sup>. Sua atividade em seu conjunto era uma deriva, como resumiu Debord vinte e cinco anos mais tarde: "A fórmula para reinverter o mundo, nós não procuramos nos livros, mas errando. Foi uma deriva de longas jornadas, onde nada se parecia ao dia anterior; e que nunca parava. Surpreendentes encontros, obstáculos notáveis, grandiosas traições, encantamentos perigosos, nada faltou nesta perseguição de um outro Graal nefasto, que ninguém quisera"<sup>6</sup>.

<sup>6</sup>Tradução nossa, texto original: *In Girum imus nocte et consumimur igni* (1978), in *Œuvres*, p. 1378.

<sup>7</sup> “*Théorie de la derive*”, publicado em *Les Lèvres nues* n. 9 (1956), in *Œuvres*, p. 254.

<sup>8</sup> “*Deux compte-rendus de derive*”, publicado em *Les Lèvres nues* n. 9 (1956), in *Œuvres*, pp. 257-263.

<sup>9</sup>Tradução nossa, texto original: “*Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain*” (1959), in *Œuvres*, p. 457.

<sup>10</sup>Guy Debord, *Correspondance*, vol. I, A. Fayard, Paris 1999, p. 336.

<sup>11</sup>Tradução nossa, texto original: “*Théorie de la derive*”, in *Œuvres*, p. 257.

<sup>12</sup>Tradução nossa, texto original: “*Théorie de la derive*”, in *Œuvres*, p. 251.

<sup>13</sup>Título de um panfleto da seção francesa da I.S. (1958), in *Œuvres*, p. 354.

<sup>14</sup> *Cahiers pour un paysage à inventer* era o nome da revista na qual Patrick Staram, ex-membro da Internacional Letrista, publicou no Canadá em 1960 uma série de textos situacionistas (cf. *Internationale situationniste* n. 5, p. 10).

A deriva diz respeito muito menos à exploração de algo inteiramente novo do que à observação diferente do que já conhecemos, e no limite ela pode consistir na passagem de um bar a outro ao lado, ou se limitar a um lugar tão restrito quanto a Estação “Saint-Lazare”<sup>7</sup>. O nomadismo é igualmente mental, e as discussões, as leituras, as fantasias e sobretudo as bebedeiras podem dele fazer parte. Pode-se dizer que as derivas “explícitas” tendo um começo e um fim, como aquelas descritas por Debord em “*Deux comptes-rendus de derive*”<sup>8</sup>, eram apenas pontos culminantes de uma vida conduzida como uma deriva perpétua. Debord diz em 1959 que “experiências de deriva foram efetivamente conduzidas, e foram o estilo de vida dominante de alguns indivíduos durante muitas semanas ou meses”<sup>9</sup>. Mais tarde, Constant, membro da I.S. de 1958 a 1960, elaborou os projetos de sua bem conhecida cidade utópica, “New Babylon”, fortemente influenciada nesse momento por Debord. Ela foi concebida para servir a uma “*deriva contínua*” de seus habitantes em escala mundial. De fato, a princípio devia ter se chamado “*Dériveville*”<sup>10</sup>.

A deriva letrista não era compatível com um modo de vida burguês, e “o sentimento da deriva se relaciona naturalmente a uma forma mais geral de se apoderar da vida”<sup>11</sup>. Fazia parte de um projeto de vida global, não podia ser exercido nos horários convenientes para em seguida retornar ao trabalho. Não implicava nenhuma forma de renda econômica, não era proposta à admiração do “mundo da arte”, nem expuseram seus resultados a uma comissão de urbanistas da municipalidade. A exploração urbana era apenas uma parte da “busca da passagem a nordeste” que deve levar à “*verdadeira vida*” - uma metáfora usada muitas vezes por Debord e que ele havia encontrado no escritor inglês Thomas de Quincey. A deriva faz parte de uma atitude subversiva permanente que, entre outras coisas, quer sair da arte como quer escapar de todas as outras formas de alienação na sociedade burguesa. A deriva era inicialmente uma disposição de espírito, e era essa disposição de espírito que permitia realizar as explorações urbanas que não eram simples caminhadas, nem “*flâneries*”. Em seu texto programático “*Teoria da deriva*”, publicado em 1956, Debord se preocupa de fato em estabelecer essa distinção desde o início: “Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se define como uma técnica de passagem rápida através de ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o opõe em todos os pontos às noções clássicas de viagem e de passeio”<sup>12</sup>. A viagem e o passeio, diferentemente da deriva, não levam a um comportamento lúdico-constructivo, mas permanecem em uma contemplação pura, na inação, no prazer estético. Todo o esforço dos situacionistas, ao contrário, visava sair da contemplação socialmente organizada - que é o que eles chamam de espetáculo - e ir em direção da ação e da realização dos conteúdos que a arte não faz mais que *olhar* impotente. A cidade representava para eles um “teatro de operações”<sup>13</sup>, um campo de intervenção.

A deriva não era portanto apenas uma *observação do que já existe*. Os derivantes se viam mais como exploradores, como “crianças perdidas” que iam em reconhecimento em vista de um ataque a realizar, e esse ataque era a transformação do que existe. As metáforas militares - sempre caras a Debord - indicam uma relação agressiva com o mundo circundante e o desejo de intervir de maneira forte. O centro de interesse era sobretudo a cidade tal como ela *poderia ser*, ou, como os situacionistas diziam, uma “paisagem a inventar”<sup>14</sup>.

<sup>15</sup> Reproduzido em *Internationale Situationniste* n. 1 (1958).

Além de que, as propostas “utópicas” como o *Formulário para um novo urbanismo* de Ivan Chitchevlov<sup>15</sup>, bem como o conceito de Urbanismo unitário expressaram, ao lado de seu aspecto lúdico inegável, igualmente o projeto de reconstruir amplamente as cidades, porque as cidades existentes são essencialmente as testemunhas de uma história infeliz, escrita pelos poderes existentes. A crítica vigorosa ao urbanismo, que constituiu um dos elementos mais característicos da agitação situacionista na década de 1960, foi evidentemente uma consequência das explorações psicogeográficas dos anos 1950, mas daqui em diante amputada da parte “construtiva” e lúdica.

Podemos constatar que para os situacionistas, e antes para os jovens letristas, o aspecto “poético”, e mesmo “mágico” da cidade e sua exploração era claramente menos importante que para os surrealistas. Para Debord e camaradas, o domínio deveria ser bem mais “materialista”: é o meio que faz os homens, e é preciso portanto agir sobre os meios para criar situações novas - em pequenos grupos de início, à escala da sociedade inteira em seguida. Isso está relacionado à crítica geral que os situacionistas dirigiam aos surrealistas: de maravilhar-se demais diante do mundo, ao invés de nele intervir.

<sup>16</sup> “Réponses de l’Internationale lettriste à deux enquêtes du groupe surréaliste belge” (1954), in *Œuvres*, p. 121.

<sup>17</sup> “Manifeste pour une construction de situations” (1953), in *Œuvres*, p. 105.

<sup>18</sup> “Die Welt als Labyrinth”, in *Internationale Situationniste* n. 4 (1960), p. 7.

<sup>19</sup> In *Œuvres*, p. 1652-1653.

<sup>20</sup> “Die Welt als Labyrinth”, in *Internationale Situationniste* n. 4 (1960).

Debord fala já em 1954 de uma “ética da deriva”<sup>16</sup>. A deriva não é portanto nem uma “experiência estética” (“nosso tempo vê morrer a estética” escreveu Debord em um de seus primeiros textos<sup>17</sup>), nem uma “técnica” que poderia ser aplicada em qualquer meio ou contexto. Quando um galerista alemão propôs em 1960 aos situacionistas organizarem uma deriva na cidade de Essen - uma cidade industrial do Ruhr, sem alma e sem história - Debord responde que essa cidade é “imprópria à deriva”<sup>18</sup>. O tênue plano psicogeográfico de Paris que ele estabeleceu muito mais tarde, em 1988, indica que mesmo Paris não é mais apropriada à deriva, ou quase, e isso há muito tempo<sup>19</sup>. Amsterdã era ao contrário, pelo menos em 1960, considerada pelos situacionistas como uma cidade digna de ser explorada pelas equipes de derivantes providos de meios tecnológicos, como walkie-talkies. No entanto, o projeto dessa deriva que deveria ter ocorrido em 1960 por ocasião de uma exposição sobre o labirinto projetado pelos situacionistas no Museu de Amsterdã, foi finalmente cancelado - talvez também devido ao perigo de deixar a deriva entrar no mundo da arte<sup>20</sup>. E é precisamente a partir deste momento - desse perigo sentido - que Debord definitivamente rompeu com toda prática artística, consagrada pela I.S. em 1962.

Se a deriva não se situava então numa perspectiva artística, ela também não era totalmente estranha à arte: tratava-se desde o início de praticar a “superação da arte”, mesmo se Debord não utilizasse ainda o termo de origem hegeliana. A ideia, contudo, já estava presente em 1954: a história da arte terminou, trata-se agora de *realizar* o seu conteúdo na vida cotidiana, na situação construída, nos novos comportamentos e no cenário propício para estimulá-los. As artes tradicionais, do teatro à arquitetura, deveriam contribuir para criar as condições materiais e espirituais de uma outra vida. A deriva, portanto, extrai seu sentido de sua inserção neste projeto com ares grandiosos.

Se a deriva letrista e situacionista não era artística no sentido habitual, sua força residia sobretudo na combinação de dois aspectos. De um lado, o aspecto que poderia dizer-se “científico” e que se exprimia em observações sistemáticas e repetidas e na produção dos mapas psicogeográficos. Por outro, o lado “aventura”, mais próximo

<sup>21</sup> Tradução nossa, texto original: "Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris" (1955), publicado em *Potlatch* n. 23, in *Œuvres*, pp. 213-216.

<sup>22</sup> Reproduzido em *Figures de la négation. Avant-gardes du dépassement de l'art* (organização Yan Ciret), Musée d'art moderne Saint-Étienne, 2004, p. 23.

<sup>23</sup> "Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris" (1955), publicado em *Potlatch* n. 23, in *Œuvres*, p. 213.

<sup>24</sup> Guy Debord, "Position du Continent Contrescarpe", publicado em *Les Lèvres nues* n. 9 (1956), in *Œuvres*, p. 264.

<sup>25</sup> Tradução nossa, texto original: André Breton, "Manifeste du surréalisme" (1924), in *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, collection Folio, Paris 1988, pp. 13-14 e 52.

<sup>26</sup> Carta a Ivan Chtcheglov de 1954, in Guy Debord, *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*, A. Fayard, Paris 2004, p. 173.

<sup>27</sup> Tradução nossa, texto original: In *Œuvres*, p. 107.

do espírito surrealista. Nos dois casos, os letristas e os situacionistas queriam ser surrealistas mais "racional", mais materialistas e mais políticos, como eles eram nos seus "projeto de embelezamentos racionais da cidade de Paris"<sup>21</sup>, desvio das "possibilidades de embelezamento irracional de uma cidade" propostas vinte e cinco anos antes pelo grupo surrealista. Pode-se ver aí uma capacidade de transfigurar a realidade que pode lembrar aquela das crianças para quem um corredor se torna um desfiladeiro perigoso e o porão de um imóvel se transforma na gruta de Ali Baba. O mapa de Paris de Ivan Chtcheglov<sup>22</sup> - em que os pedaços de mapas geográficos de países exóticos como o Alasca ou a África são colados sobre o mapa de Paris - o diz claramente: tratava-se de atravessar diferentes lugares de Paris como se fossem as regiões mais longínquas e as mais aventureiras do mundo. Nenhuma necessidade de passar por aventuras perigosas no sentido tradicional e literal (como o fazem, por exemplo, os espeleólogos<sup>23</sup>): quem sabe *ver* a cidade de uma maneira diferente - e sabe fazê-lo porque *vive* de uma maneira diferente - pode percorrer as ruas em torno da Praça "Contrescarpe" do 5º Distrito, como se tratasse de um continente do qual descobre-se pouco a pouco os contornos<sup>24</sup>. A desorientação dos sentidos, obtida sobretudo graças ao álcool, ajudava a se colocar no estado de espírito adequado. Mas até aqui não se enfrentou suficientemente o lado "infantil" dessa transfiguração da realidade, à qual os surrealistas eram talvez mais sensíveis ("Cada manhã, as crianças saem sem inquietude. Tudo está próximo, as piores condições materiais são excelentes. As madeiras são brancas ou negras, não dormiremos jamais [...] O espírito que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte de sua infância [...] É talvez a infância que mais se aproxima da "verdadeira vida" [...] Graças ao surrealismo, parece que essas oportunidades retornam. É como se corrêsemos ainda à sua salvação, ou à sua perda. Revive-se, na sombra, um terror precioso. [...] Atravessa-se, com um tremor, o que os ocultistas chamam *paisagem perigosa*"<sup>25</sup> lê-se no primeiro *Manifesto surrealista* - as palavras "paisagem perigosa" são sublinhadas por Breton). Os situacionistas, ao contrário, não fizeram muitas referências positivas à infância.

Os letristas e os situacionistas não foram os inventores desse olhar transfigurador que "duplica" a realidade. Ele se encontra, por exemplo, em um conto de Edgar Allan Poe, *Les Souvenirs de M. Auguste Bedloe*, que Debord gostava muito<sup>26</sup>, bem como em certas poesias de Rimbaud. Mas os situacionistas julgavam possível passar à *realização* desses sonhos diurnos - e não somente enquanto destino individual, mas também sob a forma de uma revolução social, ou de uma outra forma de aventura coletiva. Eis o porquê eles viveram, desde o início, suas derivas como uma retomada das errâncias dos cavaleiros na floresta, cujos relatos medievais narravam. E da mesma forma que a deriva não significava se abandonar ao acaso, mas calcular em direção de quais impressões e de quais situações se queria ir, a aventura para eles não estava em submeter-se, mas em construir. Em um de seus primeiros textos, "Por uma construção de situações", escrito em 1953, aos 21 anos, Debord proclamou: "Nossa ação nas artes é apenas o esboço de uma soberania que nós queremos ter nas nossas aventuras, entregues aos acasos comuns"<sup>27</sup>. A deriva devia viver da unidade contraditória da desorientação e da soberania.

No entanto, Debord rapidamente deixou de lado as inclinações mais místicas e um tanto sentimentais - digamos muito "poéticas" - de Chtcheglov, para dar um caráter mais sistemático, racional e "científico" à deriva, sem contudo esquecer o lado de



“desorientação” pessoal. Em 1959, escreveu para Constant notas sobre a relação entre a ecologia e a psicogeografia (por ecologia, compreendia-se então a sociologia urbana de origem americana, representada na França sobretudo pelas pesquisas do sociólogo Chombart de Lauwe, várias vezes citadas nas publicações situacionistas). Debord diz a esse respeito especificamente: “A ecologia se propõe ao estudo da realidade urbana de hoje, e ela deduz algumas reformas necessárias para harmonizar o meio social que nós conhecemos. A psicogeografia, que só tem sentido como detalhe de uma operação de inversão de todos os valores da vida atual, está no terreno da transformação radical do meio. Seu estudo de uma ‘realidade urbana psicogeográfica’ é apenas um ponto de partida para as construções mais dignas de nós”. Ele também diz: “Nós associamos o urbanismo a uma ideia nova dos lazeres, como, de uma forma mais geral, nós consideramos a unidade de todos os problemas da transformação do mundo; nós só reconhecemos a revolução na totalidade”. É então justamente a perspectiva da *totalidade* que distingue a psicogeografia da ecologia, isto é, da sociologia urbana. E essa está associada à continuação da sociedade existente, com seu trabalho e seus lazeres, sem sequer poder imaginar sua mudança radical. Debord diz assim: “A ecologia é rigorosamente prisioneira do habitat e do universo do trabalho [...] a ecologia não capta de fato se não a pseudo-liberdade do lazer que é um sub-produto necessário ao universo do trabalho”<sup>28</sup>. Frases sempre atuais, diríamos!

<sup>28</sup> Tradução nossa, texto original: “Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain” (1959), in *Oeuvres*, p. 457-462.

A desorientação pessoal e a pesquisa do urbanismo psicogeográfico são portanto, dois aspectos da deriva. Na “Teoria da deriva”, Debord dá o exemplo do taxi: pegá-lo durante uma deriva indica que o derivante “se empenha sobretudo na desorientação pessoal. Se nos apoiamos na exploração direta de um terreno, destaca-se a pesquisa de um urbanismo psicogeográfico”<sup>29</sup>. Esses dois aspectos estão frequentemente ligados, mas pode-se observar, ao longo dos anos, nas derivas apresentadas pelos letristas e em seguida pelos situacionistas, um deslizamento preponderante para o segundo aspecto. O último artigo explicitamente consagrado à psicogeografia é o “Ensaio de descrição psicogeográfica dos Halles” de Paris, de Abdelhafid Khatib e publicado no segundo número da *Internacional Situacionista* em 1958. Ele considera sobretudo o lado «ecológico».

<sup>29</sup> Tradução nossa, texto original: In *Œuvres*, p. 254.

É quase possível se surpreender com o fato que o jovem Debord já combinava a aspiração de elaborar uma vida nova em escala global - uma outra civilização - com as preocupações psicogeográficas as vezes bastante minuciosas. Mas para ele, tudo deve servir, como dizia, à “elaboração de condutas absolutamente novas”<sup>30</sup>. É precisamente essa unidade entre a ação concreta e a perspectiva universal que hoje é tão difícil de encontrar. Não é uma questão de boa vontade: é a época que mudou. A deriva, em seu tempo, não era uma prática artística, nem anti-artística ou puramente sociológica, nem um simples divertimento, mas constituía um primeiro esboço da superação da arte, dessa supressão e realização da arte ao mesmo tempo, que os situacionistas acreditaram possível.

<sup>30</sup> Tradução nossa, texto original: “Réponses de l’Internationale lettriste à deux enquêtes du groupe surréaliste belge” (1954), in *Œuvres*, p. 119.

## Referências bibliográficas

BRETON, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, collection Folio, 1988.

CIRET, Yan (Org.). *Figures de la négation : avant-gardes du dépassement de l’art*, catalogue de l’exposition *Après la fin de l’art*. Saint-Étienne: Musée d’art moderne Saint-Étienne Métropole, 2004.

- DEBORD, Guy. *Correspondance*, vol. I (juin. 1957 - août. 1960). Paris: Arthème Fayard, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Correspondance*, vol. II (sep. 1960 - déc. 1964). Paris: Arthème Fayard, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Le Marquis de Sade a des yeux de fille*. Paris: Arthème Fayard, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres*. Ed. Annotée par Jean-Louis Rançon et Alice Debord, pref. et intr. Vicent Kaufmann. Paris: Gallimard, 2006.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. *Internationale Situationniste 1958-69*. Paris: Champ Livre, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Internationale Situationniste 1958-69*. Paris: Arthème Fayard, 1997.
- JAPPE, Anselm. Stalker : l'art en marche. *LAURA*, n. 8, octobre 2009.

# Entrevista com Francesco Careri\*

## A Internacional Situacionista e as derivas contemporâneas

Entrevistadores

**Matheus Alcântara Silva Chaparim,  
Paulina Maria Caon\*\***



**Figura da página anterior:**  
Plan n. 2 - Courants Internes  
et Communications Exterieures  
des Halles. Fonte: Boletim n. 2  
da Internacional Situacionista,  
p.16. (Imagem acrescentada pela  
Revista Risco ao presente artigo)

## Apresentação

A presente entrevista<sup>1</sup> foi realizada durante o curso Artes Cívicas, lecionado pelo professor Dr. Francesco Careri, em uma aula dedicada à Internacional Situacionista. No programa da disciplina, o docente pesquisador propõe *uma análise fenomenológica da cidade atual, através de uma abordagem relacional, artística e transdisciplinar*<sup>2</sup>. No contexto do *lockdown* na Itália e dos decretos de manutenção de ensino à distância, entre março e junho de 2020, foram realizadas onze aulas online e outros quatro encontros caminhados, a partir do dia 08 de junho<sup>3</sup>. Entretanto, nos anos anteriores, essa disciplina se efetivava completamente por meio de caminhadas.

O material resultante desse diálogo, que transita entre uma aula e uma entrevista, é um compartilhamento generoso de pensamentos e materiais sobre a Internacional Situacionista e suas reverberações na atualidade. As práticas artísticas, o jogo de criar situações, as derivas e o ideário do urbanismo unitário são trazidos à tona, seja de modo amplo, como forma de resistir aos grandes projetos de urbanismo que invisibilizam corpos e práticas sociais pulsantes nas cidades; seja de modo sutil, como provocação para experimentações de arquitetos, artistas e outros errantes que buscam ressignificar sua percepção da cidade e de si mesmos por meio do caminhar<sup>4</sup>.

\* Francesco Careri é professor do Departamento de Arquitetura da *Università degli Studi Roma Tre* e um dos fundadores do *Laboratorio di Arte Urbana Stalker Osservatorio Nomade*. ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-5561-8364>>.

\*\* Matheus Alcântara Silva Chaparim é Mestrando do Curso de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAAC-UNESP, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-6826-8578>>. Paulina Maria Caon é Professora do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, ORCID <<https://orcid.org/0000-0003-3317-3496>>.

**Matheus: A Internacional Situacionista (IS) fez muitas críticas sobre a vida, sobre a cidade, sobre o cotidiano. Algumas de suas ideias envolviam a espetacularização das cidades, a importância das pessoas nas decisões urbanas, a passividade e a alienação da sociedade. Então, para começar, (pensamos isso) perguntamos: o que é importante recordar da crítica situacionista?**

**Francesco:** Boa pergunta. Me vêm muitas respostas. Uma é certamente sobre o mundo da arte, isto é, sobre o entendimento de como é, de alguma forma, dialogar com o mundo

<sup>1</sup> Entrevista com Francesco Careri realizada durante o curso online de Artes Cívicas no dia 01/06/2020, por Matheus Alcântara Silva Chaparim e Paulina Maria Caon. Plataforma *Microsoft Teams*.

<sup>2</sup> Fonte: <<https://articiviche.blogspot.com/2020/04/corso-di-arti-civiche-2020.html>>, acesso em 16 de junho de 2020.

<sup>3</sup> Os trabalhos realizados para o exame final da disciplina podem ser acessados no grupo aberto do Facebook: <<https://www.facebook.com/groups/articiviche2020>>.

<sup>4</sup> Agradecemos a toda a turma da disciplina por acolherem a ação da entrevista, bem como a Maria Luisa Usai, Stefano Allosia e Edoardo Mozzanega pela participação na entrevista e pela autorização de uso de suas perguntas ou comentários.

da arte, mas permanecendo fora. Então, digamos, sobre a mercantilização da obra de arte: como evitar que os objetos produzidos se tornem mercadorias? E, desse ponto de vista, caminhar é um grande recurso, porque a ação de caminhar, a experiência de caminhar, não pode ser vendida, não é mesmo? Digamos que para se tornar mercadoria é preciso refazer os traços, a documentação, as obras pós-produzidas relacionadas à experiência. Sobre esse tema, os situacionistas têm, como todos os grupos de artistas, seja nós do Stalker ou eu como artista individual, todos temos enormes problemas em ser completamente nômades. O problema não é não estar no mercado de arte; esse é o menor dos problemas. Isso da mercantilização da arte se pode tranquilamente evitar; mas o problema é não deixar que os próprios vestígios sejam depois retomados pelo mercado. Hoje os mapas dobráveis de Guy Debord, que eram dados gratuitamente pelas ruas, ou mesmo os números originais da revista *Internationale Situationniste* custam muito caro se você for comprar no eBay. Portanto, apesar de todo o discurso que os situacionistas fizeram, eles não conseguiram escapar da mercantilização de seus vestígios. Penso então que isso seja um fato importante: o fato de eles não se entenderem como artistas orgânicos ao mercado e à sociedade, de se sentirem fora deles. Sobre esse tema dos artistas há muito a dizer, mas depois talvez abordemos isso. Em suma, fica claro que quase imediatamente, depois de dois anos de sua fundação, na Internacional Situacionista não havia mais artistas. Guy Debord havia “expulsado” todos eles. Digamos que o problema entre o estético e o político é um problema enorme aqui. Na minha opinião, os situacionistas levaram isso ao auge de sua contradição, mas sem resolvê-lo certamente. Ou seja, ainda permanece para nós como geração e permanecerá para vocês. Isso certamente é uma questão da atualidade.

E depois, sem dúvida, outro tema é o da sociedade do espetáculo, o fato de Guy Debord ter escrito há 50 anos e ter começado a pensar sobre isso há 60/65 anos. Até antes disso, quando ainda estava começando o fenômeno do consumismo, da publicidade logo após a segunda guerra mundial. Nesse momento estávamos em um clima em que estavam chegando as geladeiras, as máquinas de lavar roupa, as lava-louças, os aspiradores de pó... Realmente uma série de objetos de consumo que, em outras palavras, fez as pessoas darem um salto de status. Não ter televisão quando eu era criança já era algo raro. Na minha classe, os ricos tinham televisões a cores; essa era a diferença. Então emergem todas essas questões da sociedade do consumo, do uso da informação midiática e de como essas duas coisas estão conectadas. Ainda vislumbrar que aquela publicidade que eles viam nas ruas na década de 1950, compreender que através desse meio seria feita política, seria construída uma sociedade de consumo, do espetáculo, e que também a política se tornaria um espetáculo. Em suma, creio que tenha sido realmente muito visionário ter entendido que a informação, na maioria das vezes, é mais uma arma de distração de massa, do que uma informação verdadeiramente real, não é? As informações são gerenciadas, transmitidas, trazidas ao conhecimento do público e algumas coisas são trazidas à atenção precisamente para ocultar outras. Tudo isso Guy Debord observou. Os situacionistas compreenderam isso; conversavam sobre isso entre eles, escreviam sobre isso e certamente esse fenômeno lhes deu a consciência de ver o mundo com certa distância crítica, o que lhes permitiu, então, imaginar uma outra possibilidade, uma outra sociedade.

Outra coisa que podemos conversar é sobre a própria ideia de situação em si. No sentido de que eles levam esse nome de situacionistas porque pensam que através da situação você pode construir uma unidade de tempo e espaço, portanto, uma

situação, uma circunstância, na qual um estreito número de pessoas é consciente de estar vivendo a vida em outro mundo e de outro modo. Portanto, a situação é um retirar-se de seu próprio tempo e de seu próprio espaço, das próprias regras sociais, para saborear, experimentar maneiras diversas de habitar o mundo. Através da arte e através da poesia, também certamente da performance, é sentir que você está fazendo uma coisa em outro modo, em outro mundo, é sentir-se ativo de outra maneira... Ter essa consciência de agir no atual, no presente, no *hic et nunc*, e que essa sua presença nesse outro espaço-tempo é uma obra de arte, já é um fato relevante e importante em si. Independentemente de que você execute ações, que faça ou provoque os objetos, mas o próprio fato de, em um determinado momento, escolher deliberadamente viver uma noite, dois dias, uma semana ou algum tempo experimentando, isto é, se retirando, como numa utopia circunscrita, a meu ver, isso é muito importante. Ou seja, a situação continua a existir. Muitas experiências, mais políticas do que artísticas, as colocam em ato, talvez sem a consciência de que é um ato artístico. Mas o “sair fora”, construir suas próprias regras do jogo, construir seu próprio discurso coerente, e que não é coerente com o restante da sociedade, para mim é muito importante, porque te dá verdadeiramente a possibilidade de experimentar na realidade algumas ideias que não poderiam ser experimentadas de outra forma. Ou seja, ou você faz desse modo ou deve estar sujeito à sociedade, às regras sociais normais e, portanto, ao capitalismo, ao neoliberalismo, mas também ao comunismo. Porque as críticas de Guy Debord, que acompanham os situacionistas em geral, eram contra os dois blocos. Isso sempre deve ser lembrado, pois eles eram fundamentalmente libertários, anarquistas, o pensamento deles era outro.

Ficou um pouco longo, me desculpem. Há outros temas que continuam a ser atuais, mas esses me parecem os mais importantes.

<sup>5</sup>Uma das aulas do curso de Artes Cívicas de 2020 foi com o professor Andrés Garcés, da Universidade Católica de Valparaíso, no Chile. Ele apresentou a “ciudad abierta” um território de construção coletiva, vinculado à Escola de Arquitetura e Desenho, onde há décadas artistas, arquitetos e poetas fazem experimentações artísticas e as chamadas “travesias”, que são viagens caminhadas da por toda a América do Sul com estudantes dos cursos de Arquitetura e Desenho. Na aula ele citou diretamente J. Huizinga e a noção de jogo do autor para abordar tais experimentações artísticas e de caminhadas. Mais informações em: <[http://amereida.cl/Ciudad\\_Abierta](http://amereida.cl/Ciudad_Abierta)> e <<https://www.ead.pucv.cl/escuela/travesias/>>.

**Paulina: A noção de jogo, desde o que disse Andrés Garcés<sup>5</sup>, e você também agora há pouco ao falar da “situação” nas ações situacionistas, me parece importante para pensar o caminhar, a deriva. Para você, há diferença entre a noção de “situação”, em Guy Debord e os situacionistas, e a ideia de “jogo” na acepção de Huizinga? Ou se trata desse mesmo jogo, de criar outra ordem, outro regime de realidade?**

**Francesco:** Acredito que a referência dos surrealistas, e também dos situacionistas depois, seja precisamente o *Homo Ludens*, de Huizinga; um livro muito importante, mas – tenho que lhes dizer a verdade – entediante. (risos). Um livro que fala sobre o jogo, mas que não consegui ler até o final. É um livro escrito ao longo dos anos 30... Então, digamos, tem uma linguagem diferente, mas eu esperava que o *Homo Ludens* fosse um livro fantástico, isto é, tem um título maravilhoso. De fato, há algumas partes importantes, com as quais podemos nos conectar. No fundo, a situação é basicamente fora das regras da sociedade externa, porque ela constrói suas próprias regras do jogo, e cada jogo é assim. No momento em que decidimos jogar, estabelecemos quais são as regras e construímos nossa própria maneira de nos relacionarmos, portanto, um mundo nosso, um espaço nosso e um tempo nosso. É fundamental. Não tenho certeza de que os situacionistas se divertissem muito... (risos). Eu não estava lá, então não sei. Conversei com Constant, vi Constant várias vezes, vi Raoul Vaneigem e vi Ralph Rumney, três importantes situacionistas com quem conversei. Em particular com Constant, estive na casa dele por vários dias, então procurei também entrar nesse

ponto. De acordo com Constant, por exemplo, os situacionistas nunca fizeram uma deriva urbana... isto é, a deriva, na realidade, é uma ação letrista, não situacionista. Os situacionistas são uma evolução da Internacional Letrista. Os letristas estão mais no período de 1953 a 1958 e a Internacional Situacionista de 1958 a 1972. Constant me dizia: “Eu tentei várias vezes fazer derivas com eles, mas naquele momento eles estavam querendo dar sentido, dar profundidade às experiências das derivas feitas no início dos anos 50, que já não as faziam mais”. Ou seja, ele disse que após ser fundada a Internacional Situacionista, os situacionistas não fizeram mais nenhuma deriva. Então, quando alguém diz a “deriva situacionista”, na realidade, está falando sobre a “deriva letrista”. Alguma noite alcoólica por aí, para se perder, com certeza foi feita, mas pelo jogo em si ou sobre o jogo, eu não sei... Enquanto Constant era uma pessoa muito sociável, eu sempre vi Guy Debord como uma pessoa muito difícil e muito ideológica, eu realmente não o imagino jogando. Outros sim. Eu imagino Pinot Gallizio jogando e muitos outros eu os imagino, porque havia um discurso deles sobre o jogo, ou seja, sobre uma sociedade lúdica, na qual se pode finalmente experimentar, se reinventar, jogando as novas regras, e que é no jogo que nasce uma nova sociedade. Mas me parece que seja mais um debate ideológico para Guy Debord do que uma prática. No entanto, não o conheci pessoalmente, por isso não posso nem dar esse julgamento tão preciso.

Por fim, *Homo Ludens*... a importância do lúdico. Sim, é fundamental, experimentar uma sociedade lúdica, aquela que eles pensam. Até porque todos eles, sendo anarquistas, pensam que cada um possa inventar suas próprias regras e, portanto, entrar em relação com outros jogando.

Vocês querem que eu mostre algumas fotos? Certo. Vamos entrar com as contextualizações e imagens históricas (Francesco apresenta imagens da visita dadaísta a *Saint Julien le Pauvre*, e, em seguida, da deambulação dos surrealistas em um campo aberto). Já nos anos 1950, existem esses dois artigos de Guy Debord em uma revista pós-surrealista [Les lèvres nues], que se chamam *Teoria da deriva* e *Introdução a uma crítica da geografia urbana*. Em *Teoria da Deriva* a primeira coisa que os situacionistas fazem é ir contra os surrealistas:

*Uma insuficiente desconfiança a respeito do acaso, e de seu uso ideológico sempre reacionário, condenaram a um penoso fracasso a célebre deambulação sem propósito tentada em 1923 por quatro surrealistas a partir de uma cidade escolhida ao acaso: a errância no campo aberto é evidentemente deprimente e as intervenções do acaso são mais pobres do que nunca.* (DEBORD, 1956)

Guy Debord pensa que a caminhada dos surrealistas é feita sem nenhum propósito; mesmo assim, sabemos que André Breton retorna dessa caminhada e escreve o manifesto do surrealismo. Então, não apenas a Breton, mas ao mundo certamente serviu aquela caminhada. Talvez não tivesse um propósito funcional. Para os situacionistas, não é necessário fazer um passeio ao acaso, mas é preciso caminhar com a ideia de se fazer a revolução, fundamentalmente. Ou seja, é necessário dar um sentido ideológico a essa caminhada; ou pelo menos lúdico-constructivo, já que se está construindo uma outra sociedade.

Na realidade, mesmo os situacionistas usam muito o acaso. Há um livro bellissimo, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste*, de Gérard Berréby,



**Figura 1:** Internacional Letrista. Fonte: Acervo de Francesco Careri, 2020.

em que se aborda o período anterior da Internacional Situacionista, no qual há, por exemplo, todos os jogos que eles faziam e muitos documentos. Certamente no jogo que os surrealistas faziam eles eram realmente lúdicos, e no que farão os letristas também. Eles [os letristas] eram poetas em Paris (Figura 1). Para quem trabalha com performance, arquitetura, poesia, há muito sentido nesse pensamento para todas essas formas de artes e atividades.

*Que sentido vocês dão à palavra poesia? A poesia consumiu seus últimos formalismos. Além da estética, a poesia está no poder que os homens terão em suas aventuras. A poesia pode ser lida nas faces. É urgente, portanto criar novas faces. A poesia está na forma das cidades. Construíamos a subversão. A nova beleza será DE SITUAÇÃO, o que significa temporária e vivida. As últimas variações artísticas não nos interessam a não ser pela potência influenciável que se pode introduzir ou descobrir. A poesia não significa outra coisa senão a elaboração de comportamentos absolutamente novos e dos meios pelos quais nos apaixonamos. (ANÔNIMO, 1954)<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> Trata-se, apesar da assinatura anônima, de Guy Debord.

Tudo é sobre construir novos comportamentos. Viver, experimentar viver *uma beleza de situação*. A poesia em si não é uma poesia literária, mas uma poesia vivida, performada diretamente na cidade, em nossa vida.

Com a proposição das *Métagraphies influentielles*, eles tentam encontrar uma forma de arte capaz de dar influência psicológica, de restaurar a atmosfera de uma experiência. Podem ser lidos como mapas feitos de colagens. A mais bela é a de Gilles Ivan (Figura 2), na qual há Paris sobre uma colagem de um mapa do mundo; no canto inferior direito está a Austrália, África do Sul, Oceania, Groenlândia, etc. Tudo colocado no mapa de Paris, como se dissesse que *"Altrove è qui"* (Alhures é/está aqui): você não precisa





**Figura 2:** Métagraphies influentielles de Gilles Ivan. Fonte: <<https://multitopia.tumblr.com/post/125700110523/the-literature-chtcheglov-draws-on/amp>>.

pegar um avião, nesse momento, para viajar ao redor do mundo, basta sair de casa e fazer uma deriva urbana por Paris para encontrar Austrália, Polinésia, todos esses mundos paralelos que ninguém conhece. Eles iam, com suas derivas a tocar, ver e conhecer. Isso ainda em 1952, na fase pré-situacionista.

A passagem do inconsciente para o lúdico. Enquanto os surrealistas haviam descoberto a cidade inconsciente e depois faziam jogos, especialmente literários, os letristas decidiram jogar diretamente com a cidade, ou seja, a própria cidade se torna um terreno para o jogo.

*Como não somos tão razoáveis como havia imaginado o século das Luzes, que venerava a Razão, pensamos em acrescentar à primeira definição de nossa espécie Homo sapiens aquela de Homo faber. Agora, esse segundo termo é ainda menos justo que o primeiro, porque faber também pode designar um animal. E isso se aplica tanto ao ato de fabricar quanto ao de jogar: muitos animais jogam. É por isso que o termo Homo ludens, o homem que joga, que desempenha uma função igualmente essencial como a de fabricar, me parece merecer seu lugar após o termo de Homo Faber. (HUIZINGA, 1948)*

Não é apenas importante um homem que fabrique porque existe uma função econômica ou material, mas também é fundamental fabricar o ato de jogar. Ou seja, fabricar inutilmente, ter ações não funcionais, como disse Cesare Pietrouisti, ter “pensamentos não funcionais”. Então, é sobre o lúdico que eles constroem a ideia de situação. A situação é como se fosse um grande jogo.

<sup>7</sup> CARERI, Francesco. Caminhar e Parar. Tradução de Aurora Forno- ni Bernardini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017. p.32

**Matheus: Mesmo que Constant tenha afirmado que os situacionistas nunca fizeram uma deriva, essa diversidade de conceitos sobre o caminhar para nós é uma coisa importante. Em seu livro Walkscapes você termina fazendo um convite para a “transurbância” na cidade. No livro Caminhar e Parar você diz que “...a deriva situacionista é talvez ainda hoje o instrumento mais eficaz para enfrentar as contradições do mundo...”<sup>7</sup>. Gostaríamos de saber como você lida com essa diversidade de conceitos sobre o caminhar. Por exemplo, podemos definir a caminhada que estamos pensando para a o curso deste ano como uma deriva? Ou a deriva é apenas uma influência? O que você pode dizer sobre isso?**

**Francesco:** Obrigado pela pergunta. Sim, realmente eu ainda não disse o que é uma deriva. Até agora, falamos sobre a deriva urbana sem dizer o que ela é. O que é deriva? Não sei se também funciona no Brasil, em português, mas um barco que está à deriva é um barco que não tem direção, certo? É um barco que é carregado pelas ondas, pelo vento e pelas correntes. Em pequenas embarcações (essas geralmente de plástico) há uma deriva móvel, ou seja, um pedaço de madeira que se coloca dentro, que está abaixo, e garante que ela não vá à deriva. Ou seja, a deriva é aquele objeto que permite que você direcione o barco para ir contra o vento também. Se eu não tenho a deriva e vou contra o vento, o vento me leva embora. Se eu tenho a deriva, a deriva me permite ir adiante. Então, na realidade, o que me agrada da deriva é precisamente essa sua ambivalência. Por um lado, perder-se e ir sem direção, portanto, à mercê da corrente, mas digamos que essa é a parte mais surrealista, que se abandona ao acaso; enquanto aquela mais situacionista é a deriva que constrói uma direção, ou seja, que tem um papel lúdico-construtivo, que está indo em direção a algo. Portanto, [a deriva mantém] tanto o projeto determinado quanto o projeto indeterminado, isto é, o racional ou o irracional, o funcional e o não funcional. A palavra deriva consegue manter dentro de si o projeto revolucionário. Fazer a revolução ao final é o nosso objetivo, mas chegarão a fazer a revolução se forem capazes de aceitar as circunstâncias do acaso.

Se algum de vocês sabe navegar, sabe andar de barco a vela, sabe bem o suficiente que se eu estiver contra o vento e meu objetivo é seguir em certa direção, terei que seguir fazendo “zigzague”, muitas curvas aqui e ali... Ou então, vejo que entre mim e meu objetivo o mar está agitado. Quando o vento me alcança, eu vou usá-lo para poder fazer o barco ir adiante. Saber ler o mar é saber interpretar o território, saber interpretar onde há energia a ser aproveitada, também energia urbana, movimentos sociais, artísticos, pessoas que podem se colocar em jogo no campo com você. Essa metáfora náutica da deriva, em minha opinião, é muito importante para de fato entender essa relação entre projeto e acaso/circunstância, especialmente na leitura de como é o mar, qual é a situação, qual é a minha condição. Então, a deriva é isso, é talvez um objetivo, que geralmente é muito elevado, de fazer a revolução, ou de pelo menos viver um momento revolucionário na situação que eu construí, porque a deriva é uma situação. Eu, em certo ponto, entro no momento em que começo a me perder caminhando pela cidade, a fazer a minha deriva e essa é uma situação lúdico-construída. Então, eu tenho o objetivo, mas eu tenho também tudo o que me desvia dele, que me distrai, não é? Que me diverte. O divertir também é uma palavra interessante, porque se divertir significa tomar um divertículo<sup>8</sup>, isto é, um caminho diferente daquilo que você pensava em fazer, ou seja, deixar a estrada antiga pela nova. A esse ponto, eu faço um desvio e me divirto, quer dizer, vou para uma aventura rumo à nova estrada.

<sup>8</sup> Francesco neste momento usa a palavra “divertículo” desde a sua origem do latim *diverticulum*, remetendo-se ao seu sentido de escapatória, desvio, divisão/braço de rio e não ao sentido corrente (do campo da medicina) em português. Fonte: <<https://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php?lemma=DIVERTICULUM100>>. Acesso em 10-07-2020.

Então, o que vamos fazer? Uma deriva na próxima segunda-feira? Sim, acho que é isso mesmo. Também chamo de transurbância. Quando começamos a fazer nossas coisas nos anos 1990, inicialmente chamávamos de deriva urbana. Na verdade, me agradou inventar outra palavra, ainda mais pelo fato de que dávamos muita importância ao aspecto nômade, que talvez os situacionistas não evidenciassem tanto. Constant sim, mas os situacionistas um pouco menos. Me parecia bonito usar a palavra arcaica de transumância, nos conectar ao discurso também do pastor, de Abel, etc. Retomar aquele mundo lá, torná-lo atual na cidade de hoje. Portanto, não há grande diferença entre a transurbância e uma deriva, são nuances. Em resumo, aquilo que faremos na segunda-feira é uma deriva.

Quando caminho, estou absolutamente aberto a qualquer coisa que aconteça, inclusive a ficar parado, ou percorrer dez metros e depois começar uma exploração de um metro quadrado para entender onde estão as formigas, ou seja, eu estou pronto para qualquer outro tipo de experiência. O importante é entrar na situação do “partir”, deixar a vida cotidiana para trás e entrar em um estado de viagem, de apreensão daquilo que estou interessado.

Gostaria de não ter que guiar, mas de dar os primeiros passos e depois ver o que acontece. Deixar a responsabilidade de guia com vocês. O mais importante é que não haja um guia e um público. Na deriva, todos são ativos, não são? Com seus próprios corpos, podem fazer-se entender que têm interesse por ir em uma direção, ou quando parar para olhar alguma coisa, observar, dar importância a algo que os outros não viram. Em resumo, existem várias proposições... também do corpo. Enquanto caminhamos em grupo, devemos garantir que não haja um pastor e um rebanho que segue, mas que somos todos pastores, ou somos todos um rebanho de ovelhas (figura 3).

**Figura 3:** “Somos todos um rebanho de ovelhas” – caminhada realizada em 08-06-20, após a realização da entrevista. Fonte: Foto de Matheus Chaparim.



O importante é que não haja uma hierarquia, que exista uma verdadeira partilha de desejo, então talvez alguém queira continuar a caminhar e outro queira parar com a senhora para tomar um café... Se nos separamos, não é um problema, pois depois nos encontramos de novo.

**Paulina: Aproveito a oportunidade para perguntar sobre isso. O que você pensa que se passa com o corpo e com a atenção quando nos colocamos nesse tipo de caminhar. Para mim, parece que começamos também a derivar sensorialmente: os pensamentos, os estados corporais, as imagens... De certo modo, “aquilo que passa fora, passa dentro”. Outro estado de atenção se constrói, dependendo de quanto tempo caminhamos. O que você pensa sobre a experiência corporal do caminhar?**

**Francesco:** É fundamental, porque é uma experiência primeiramente corporal mais que intelectual. E se é mesmo verdade o que você diz, quando você está na situação de caminhar com essa consciência, há um momento no qual você percebe que está vivendo uma obra de arte, que você está dentro da obra de arte, construindo-a com seus próprios olhos, que o mundo ao seu redor se torna repentinamente interessante. Talvez você tenha passado milhares de vezes em lugares semelhantes, ou tenha visto objetos similares, mas naquele momento, se você consegue entrar nesse sentimento, não sei como chamá-lo, mas também diria uma sensação estética, um êxtase, talvez você consiga observar outras coisas naquilo que vê, ou seja, seus olhos começam a mudar. Você começa a fotografar, por exemplo, coisas banais ou a dar nomes a coisas... Em resumo, você entra em uma perspectiva na qual o mundo é novo, você o está descobrindo e pode dar nomes às coisas; pode se apropriar dele como se fosse você que o tivesse criado, que o está encontrando, mas, na realidade, você é o autor daquilo que está vendo. Ou seja, não é um acaso que eu esteja lá e veja isso, mas, nesse ponto, é o próprio tema da autorrealidade e do objeto que emerge. O *objet trouvé* já é uma invenção surrealista e dadaísta. É muito fácil dizer, é mais difícil entendê-lo profundamente, não é? Há um afeto que te une a um objeto encontrado. Os olhos com os quais você vê aquele pedaço de plástico que encontrou durante a caminhada são diferentes, os outros não veem nada; você o planta no espaço como um menir. O que você está fazendo é dar tal valor estético a ele que o transforma. Agora, caminhar com tantas pessoas juntas, que tenham o mesmo nível de consciência, é difícil. Nós, como *Stalker*, éramos uma dúzia quando fizemos a primeira caminhada. Comunicamos esses sentimentos e construímos uma base comum para caminharmos juntos, uma base de troca e de consciência coletiva que nos ajudou. Com os alunos, muitas vezes, isso não acontece, porque eles se distraem, não estão conscientes daquilo que fazem, do porquê estão ali ou como deveriam estar na situação. Às vezes eles entendem alguns meses depois, porque lhes surge a ideia de fazer uma experiência semelhante e então entendem essa coisa que um dia alguém lhes disse – isso acontece com muita frequência. Mas, em minha opinião, se alguém não tenta, não se coloca na condição de experimentar, não saberá jamais. Resumindo, ao invés de ir a um museu, ver obras de arte, você com a mesma atenção que observa os quadros, as esculturas e os vídeos, observa a realidade. Então, é você quem muda. No que diz respeito ao corpo..., é uma dança. Ou seja, fazer essas caminhadas é precisamente o ponto de encontro entre muitas formas de arte: para mim, a arquitetura; para outros, a poesia (é uma poesia não escrita); para outros é uma escultura social; para outros pode ser performance; dança; música... É o encontro de muitas disciplinas, em um grau zero, arcaico, no qual o corpo é simplesmente aquilo que te permite fazer tudo isso. É

com seu corpo que você pode avançar, escalar um muro. São belíssimos os vídeos de escaladas, parece uma dança, você coloca um pé aqui, depois outro pé ali... parece quase que o espaço do terreno foi projetado para ser escalado, isto é, que aquele buraco é o próprio lugar onde deve ir o pé. Esses corpos que atravessam o espaço são os que depois se machucam, sangram, voltam pra casa. O importante é que o próprio território, o espaço, deixa feridas, desenhos no corpo, outras coisas além do cansaço físico, porque é com o corpo que estamos no espaço, é o próprio corpo que percebe, é o corpo que age de acordo com as nossas possibilidades...

Neste momento, também pediria aos outros performers da classe que me ajudassem com isso, com a descrição de como é o corpo nessa ação...

**Maria Luisa: ... Como você dizia sobre o estado de graça dos performers, do ator, do dançarino e, penso, também do esportista. No momento em que meu corpo está aqui, presente, em tudo e por tudo, você percebe, sente esse estado. Há um paralelismo muito forte entre o “estar em cena” e “estar em uma caminhada”...**

**Francesco:** Exatamente, eu gosto da palavra presença. É perfeita, porque é precisamente a ação dos dadaístas, em *Saint Julien le Pauvre*, é estar presente, ter lugar, estar ali com seu próprio corpo e fazer-se com a fotografia. A presença é o primeiro ato. A consciência da presença, não sei bem como dizer. Então, aquela ação, no momento em que você a coloca em movimento, a prolonga... É precisamente a presença.

**Paulina:** Por outro lado, há algo da presença em cena que muitas vezes é muito construído, certa impostação; e quando caminhamos é preciso perdê-la. Quanto mais longa uma caminhada, o tempo e a respiração, ou o silêncio, ou a luminosidade nos leva a um estado alterado de consciência, de corpo. Entramos sensorialmente em um estado muito profundo, uma presença menos interpretada teatralmente, menos sublinhada. Há algo de cotidianidade nessa presença. Talvez seja, como você disse há pouco, um grau zero do teatral ou do artístico, menos espetacularizado.

**Francesco:** Sim, claro, você não está “em cena”. Não há um público, por exemplo, quando se caminha. Você tem um público ocasional, pessoas que te veem, alguém que está perdido entre os campos agrícolas, entre os cães, que está escalando uma grade. Sim, eles se perguntam o que está acontecendo, mas eles não são um público. Você é tanto o ator quanto o público naquele momento.

**Edoardo:** Eu só queria acrescentar uma coisa a respeito do discurso da presença, porque uma coisa que me veio à tona no discurso de Piccio [Francesco] é a questão da escuta. Que também é um tema que não por acaso é muito presente na propedêutica, nas técnicas de atuação... Me parece que essa capacidade de mudar os próprios olhos, de transformar a própria atenção tenha a ver com uma dimensão de abertura. Então, frequentemente, quando você está no fazer teatral, se fala sobre a escuta, sobre o ouvir e não se entende nunca o que é essa escuta. Ao contrário, nesse caso do caminhar, me parece muito concreto que é realmente uma técnica de abertura.

**Francesco:** Para mim, é quase mais místico (risos), estético, espiritual e não uma técnica. Essa experiência, numa primeira vez, eu a vi um pouco como uma iluminação. O fato de ter a sensação de estar produzindo uma obra de arte pelo único fato de estar ali. Então, é difícil dizer, mas há sim um aspecto um pouco de iluminação, de algo que te é dado e você recebe. Mas não está claro para todos, não é algo que todos saibam, não é uma técnica. Certamente, se você não se coloca nas condições de construir esse estado de escuta e presença, ele não chegará a você. Mas, sim, obrigado. A escuta, seja do que está fora, seja de dentro de si. Há que se juntar as duas.

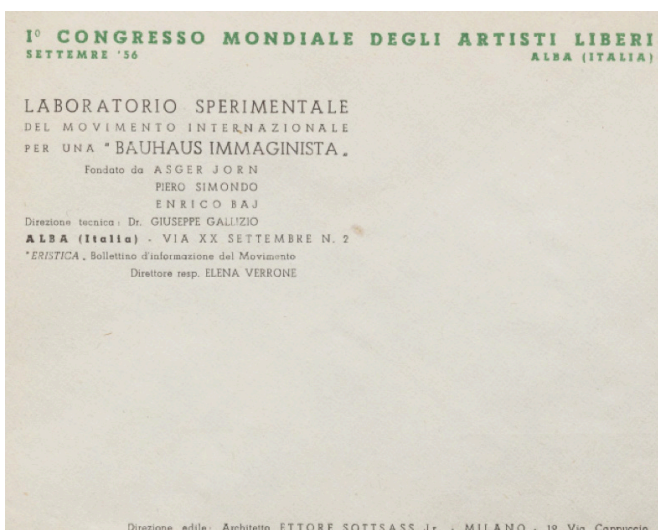
Alguém mais gostaria de dizer alguma coisa? (silêncio). Então, volto à origem da Internacional Situacionista.

Me desloco a Piemonte, estamos perto de Turim, em Alba. Depois de fundar o movimento COBRA, Asger Jorn, em certo momento, encontra Pinot Gallizio, que vive em Alba, e decide realizar o Primeiro Congresso Mundial dos Artistas Livres (figura 4). Isso acontece no mesmo momento em que se está pensando em reabrir a escola Bauhaus, que foi fechada em 1933 por Hitler. Asger Jorn apresenta uma proposta para reabrir a escola e se tornar diretor. Em vez disso, quem assume a direção é Max Bill, um arquiteto funcionalista, que acredita que a Bauhaus deveria formar técnicos e não intelectuais ou artistas (que sabem pensar e imaginar). Então, Jorn decide construir a *Bauhaus Immaginista*. Asger Jorn reúne em torno de si um grupo de artistas que convida para fazer este Congresso Mundial dos Artistas Livres. Por que em Alba? Porque é onde está esse senhor, Pinot Gallizio, que na imagem (figura 5) está fazendo uma pintura industrial.

**Figura 4 (esq):** Cartaz do Congresso Mundial dos Artistas Livres. Fonte: acervo de Francesco Careri, 2020.

**Figura 5 (dir):** Pinot Gallizio fazendo pintura industrial. Fonte: acervo de Francesco Careri, 2020.

Há um livro muito bonito - *L'estetico, il politico*, de Mirella Bandini – no qual se conta o nascimento da Internacional Situacionista e apresenta um esquema (figura 6) sobre os vários grupos que construíram a Internacional Situacionista, como a Internacional Letrista (que vem de Paris), o movimento da *Bauhaus Immaginista* (da qual vem Gallizio), COBRA (do qual vem Asger Jorn) e outros grupos.

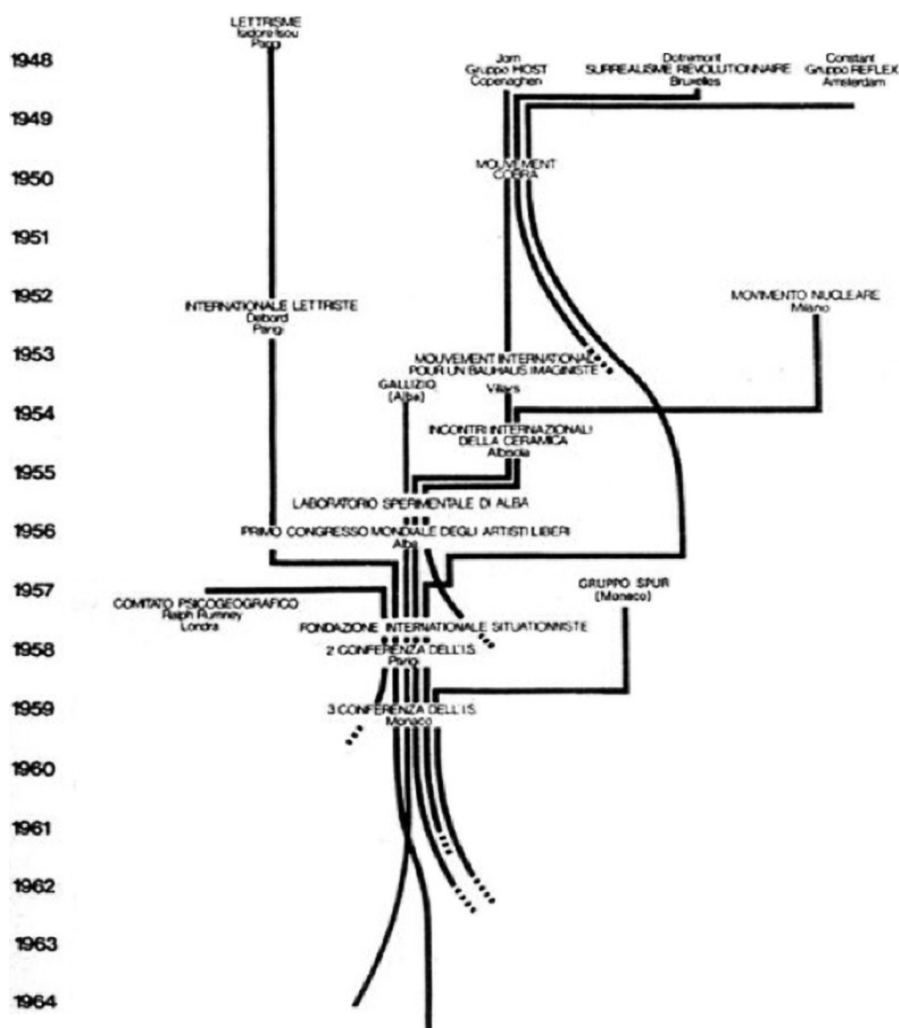


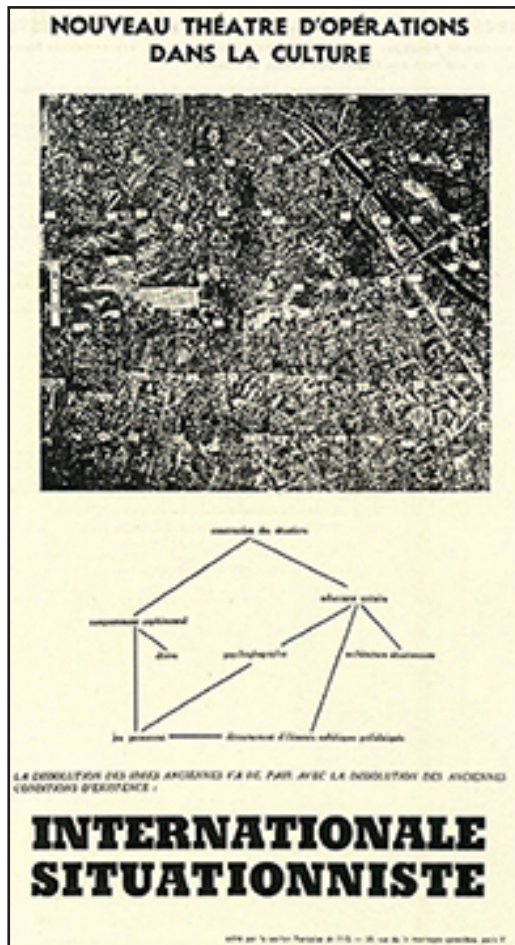
Em Alba, os Letristas mandam como delegado deles Gil Wolman. Ele leva o tema do Urbanismo Unitário ao congresso, que é outra palavra-chave, como a psicogeografia e a deriva, entre os Situacionistas. Aqui entramos no tema urbanístico, que talvez apaixone mais os estudantes de arquitetura:

*Um Urbanismo Unitário deve ser realizado em uma estreita relação com os fatos da vida, se trata, portanto, de conhecê-los e torná-los conhecidos. É necessário entender que tudo o que queremos empreender nesse domínio do Urbanismo ou da Arquitetura, não terá nenhum valor, se antes não tivermos encontrado uma resposta para a questão do estilo de vida. (WOLMAN, [1956] 1999, p.252-253)*

Portanto, eles querem tentar imaginar um novo urbanismo. Por que unitário? Porque eles dizem que o urbanismo não deve mais estar nas mãos somente dos arquitetos, urbanistas, administradores e políticos, mas que todas as artes devem contribuir para a construção da cidade. Então, unitário no sentido de uma nova arte que reúne todas as artes. Toda arte constrói a cidade, mas primeiro constrói outros estilos de vida, porque o estilo de vida no qual vivemos nos é dado como imutável, mas nós sabemos que podem existir muitos outros e é necessário começar a praticá-los.

**Figura 6:** Esquema dos movimentos europeus que convergiram na Internacional Situacionista. Fonte: BANDINI, 1999.





## DEFINIZIONI

situazione costruita	Momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti.
situacionista	Ciò che si riferisce alla teoria o all'attività pratica di una costruzione di situazioni. Colui che si adopera a costruire delle situazioni. Membro dell'Internazionale situacionista.
situacionismo	Vocabolo privo di senso, forgiato abusivamente derivandolo dal termine precedente. Non esiste situacionismo, ciò che significherebbe una dottrina di interpretazione dei fatti esistenti. La nozione di situacionismo è evidentemente concepita dagli antisituacionisti.
psicogeografia	Studio degli effetti precisi dell'ambiente geografico, disposto coscientemente o meno, che agisce direttamente sul comportamento affettivo degli individui.
psicogeografico	Relativo alla psicogeografia. Ciò che manifesta l'azione diretta dell'ambiente geografico sull'affettività.
psicogeografo	Colui che ricerca e trasmette le realtà psicogeografiche.
deriva	Modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana; tecnica di passaggio frettoloso attraverso vari ambienti. Si dice anche, più particolarmente, per designare la durata di un esercizio continuo di questa esperienza.
urbanismo unitario	Teoria dell'impiego di insieme delle arti e tecniche che concorrono alla costruzione integrale di un ambiente in legame dinamico con esperienze di comportamento.
détournement	Si impiega per abbreviazione della formula: <i>détournement</i> di elementi estetici preesistenti. Integrazione di produzioni attuali o passate delle arti in una costruzione superiore dell'ambiente. In questo senso, non può esserci pittura o musica situacionista, ma un uso situacionista di questi mezzi. In un senso più primitivo, il <i>détournement</i> all'interno delle antiche sfere culturali è un metodo di propaganda, che testimonia l'usura e la perdita d'importanza di queste sfere.
cultura	Riflesso e prefigurazione, in ogni momento storico, delle possibilità di organizzazione della vita quotidiana; il complesso dell'estetica, dei sentimenti e dei costumi, tramite cui una collettività reagisce sulla vita che le è oggettivamente data dalla sua economia. (Noi definiamo questo termine soltanto nella prospettiva della creazione dei valori, non in quella del loro insegnamento).
decomposizione	Processo per cui le forme culturali tradizionali si sono autodistrutte, sotto l'effetto dell'apparizione di mezzi superiori di dominio della natura, che permettono ed esigono delle costruzioni culturali superiori. Si distingue tra una fase attiva della decomposizione, denominata: <i>decomposizione effettiva</i> (delle vecchie sovrastrutture - che cessa verso il 1930-) e una fase di ripetizione, che domina da allora. Il ritardo nel passaggio dalla decomposizione a delle nuove costruzioni è legato al ritardo nella liquidazione rivoluzionaria del capitalismo.

Figura 7 (esquerda): Esquema dos termos situacionistas. Fonte: acervo de Francesco Careri, 2020.

Figura 8 (direita): Definições do vocabulário situacionista. Fonte: acervo de Francesco Careri, 2020.

Uma coisa interessante é o que eles dizem a respeito do *terrain vague*: que ele se torna o lugar mais interessante para pensar em outras formas de cidades. Ele é virgem, arcaico, sem ainda uma cultura ou uma maneira de usá-lo. Então nele podemos imaginar novos mundos.

Temos ainda a primeira edição da revista *Internationale Situationniste* (1958). A cidade se torna um novo teatro de operações. Aqui (figura 7), há tudo em um esquema: urbanismo unitário; comportamento experimental; psicogeografia; construção de situações; deriva. Eles começam a elaborar um vocabulário (figura 8), um léxico deles com o qual constroem todo o seu discurso, retomando muitas das palavras dos Letristas, como psicogeografia. Junto com outros, Constant diz: “Os novos poderes tendem a um complexo de atividades humanas, que se situam além da utilidade: os tempos disponíveis, os jogos superiores. Ao contrário do que pensam os funcionalistas, a cultura se encontra onde termina o útil”. (ALBERTS, ARMANDO, CONSTANT, OUDEJANS, 1959, p.29).

Isso é muito forte. O que ele diz? Que os novos poderes querem nos levar também a ocupar nosso tempo, nossa vida e nosso espaço com outras atividades de trabalho, atividades funcionais. Mesmo no momento de lazer, mesmo no momento de descanso,



quando poderíamos usar nosso tempo com os jogos superiores, eles nos levam a ocupar também esse tempo livre através do consumo. Nessa época, ainda estão por chegar a Disneylândia, a televisão e todos os outros modos pelos quais nos fazem continuar a consumir, mesmo em nosso tempo livre. Como você pode fugir de ser útil ao sistema, de ser continuamente produtivo mesmo no seu tempo de lazer? Você precisa ir exatamente ali onde termina o útil. Você tem que tentar trabalhar com os desejos do inútil, ou seja, fundamentalmente, com os desejos da arte, da poesia e de qualquer coisa que não é diretamente funcional para a sociedade.

Há todo um discurso dos situacionistas contra o trabalho e a favor do ócio. Eis algumas das frases que Guy Debord escreveu em muros: "*Ne travaillez jamais*" (Nunca trabalhe); "*Réalisation de la Philosophie*" (Realização da filosofia), "*Abolition du Travail Aliéné*" (Abolição do trabalho alienado), "*Dépassement de l'art*" (Superação da arte) - é preciso superar a arte e realizar a filosofia. Para eles, a superação da arte é feita por meio da construção de uma nova arte unitária, do próprio urbanismo unitário.

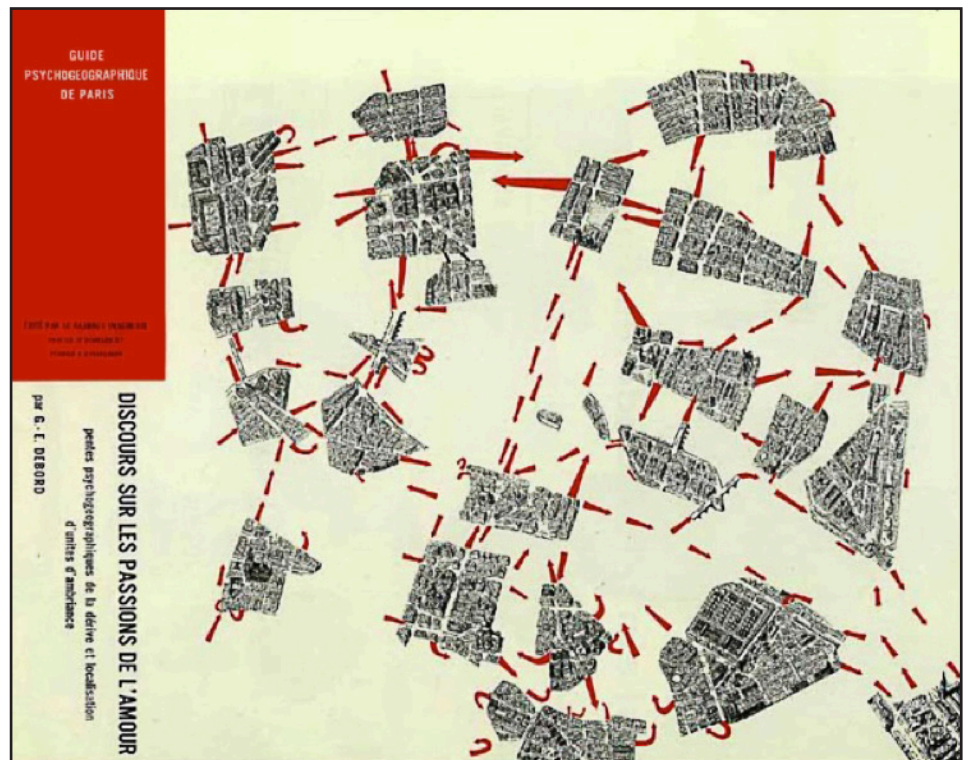
Nesse sentido, um dos exemplos de estudos situacionistas em algumas cidades, que foram publicados no contexto da revista *Internationale Situationniste*, é aquele da deriva em Veneza, feita por Ralph Rumney, um psicogeógrafo de Londres, com o objetivo de construir um mapa psicogeográfico de Veneza. Há também o livro de Asger Jorn – *Fin de Copenhague* - com intervenções poéticas de Guy Debord; e o livro de Guy Debord - *Mémoires* - com intervenções pictóricas de Asger Jorn.

São dois livros feitos a quatro mãos, com colagens. Uma coisa maravilhosa sobre este livro, *Mémoires*, de Guy Debord, é que sua capa é feita de lixa. Então, quando você o coloca ou tira de uma estante de livros, ele estraga os outros livros ao lado, o que me parece genial como conceito.

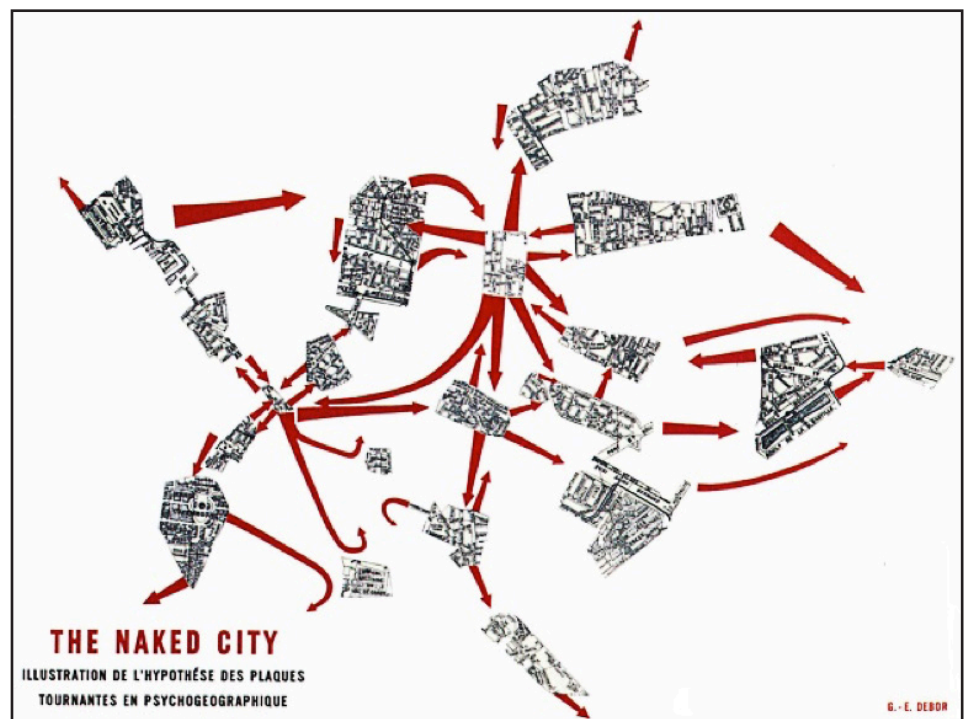
*Mémoires* é um livro feito em 24 horas. Começaram a escrever, recortar, criar vários mapas psicogeográficos de algumas derivas alcoólicas, com recortes de garrafas coladas. Uma coisa que Ralph Rumney disse, quando eu o conheci, é que as primeiras derivas, realizadas no início dos anos 50, eram principalmente derivas alcoólicas, em que se andava de bar em bar. E, depois, ao praticar isso, eles perceberam que se tratava de um comportamento alternativo e que poderiam dar significados mais estéticos e políticos a esse ato de se perder pela noite.

A partir de tudo isso, nasce esse mapa - o guia psicogeográfico de Paris (figura 9) -, no qual um antigo mapa de Paris vem recortado, dividido em bairros denominados *unités d'ambiance*. Não é tanto *unité d'ambiance* (unidade de ambiência), mas de atmosfera. Há um bairro mais bizarro, um bairro em que há uma atmosfera mais triste, um mais frenético, de trabalho; cada bairro tem sua própria atmosfera. Podemos isolar pedaços de cidade a partir do estudo psicogeográfico de suas atmosferas. Através do nosso corpo e da nossa psique, podemos medir que tipo de atmosfera existe. Nós as isolamos. A única coisa que as conectam na imagem são essas flechas da deriva, que estão como em um líquido amniótico. Cada uma possui a sua própria identidade, o único elemento de unidade é aquele relativo à deriva, que permite reconectar tudo.

Portanto, este guia de Paris é feito para perder-se e não seguir as rotas turísticas ou outros usos funcionais. A partir desse guia nasce *Naked City* (figura 10), que é a mesma proposta conceitual, mas que vem melhor representada graficamente. Talvez seja a



**Figura 9:** La Guide psychogéographique de Paris. Fonte: acervo de Francesco Careri, 2020.



**Figura 10:** The Naked City. Fonte: acervo de Francesco Careri, 2020.

imagem dos situacionistas mais conhecida por todos os estudantes de arquitetura do mundo. Daqui passarei para Constant, então faço uma pausa. Estou pronto para outras perguntas.

<sup>9</sup>Esta reflexão surgiu inicialmente durante as discussões online do grupo de estudo Contemporar UEL-UNESP.

<sup>10</sup>Outro professor convidado da disciplina foi o francês Guillaume Monsaingeon, cuja fala foi sobre diferentes formas de cartografia, como um instrumento pelo qual se pensa o mundo. A aula está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GB-cQ-Q2KNfg&feature=youtu.be>>.

<sup>11</sup> Trata-se dos acampamentos dos Rom, um dos grupos genericamente chamado de cigano.

**Matheus: Algo que venho refletindo com outros pesquisadores<sup>9</sup> é a dependência cada vez maior do aparelho GPS e de aplicativos que nos localizem espacialmente. Uma coisa semelhante foi apresentada também por Guillaume<sup>10</sup> com os mapas “você está aqui”. Parece que procuramos sempre os caminhos mais rápidos, mais úteis e mais “produtivos”, de modo que “aceitar se perder” se torna uma experiência cada vez mais difícil.**

**Francesco:** Então, eu sempre digo que não é proibido olhar o *Google Maps* durante as nossas caminhadas, mas que podemos utilizá-lo como uma ferramenta para nos perdermos melhor. No sentido de que, sim, o *Google Maps* te localiza, mas também te dá a oportunidade de ver se, no entorno da área em que você se encontra, existem, por exemplo, algum *terrain vague*, canteiros de obras fechados, deslizamentos de terra, aterros sanitários, *acampamentos Rom*<sup>11</sup>, enfim, qualquer espaço mais interessante do que a zona onde você está. Porque muitas vezes você não se dá conta visualmente de que existe algo próximo de onde você está e o *Google Maps* pode ajudá-lo. Ao mesmo tempo, eu vou pedir que você desligue [a conexão sem fio do] telefone, porque, na minha opinião, a questão é justamente pensar que você está em outro espaço-tempo, daí o colocar-se no “modo avião”... Porque, assim, você ainda pode usar o telefone para acessar o *Google Maps*, porque o GPS continua funcionando, você pode tirar fotos e gravar vídeos, mas a sua melhor amiga não pode te telefonar, sua mãe não pode te enviar uma mensagem dizendo que você deve voltar logo para comprar leite, etc. (risos). Então, sim, é cada vez mais difícil se perder, mas na realidade também não. É claro que se alguém vai a um lugar que conhece perfeitamente bem é realmente difícil se perder. Ali se deve fazer aquela operação de ver com outros olhos a realidade que normalmente se vê de certa maneira... Há muitas experiências a partir das quais você pode começar a se perder. Isto é, o importante não é se perder completamente e não saber mais como voltar para casa, mas é, em síntese, explorar lugares que você não conhece.

**Matheus: Uma dificuldade que sinto durante as caminhadas é saber para onde “direcionar” a atenção diante de tantas informações que a realidade me apresenta. Em meio a isso, como fazer um dado subjetivo, da experiência de caminhar, tornar-se um dado objetivo que pode ser mapeado<sup>12</sup>?**

**Francesco:** Então, agora não me lembro bem da citação na qual Guy Debord o escreve, mas ele fala sobre mover-se em um terreno passional-objetivo, no qual esses dois adjetivos, passional e objetivo, são obviamente contraditórios (risos). Porque a paixão é muito difícil de ser objetiva. As paixões são, geralmente, subjetivas. Quando duas pessoas se amam, já não sabemos se estão compartilhando a mesma paixão ou se cada uma entra com sua própria paixão. Então, falar de um terreno passional-objetivo ou tentar manter essas duas coisas juntas significa que existe uma experiência que é a da paixão, ou se preferir, aquela mais conectada à percepção, à interpretação poética, à consciência artística, estética, da sua presença em ação. E, depois, existe também uma objetividade, que é aquilo que você toca, que você vê e o que você critica em particular. Para os situacionistas era importante fazer uma crítica do urbanismo e não fazer uma proposta urbanística. Depois veremos que

<sup>12</sup> Esta questão foi formulada a partir das conversas com o Professor Dr. Rodrigo Nogueira Lima. Agradecemos o compartilhamento das ideias.

Constant faz algumas propostas. Mas, para eles, era importante que, através da deriva, também se conhecesse as contradições da cidade, da sociedade, isto é, trazê-las à tona. E, por isso, de algum modo, também os jogos objetivos são importantes em uma deriva, não é apenas a paixão. Quanto a mim, eu caminho com diversos papéis em mente. O primeiro é certamente o do artista e por isso, para mim é um prazer estético, é um prazer existencial caminhar à deriva. Não posso deixar de fazer, porque me sinto bem, é bom para mim, para o espírito. Ou seja, o primeiro motor que me move é precisamente do tipo extático-estético... Depois, não sei se digo que como urbanista, enfim, penso sobre a cidade, sobre os fenômenos que observo e me interessa caminhar com os alunos, pensando sobre o que vejo, sobre quais são os mecanismos com os quais se constrói a cidade. Quando você vai a essas zonas, muito frequentemente vê coisas que ninguém lhe disse antes, simplesmente. Ou às vezes você sabe, porque já tinha lido algo, um artigo, uma lei, mas é diferente quando você vê e pode tocar; você vê as contradições evidentes e também o bom senso com o qual se deveria fazer a cidade.

Então, com certeza a crítica é objetiva. Depois, se você quiser fazer projetos nesses locais, eu não sou contrário a isso, mas você já tem outro papel, não é mais o do artista que vai experimentar, você está pensando em transformar o espaço, você já tem outro objetivo. No entanto, a experiência de caminhar te permite ver uma série de detalhes que, se você não tivesse feito essa prática como arquiteto, não seria capaz de dar valor a tantas coisas que existem no terreno. Podem ser caminhos que atravessam o lote sobre o qual você deve criar um projeto, que já te dão informações sobre os usos desse espaço. Você deve saber que se esse caminho existe é porque talvez haja um ponto de ônibus aqui, um supermercado ali atrás, e, portanto, se você fizer um projeto que interrompa essa direção, deverá imaginar que esse fluxo deve ser rearticulado de algum modo, pelo menos. Ou muitas outras coisas, enfim, ou mesmo os habitantes que estão lá, as relações que já existem naquele lugar. Se você tira um pouco da visão "top down" da planimetria, da cartografia "militar", urbanística, do Autocad e entra um pouco mais no terreno, na minha opinião, você é um arquiteto melhor, você consegue fazer coisas que são mais inerentes, mais contextuais, certamente. No manifesto que está no livro *Caminhar e Parar* eu escrevo: "faça amor antes de fazer projetos". É necessário ir ao local onde você deverá construir quando alguém pede que você faça um projeto. Para realizá-lo naquele lugar, você deve estar lá por muito tempo, você deve ficar durante o dia, durante a noite, você deve beber com os amigos, deve fazer amor com a sua companheira, você precisa buscar se envolver e estar imerso. Isso pode ser bom para a arquitetura, porque quanto mais você fica no abstrato do Autocad ou Photoshop, mais se afasta do lugar propriamente dito, da sua atmosfera.

A meu ver, também como arquiteto, é possível obter dados objetivos de uma caminhada ou mesmo da exploração artística de um espaço, de um terreno. Mas você pode ver uma caminhada de várias maneiras. Para mim o mais importante é que se compreenda o prazer estético-extático em fazê-la, e, depois, cada um poderá voltar para casa e tirar o proveito que deseja: fotografias; vídeos; poemas; projetos arquitetônicos. Para mim, o importante é você conseguir entrar através da arte.

**Stefano: Eu gostaria de entender – depois descobriremos na segunda-feira como acontece - quanto há de margem individual, de caminho individual, e quanto se cria, mesmo fisicamente, um único corpo da massa das pessoas que fazem a caminhada? Como se dá esse jogo e de que modo é criada essa unidade?**

**Francesco:** Não saberia responder outra coisa, além do fato de que isso acontece de uma maneira absolutamente natural. O grupo é aquele que estará lá. E depois, a meu ver, caminhamos todos juntos, porque, de qualquer forma, também é importante entender como se caminha; enfim, que não se caminha no asfalto, que não se caminha dentro da cidade, mas nas suas margens, que é preciso surpreender a cidade. Há uma série de locais nos quais eu gostaria de fazê-los entrar. Então no início eu conduzo e depois os deixarei livres, uma vez que vocês compreenderem um pouco o jogo, as regras do jogo. Se você quer saber sobre as regras, também posso explicar agora: quem perde tempo ganha espaço; não se pode voltar pelo mesmo caminho percorrido. Então existem regras, mas não gosto de dizer que caminhamos com regras. Porque podemos inventar outras. Mas, para mim, esse fato é útil, por exemplo, o fato de não poder voltar para trás é uma frase que o Stalker diz, retirada do filme de Tarkovski. No momento em que o cientista do filme quer voltar porque perdeu a bolsa, na qual há a bomba necessária para a explosão da Zona, a personagem do Stalker diz: “Não se pode voltar atrás, porque as regras aqui são outras”. De qualquer forma, eu te digo que é funcional continuar em frente explorando. Porque se você não puder voltar, no momento em que seu caminho estiver fechado, você será forçado a escalar, será obrigado a tocar a campainha daquela senhora para saber se ela abre para que você entre pela janela e depois possa sair pelo outro lado; será obrigado a construir uma ponte para atravessar o rio. Ou seja, o fato de você não poder retornar pelo mesmo caminho te impulsiona a realizar mais ações. É só por isso que eu uso essa regra. No fundo, eu não me importo se você volta para trás ou não, mas é uma boa maneira de levá-lo a avançar com todos os meios necessários.

Em resumo, as regras são mais ou menos essas: quem perde tempo ganha espaço; não ter relógio, horário ou pressa – pressa não mesmo (risos), temos somente tempo a perder e muito espaço a ganhar se nos perdermos. E a terceira? Ah sim, o tabu da propriedade privada. Peço para não termos o problema da propriedade privada, porque a maior parte do percurso será em lugares onde não temos o direito de estar. Essa é uma ação de responsabilidade individual que cada um faz, mas se você tiver um problema, verdadeiramente seu, atávico, de não querer entrar em uma propriedade privada sem pedir permissão, então volte para trás, será melhor... (risos). Eu te digo imediatamente: nós vamos pular muros e entrar em propriedades privadas. Enfim essas são as regras.

Se quiserem, posso fazer uma última fala sobre Constant<sup>13</sup>. Acima de tudo para entender como todo esse discurso artístico e teórico em certo momento acaba nas mãos de Constant, que era um grande artista, que desenvolve *New Babylon*. É a primeira utopia nômade da história da arquitetura. Antes dele, ninguém tinha imaginado uma sociedade errática como a que havia antes do Neolítico. É uma nova Torre de Babel, que ao invés de crescer verticalmente, vai na horizontal.

Esta imagem é a representação simbólica de *New Babylon* (Figura 11). Feita com colagens dos mapas de viagem de Constant. Ele corta pedaços de Veneza, Turim, Amsterdã, Madri, Londres e os transforma em setores da nova cidade de *New Babylon*, que será a casa de todas as culturas e que dará origem a uma nova raça híbrida, em eterno movimento, composta por todas essas cidades.

Com Constant, passamos da cidade lúdica para a cidade nômade:

*New Babylon não termina em lugar nenhum (sendo a Terra redonda); não conhece fronteiras (não havendo economias nacionais) ou coletividade (sendo a humanidade*

<sup>13</sup> Para mais informações sobre os trabalhos de Constant é possível acessar a página dedicada a ele no blog de Francesco: <http://articiviche.blogspot.com/p/constant.html>.



**Figura 11 (em cima):** Representação simbólica de *New Babylon*. Fonte: acervo de Francesco Careri, 2020.

**Figura 12:** Grupo Sinti em Alba. Fonte: acervo de Francesco Careri, 2020.

14Os Sinti, assim como os Rom, fazem parte do povo europeu com línguas de raiz romaní e também são chamados de modo genérico de ciganos.

*flutuante). Cada lugar é acessível a cada um e a todos. Toda a terra se torna uma casa para os seus habitantes. A vida é uma viagem infinita ao redor do mundo que está mudando tão rapidamente que sempre parece outro (CONSTANT, 1974).*

Estamos de volta a Alba. Após o Congresso Mundial dos Artistas Livres, Constant (pintor do grupo COBRA e amigo de Asger Jorn) permanece por três meses na casa de Pinot Gallizio. Ele (entende) percebe que Gallizio está muito ligado a esses Sinti, nômades piemonteses<sup>14</sup>. Como toda a cidade estava contra eles, Gallizio oferece um terreno seu a eles. Constant fica muito interessado neste espaço. Ele faz um projeto de um acampamento permanente para os ciganos de Alba (Figura 12) e esse projeto está na origem da série de maquetes de *New Babylon*.

Outra coisa fundamental: a filosofia política contra o trabalho estava na base do discurso de Constant. Como se faz uma sociedade se tornar nômade? A primeira coisa é tirar a exploração do homem sobre o outro homem. O trabalho é o motivo pelo qual permanecemos em um só lugar, porque moramos em um local próximo ao nosso trabalho. Se eu não trabalho mais, não estou ligado a um local por motivos de trabalho, logo, posso começar a ser um nômade e viajar novamente pelo resto da minha vida. É uma cidade na qual se presume a robotização geral, a socialização de todos os meios de produção. Seriam os robôs que trabalhariam na terra e forneceriam comida. Não seria necessário se desgastar. Isso não significa que seríamos todos felizes. Não é uma utopia paradisíaca, mas nos permite voltar a ser nômades, tomarmos a vida e o tempo em nossas próprias mãos e inventar outro estilo de vida. Em certo momento, a *New Babylon* se levanta da terra, como uma nave espacial (Figuras 13 e 14).

O urbanismo unitário é onde Debord e Constant estão de acordo, mas depois eles discordarão sobre esse ponto. O urbanismo unitário seria como um passo adiante em relação à situação, em uma escala mais abrangente. Lembrem-se de que estamos em 1958 e a história da arquitetura nesse momento vê tudo isso como um alienígena.

Essa é a imaginação dele, mas depois os neobabiloneses construiriam a cidade deles como lhes parecesse útil. Constant começa a se tornar muito famoso em certo momento, faz sonhar com um mundo diferente, faz sonhar com a revolução que está por vir. Depois ele entra em conflito com Debord e decide deixar a Internacional Situacionista. Mas, na realidade, ele sempre manterá contato com Debord. Nesse momento, a Internacional Situacionista se torna um movimento político e participa de maio de 1968 em Paris.

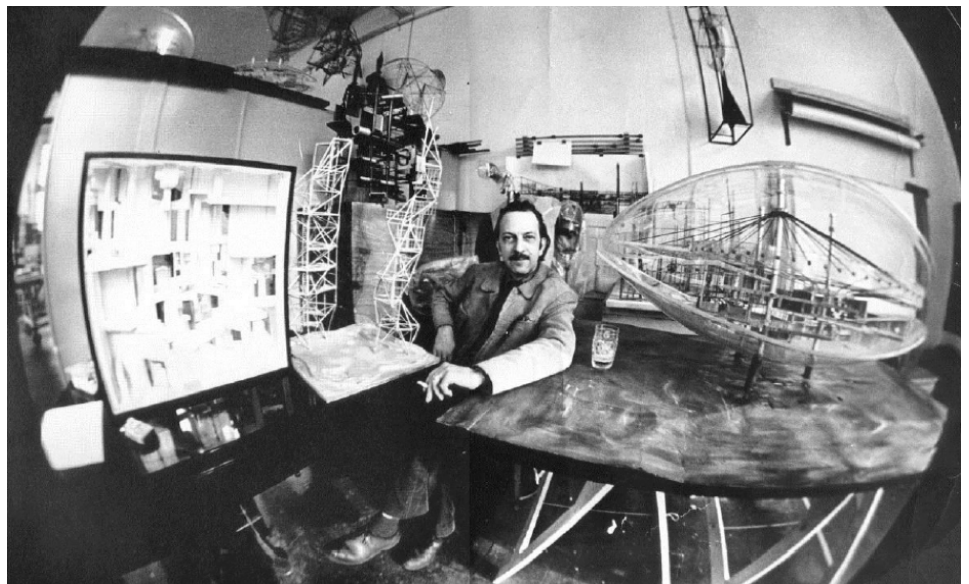
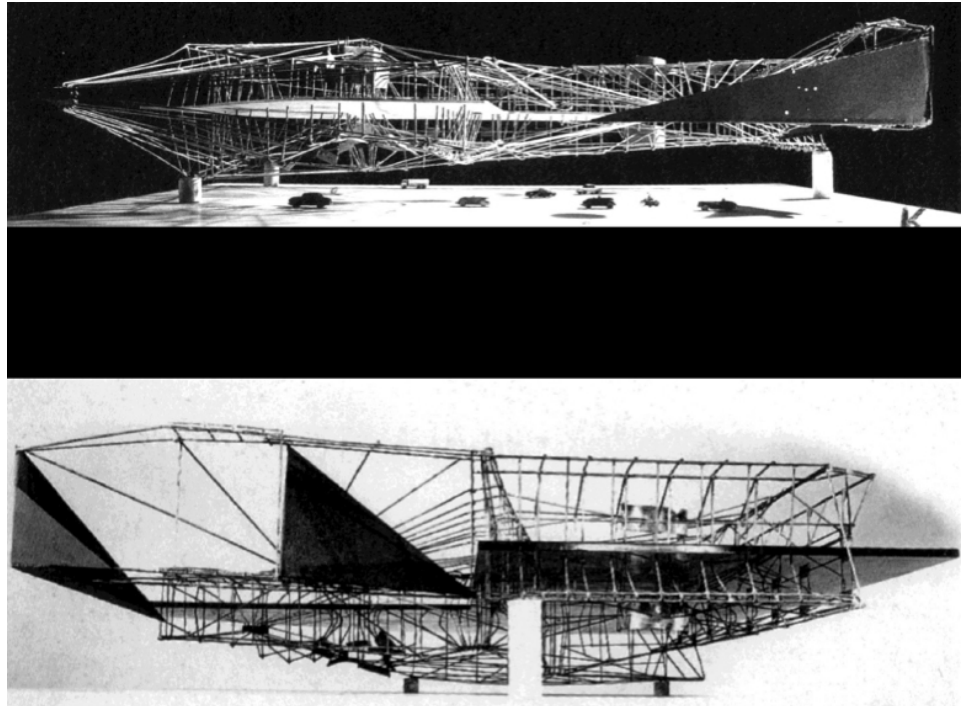
Termino aqui com uma bela frase de Henry Lefebvre (apud Lambert, 1997, p.7): *"Bisogna distinguere gli utopisti dagli utopiani, ossia le utopie astratte dalle utopie concrete, [...] il pensiero utopista esplora l'impossibile, mentre il pensiero utopiano sprigiona il possibile."*<sup>15</sup>

<sup>15</sup> "Devemos distinguir os utopistas dos utopianos, ou seja, as utopias abstratas das utopias concretas (...) o pensamento utopista explora o impossível, enquanto o pensamento *utopiano* torna o possível real." (tradução nossa).

*New Babylon* como uma utopia concreta, uma utopia na qual "o possível" pode prevalecer. O que já podemos ver ao redor não é uma utopia completamente abstrata, mas a partir desse pensamento se pode imaginar outro tipo de espaço.

**Matheus: Uma última pergunta. No contexto da pandemia em que nos encontramos muito se está pensando sobre as consequências dela sobre as nossas vidas. Alguns autores falam da passagem para um "corpo mais controlado", outros se perguntam se o uso do espaço público será o mesmo depois de tudo isso. Para você, a força da utopia de *New Babylon* se torna ainda mais importante nesse momento para pensar em futuros possíveis?**

**Francesco:** Sim (risos). É difícil falar sobre este momento, porque, como você vê, ele muda. Até nossas expectativas do que aconteceria em relação a tudo isso... Ainda estamos muito imersos, então é muito difícil ver quais serão as saídas. Certamente o espaço é mais controlado, certamente tudo é mais controlado, mas estou muito confiante, quero dizer, acredito que por mais que eles possam te colocar preso em



**Figura 13 (em cima):** Maquetes de *New Babylon*. Fonte: acervo de Francesco Careri, 2020.

**Figura 14 (embaixo):** Constant em seu ateliê. Fonte: acervo de Francesco Careri, 2020.



uma cela, sempre haverá uma grande força para romper as celas e, portanto, para viver fora de tudo isso. De qualquer forma, há a possibilidade de viver “às margens”, dentro, fingindo estar dentro, mas estando um pouco ao lado... Enfim, não digo contra, porque nunca me oponho totalmente em fazer muros porque acredito que os muros se quebram. Ao invés disso, é melhor ser suave... Ontem, o Papa disse uma coisa bonita, com a qual eu concordo muito. Ele disse que o pior da pandemia é não fazermos nenhum tesouro (???) da própria pandemia. Se não aproveitarmos esse momento, esse fato é ainda pior que a pandemia. Ou seja, a pandemia já está dada, e se agora não soubermos aprender algo com isso, esse é o pior pecado que pode nos acontecer... Minha sensação um pouco é essa. Ou seja, na realidade, que ninguém queira pensar em mudar o mundo como em alguns momentos todos nós pensamos nas primeiras semanas... Concordamos que nada seria mais como antes e que não se poderia recomeçar como antes... E tudo isso não está acontecendo, estão fazendo com que cada um de nós, individualmente, pratique a própria vida de acordo com certos princípios. Vamos torcer para que aconteça [algo diferente]... Quero dizer, é inacreditável que isso não esteja acontecendo. Esta é a coisa mais terrível.

Então, como serão nossas cidades? Eu não sei. É provável que, se elas se esvaziarem..., os centros em torno das grandes cidades comecem a serem reocupados, porque lá você vive melhor, é mais seguro em pequenas vilas, é mais controlado, se pode trabalhar remotamente. Talvez haja um processo de “desmetropolização”. Na Itália, é mais fácil do que o Brasil eu imagino. Porque não sei se São Paulo se desmetropoliza... Onde irão viver tantos milhões de pessoas? Ou seja, não sei o que isso significa no Brasil ou na Argentina em suas megalópoles; se existe a possibilidade, se existem também outros centros, aldeias abandonadas, antigas aldeias agrárias, áreas rurais que podem ser reabitadas. Aqui nós pensamos um pouco sobre essas coisas, atualmente.

Mas, certamente, continuarão a chegar pessoas do sul do mundo, a migração. Pode ser que o turismo termine, mas certamente a migração não terminará. E, portanto, pensar em uma sociedade neobabilônica, composta de muitas culturas, que vivem juntas, experimentando novas formas de vida, para mim, é absolutamente central. Isso é o que estou buscando fazer com o projeto C.I.R.C.O.<sup>16</sup>, como foi apresentado em outra aula: tentar encontrar espaços para os nômades urbanos, para os que estão em trânsito, para um “habitar transitório”. Acredito que tudo isso sirva. Serve hoje, já serviu ontem e certamente servirá amanhã. Portanto, vírus ou não vírus, o movimento migratório continuará. De fato, se o vírus ataca a África, o Hemisfério Sul, como já está acontecendo na América do Sul, esses movimentos aumentarão. Ou seja, estamos condenados a viver juntos entre pessoas diferentes. Sobretudo, acabamos compreendendo que vivemos na mesma Terra, ou seja, que estamos todos no mesmo mundo. De certo modo, o vírus nos fez muito próximos. E ter essa consciência para mim é importante. Acredito que o discurso criado há 70 anos por esses senhores tenha muito sentido ainda hoje.

**Matheus/Paulina: Obrigado, Francesco, e obrigado a todos.**

**Francesco:** Eu que agradeço. Pelo menos fizemos a aula um pouco mais divertida.

<sup>16</sup>O projeto C.I.R.C.O. (*Casa Ir-rinunciabile per la Ricreazione Civica e l'Ospitalità*) propõe repensar os espaços de acolhimento dos migrantes e populações móveis, a partir da reutilização do patrimônio imobiliário romano abandonado ou subutilizado. Mais informações em: <<https://laboratoriocirco.wordpress.com/>>.

## Apoio financeiro

A realização desta entrevista foi possível graças ao apoio financeiro da FAPESP, através da Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior concedida, processo número: 2019/22860-8.

Nota: As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

## Referências bibliográficas

- ANONIMO, Réponse a une enquete du groupe surréaliste belge. In: *Potlatch*, nº5, 1954
- BANDINI, Mirela. *L'estetico il politico: da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957*, Costa & Nolan, Ancona-Milano, 1999.
- DEBORD, Guy; JORN, Asger. *Mémoires: Structures Portantes d'Asger Jorn*. Copenhagen: Internationale Situationniste, 1959.
- DEBORD, Guy. Théorie de la dérive. In: *Les Lèvres Nues*. Paris, n.8/9, 1956.
- BERRÉBY, Gérard. *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste : 1948-1957*, Paris : Allia, 1985.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: Studio dell'elemento del gioco nella cultura*, 1948.
- CONSTANT. *New Babylon*. Haia: Haags Gemeentemuseum, 1974.
- ALBERTS, ARMANDO, CONSTANT, OUDEJANS. Primeira Proclamação da Seção Holandesa da Internacional Situacionista. In: *Internationale Situationniste*. N.3, dezembro de 1959.
- JORN, Asger; DEBORD, Guy. *Fin de Copenhague*. Copenhagen: Bauhaus Imaginiste, 1957.
- LEFEBVRE, Henry. In: LAMBERT, Jean-Clarence. *New Babylon – Constant : Art et Utopie, textes situationnises*. Paris: Cercle d'art, 1997, trad it. Francesco Careri.
- PIETROIUSTI, Cesare. *Pensieri non Funzionali* (1978-1996). Nápoles: Edizioni Morra, 2000.
- VV.AA. Réponse à une enquête du groupe surréaliste belge. In: *Potlatch*. n.5, 20 de julho de 1954, p.41-42.
- WOLMAN, Gil. *Intervento al Congresso di Alba*, 1956.

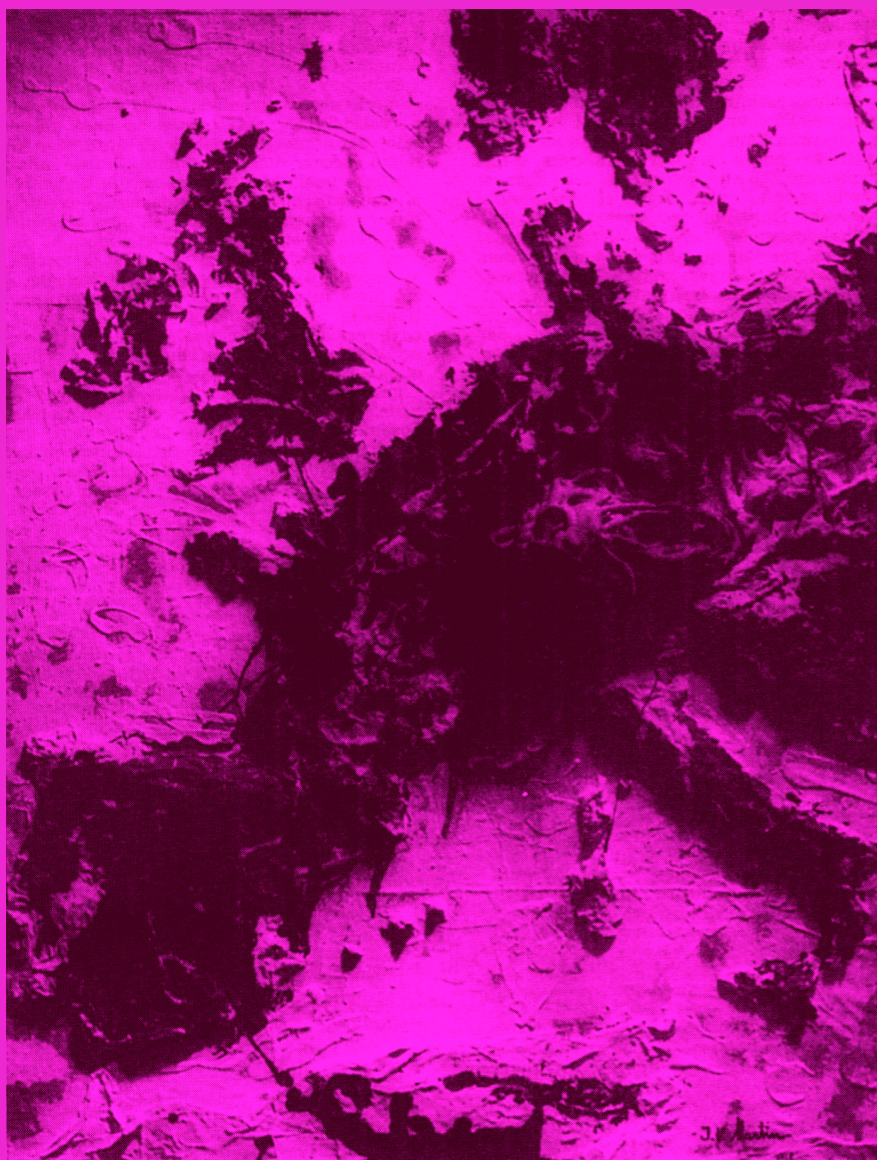
# O gosto do mundo. Exercícios de paisagem

Resenha do livro de  
**Jean-Marc Besse**

(BESSE, Jean-Marc. O gosto do mundo. Exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: UERJ, 2014)

por:

**Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes\***



**Figura da página anterior:**

A Europa 4 horas e meia após o início da 3ª guerra mundial. Fonte: Boletim n. 9 da Internacional Situacionista, p.32. (Imagem acrescentada pela Revista Risco ao presente artigo)

**J**ean-Marc Besse (França, 1956) é filósofo de formação. Possui interesse em epistemologia e história da ciência, e dedica-se, especialmente, aos temas da paisagem, do ambiente e da geografia. Besse é professor pesquisador na Universidade de Paris I e História e Cultura da Paisagem na École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles. Em 2019, outro título de sua autoria também foi traduzido e publicado no Brasil pela Editora Perspectiva: “Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia”. Em “O gosto do Mundo. Exercícios de Paisagem” (Ed. UERJ, 2014), Besse desenvolve uma reflexão sobre a paisagem de diferentes pontos de vista, apresentando problemáticas contemporâneas sobre o conceito de paisagem – atualmente compreendida dentro de uma complexa relação com o poder político e econômico e, particularmente, com o projeto urbano e a concepção da cidade de forma geral.

O livro está dividido em cinco capítulos: “As cinco portas da paisagem – ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas”; “Geografias aéreas”; “A paisagem, entre a política e o vernacular”; “Cartografar, construir, inventar – notas para uma epistemologia do encaminhamento do projeto” e, por fim, “Paisagem, hodologia, psicogeografia”.

Em “As cinco portas da paisagem – ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas”, o autor apresenta cinco perspectivas epistemológicas da paisagem: “A paisagem é uma representação cultural e social”, “A paisagem é um território fabricado e habitado (leitura de John Brinckerhoff Jackson)”, “A paisagem e o meio ambiente material e vivo das sociedades humanas”, “A paisagem é uma experiência fenomenológica” e “A paisagem como projeto”.

Em “A paisagem é uma representação cultural e social”, a paisagem é abordada a partir do ponto de vista da dimensão da vida mental do ser humano, ou seja, como

Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes é Arquiteta e Urbanista, Professora da Universidade Paulista UNIP, Campus Araraquara, ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-8094-1120>>.

uma interpretação, uma leitura, ou ainda uma expressão de certo tipo de linguagem. Nesta categoria, a paisagem é sempre uma expressão humana, um discurso, uma imagem, individual ou coletiva, que leva em consideração tanto a subjetividade da percepção, como os códigos culturais. Entre representantes desta categoria está a própria obra de arte, que inaugurou a paisagem com a pintura Renascentista e a invenção da “janela”, emoldurada no quadro do artista.

Nesta perspectiva, a paisagem é uma interpretação mais geral sobre a sociedade e está sujeita às técnicas e aos diferentes suportes de percepção, como a fotografia, o cinema, o vídeo, mas também, o trem, o automóvel, o avião, que são capazes de deslocar o problema da representação da paisagem, definir os objetos paisagísticos e produzir afetos específicos. Os objetos paisagísticos também se transformam, se outrora o mar e a montanha ganharam valor paisagístico paralelamente ao surgimento do discurso do sublime<sup>1</sup>, temos hoje os espaços urbanos, os equipamentos industriais, os sistemas de armazenamento e distribuição da energia, as autoestradas, entre muitos outros elementos ligados à vida contemporânea. Por sua vez, os artistas também ultrapassaram o campo tradicional do exercício da arte, abdicando das molduras dos quadros e das galerias, para instalar suas obras nos territórios abertos da cidade e da natureza, ou ainda mais, propondo a própria ação estética dentro do ambiente natural ou urbano, o que dá à arte uma dimensão geográfica e paisagística.

É por essas novas percepções e pelo surgimento de novas categorias estéticas que o autor considera a importância de incorporar as ‘novas sensibilidades paisagísticas’, a uma abordagem que dê conta das relações entre, por um lado, o surgimento de ‘novos objetos paisagísticos’ e, de outro, a definição de ‘novos valores e normas paisagísticas’.

Em “A paisagem é um território fabricado e habitado”, o autor pauta-se na leitura de John Brinckerhoff Jackson, um dos principais representantes do pensamento contemporâneo da paisagem nos Estados Unidos (1909-1996), e fundador da revista *Landscape* (em 1951). Aqui, Besse procura elucidar a noção de paisagem definida a partir de um território produzido e praticado pelas sociedades humanas, que extrapola a representação mental, e que evidencia suas relações com as questões econômicas, políticas e culturais. Segundo a teoria jacksoniana a paisagem é uma ‘produção cultural’ e não está separada da vida cotidiana, é um ‘espaço organizado’, ‘composto e desenhado pelos homens na superfície da Terra’; é uma ‘obra coletiva das sociedades’ que transforma o substrato natural.

Nesta perspectiva, considera-se a dimensão projetual da paisagem, nela é possível ‘ler a paisagem’ a partir da sua morfologia, de seus elementos estruturantes, interpretando-a como um projeto da sociedade, como por exemplo, as fronteiras de uma comunidade, a repartição de terras entre as famílias, a construção das estradas. Essas formas de organização, por sua vez, revelam as relações que as comunidades estabelecem com o trabalho, o lazer, com as pessoas, com a natureza e o próprio mundo exterior.

Em “A paisagem é o meio ambiente material e vivo das sociedades humanas”, o autor inicia sua reflexão a partir da definição de *ecúmeno*, termo utilizado na geografia para distinguir a área geográfica que é habitada pelo homem, do restante do globo terrestre. Ressalta-se, sobretudo, que houve uma transformação na noção de *ecúmeno* a partir do Renascimento e das descobertas das novas terras, ‘que deslançou o processo

<sup>1</sup> Corbin, Alan. *La Territoire du vide. L'Occident et désir du ravage, 1750 – 1840*. Paris: Aubier, 1998. In: Besse, J. M. p. 22.

de fusão dessas duas superfícies'. Hoje, pode-se pensar a Terra como um planeta totalmente humanizado. Dentre essas distinções intelectuais sobre o *ecúmeno* e o planeta, a ciência da paisagem desenvolve-se numa terceira abordagem teórica, que Besse chama de 'realista'.

Na perspectiva 'realista' a paisagem excede as significações subjetivas e sociais para abarcar um conjunto complexo e articulado de objetos. A paisagem é o vento, a chuva, a água, o calor, o clima, as rochas, mas também é a topografia, a geologia, as formações vegetais, ou ainda, as estradas, as unidades de povoação, as estruturas parcelares e fundiárias (...). Enfim, a paisagem é vista como uma totalidade dinâmica, evolutiva, variável e que possui uma temporalidade própria.

Em "A paisagem é uma experiência fenomenológica", Besse desenvolve uma perspectiva que vai ao encontro da experiência com aquilo que nos é exterior, com as qualidades sensíveis do mundo, com a paisagem. Entretanto, nesta abordagem, a paisagem não é um objeto apreensível, mas um modo de estar no mundo, de vivenciá-lo, de ser "tocado fisicamente pelo mundo ao redor, suas texturas, estruturas e espacialidades". Como exemplo, Besse cita a caminhada, principalmente, porque na experiência da caminhada há a 'disponibilidade do corpo' a dados sensíveis do mundo, o que provoca a noção de 'estar no mundo'. Essa experiência é que fundamenta a própria paisagem, ou seja, quando a subjetividade – que é algo interior ao sujeito – é colocada fora de si mesmo. Acrescenta, que a experiência radical da paisagem 'é o sujeito fora e um fora sem objeto'. Neste caso, a paisagem é um acontecimento, um evento singular e sempre diferente da exterioridade. Sua representação só é possível na arte, não como representação da paisagem, mas como possibilidade de tornar 'visível o invisível'<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>Straus. Erwin. *Du sens des sens*. In: Besse, J. M. p. 53.

Em "A paisagem como projeto", Besse problematiza a caminhada, colocando-a como crítica do real. Observando que caminhar não é uma forma passiva de estar no mundo, 'é questionar o estado do mundo', 'experimentá-lo', é 'requalificá-lo', no sentido de promover novas qualidades, novas intensidades. Diversos artistas propuseram e propõem a caminhada a partir desta perspectiva, como por exemplo, Richard Smithson, Richard Long, Hamish Fulton, mas também, toda a exploração do espaço urbano da metrópole moderna, com o flunar baudelairiano, a deambulação surrealista, e, posteriormente, a deriva situacionista, o ir a Zonzo do grupo Stalker<sup>3</sup>.

<sup>3</sup>Careri. Francesco. *Walkscapes*. O Caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. In: Besse, J. M. p. 55.

Neste ínterim, Besse desenvolve a hipótese de que a noção de projeto utilizada pelos arquitetos e paisagistas seja a 'retomada acordada e deliberada dessa abordagem experimental da realidade paisagística'. Isto, porque a paisagem contribui para deslocamento do questionamento sobre a habitação humana ao se ocupar, por exemplo, mais do que com o prédio e suas estruturas internas, com as relações que o prédio mantém com o entorno, com seu contexto<sup>4</sup>. A propósito, a palavra contexto relaciona-se à ideia de "tecer com", que se encontra na essência do projeto de paisagem, capaz de articular as particularidades da localização, do território e do meio natural.

<sup>4</sup>Gregory. Paola. *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*. Roma/Bari: Laterza, 1998. In: Besse, J. M. p. 56.

Concluindo a apresentação das 'cinco portas da paisagem', Besse parte para as 'Geografias aéreas'. Inicia apresentando a ampliação da perspectiva sobre o mundo humano a partir da fotografia de avião. Esse olhar aéreo permitiu uma nova compreensão das relações do homem com o território, implicando, sobretudo, no quadro mais geral do pensamento geográfico: "o avião é uma reabilitação do grande livro do mundo e

da sua escrita: a terra é escrita, geo-grafia". Esse olhar afastado do solo é fundamental para um tipo de abstração que confere ao geógrafo uma compreensão das realidades terrestres, dos seus tamanhos e formas, dos seus detalhes, que não teria preso ao solo. Essa mesma inteligência está presente na cartografia: "Queria muito subir ao topo da mais alta das pirâmides, de onde teria visto todo o Egito estendido aos meus pés como em um mapa geográfico", relata o viajante e escritor Jan Potocki, em 1784, ao pé das pirâmides<sup>5</sup>.

<sup>5</sup>Potocki, Jan. *Voyage em Turque et em Egypte fait em l'année 1784*. Paris, 1788, carta XVIII, pp. 133-4. In: Besse, J. M. p.72.

A 'visão de voo de pássaro' acompanhou diferentes momentos históricos sempre atrelada a uma visão filosófica, à contemplação do mundo e à 'glorificação' da paisagem que se apresenta. Nesse interim, Besse cita os panoramas no século XIX, e seu sucesso junto ao público, e, mais recente, as exposições de fotografias mostrando 'a Terra a voo de pássaro'. Ambos os exemplos demonstram a descoberta do estado de um mundo que virou 'espetáculo'.

Besse também destaca a 'vista a voo de pássaro' e sua importância no campo do projeto no período do Renascimento, com a construção da perspectiva. O desenho em perspectiva inaugura uma representação da cidade nunca antes vista e que se enquadra como uma 'figura utópica da cidade', diferente do panorama e do geometral<sup>6</sup>.

<sup>6</sup>"A vista panorâmica apresenta-se como uma elevação, uma visão frontal: o olhar é grudado ao solo, a cidade está ao longe, mas só vemos dela os primeiros prédios, os outros permanecem ocultos. O geometral apresenta-se, por seu turno, como um plano: a cidade é oferecida numa olhada em sua totalidade, mas como pura superfície, figura geométrica". In: Besse, J. M. p. 74 – 75.

Entretanto, é a partir do século XIX que esse olhar lançado do alto passa a ser uma experiência possível a partir dos voos de balão (Montgolfier, 1783), multiplicando-se as vistas panorâmicas das cidades, tanto nas representações picturais que irão ocupar as exposições universais, como nas páginas de jornais. Posteriormente, nos anos 1920, a aviação e a fotografia aérea, tornam-se uma ferramenta da arqueologia ('arqueologia aérea') e da geografia histórica, revelando uma 'geografia das ruínas' que comunica, a partir das diversas camadas, as atividades humanas até então invisíveis.

Sob a ótica do projeto, a vista de pássaro também se transforma em ferramenta e campo de análise no século XX. Destaca-se o olhar aéreo como denunciador da própria realidade da cidade, como nas palavras de Le Corbusier:

*Desejamos mudar alguma coisa no mundo presente. Pois a vista de pássaro nos deu o espetáculo das nossas cidades e do país que as cerca e esse espetáculo é indigno. [...] O avião denuncia! Denuncia a cidade! Denuncia aqueles que dirigem a cidade. Temos agora, com o avião, a prova gravada pela placa fotográfica de que estamos certos em querer mudar as coisas da arquitetura e do urbanismo"*<sup>7</sup>.

<sup>7</sup>Besse, J. M. p. 101.

Em "A paisagem, entre a política e o vernacular", Besse problematiza a visão aérea a partir da sua dimensão política. Ressalta que numa perspectiva do desenvolvimento da cultura moderna e da sociedade capitalista, o território se transformou em mercadoria e espetáculo a ser contemplado 'de fora', e a paisagem 'vista do alto', corrobora para 'naturalizar' a dimensão desigual das relações sociais, ocultando a realidade dos processos históricos e conflitantes que a produzem. Para desenvolver seus argumentos, Besse distingue a 'paisagem política' – referenciando John Brinckerhoff Jackson<sup>8</sup>, – da paisagem vernacular'. Segundo Jackson, a paisagem política é o resultado da decisão de um poder central, que corresponde frequentemente à realização de um arquétipo, de um ideal social, religioso e moral, e sua manifestação é tão visível quanto a centralidade de seu ideal. Seu desenho no território é o da geometrização, de

<sup>8</sup>Jackson, J. B. *A la découverte du paysage vernaculaire*. Arles/ Versailles: ActesvSud/ENSP, 2003.

grandes eixos retilíneos que se estendem a partir de um centro de decisão, indiferente à topografia, à hidrografia, à natureza dos solos e dos subsolos. Como exemplo, tem-se a grade territorial americana, concebida por Thomas Jefferson em 1784, quando dividiu o território, conformando os estados americanos.

Para desenvolver a noção de paisagem vernacular, Jackson toma como exemplo a estrada, considera a 'estrada política' e a estrada 'vernacular'. A estrada política tem como objetivo reforçar e manter uma ordem política, organizando os fluxos materiais, de informação e de mercadoria, é uma estrada de grande escala, que liga grandes distâncias, é a expressão de um poder político central que busca organizar e controlar o território. A estrada vernacular, em contrapartida, se insere numa escala local, nos trajetos cotidianos, nas sendas, trilhas, estradas antigas que são estreitamente ajustadas às características do solo e da topografia. Ao contrário da 'estrada política' que visa a rapidez e a velocidade, a 'estrada vernacular' é flexível, lenta e não possui um plano geral.

Desta forma, a paisagem política tem como desafio ordenar e regular as relações, as circulações, as distâncias, tanto dos homens, quanto das mercadorias, enquanto a paisagem vernacular – mais difícil de perceber por não possuir a marcação das fronteiras políticas e nem os marcos convencionais que orientam o território – é mais adaptável às circunstâncias, ela é tática e não estratégica, ou seja, baseia-se num conjunto de hábitos e costumes, e, evoluem à distância e à margem dos grandes eixos visíveis do poder.

Em "Cartografar, construir, inventar – notas para uma epistemologia do encaminhamento do projeto", Besse desenvolve uma reflexão sobre o potencial do mapa enquanto instrumento de representação, interpretação e transformação do território. Desde os tempos de Ptolomeu na Alexandria, até os geógrafos contemporâneos, a cartografia significa representar graficamente toda a territorialidade que não é possível ser apreendida pelo olho humano. Problematizando as relações que o mapa estabelece com a realidade e como o mapa elabora a realidade, o autor desenvolve uma reflexão sobre o 'cartografar', o 'construir' e o 'inventar'. Parte de uma questão paradoxal, intrínseca ao mapa, de que a representação da realidade é singular: "o mapa institui uma entidade intencional que é aquela à qual nos reportamos como sendo a realidade". Neste sentido, o mapa pode ser considerado o criador e a expressão de um projeto em relação à realidade.

Observa-se que hoje existe uma maior liberdade e flexibilização da relação com o mapa na epistemologia e na história da cartografia. Os teóricos e historiadores cartográficos foram se desligando de uma concepção puramente "naturalista" e "positivista" do mapa, abrindo caminhos para mapas utópicos, religiosos, antigos. Esta abertura coincide com as atividades artísticas da *Land Art*, nos anos 1960, quando alguns artistas, como Denis Oppenheim, Robert Smithson, Richard Long, passaram a utilizar o mapa como um "instrumento de extensão da espacialidade da obra no espaço real"<sup>9</sup>, revelando as dimensões reflexivas e criativas do mapa, que também é um projeto de interpretação e de transformação do território. Hoje o mapa é um dado do trabalho artístico. Os artistas contemporâneos, segundo Nicolas Bourriaud, exploram "os modos de habitação, as múltiplas redes nas quais evoluímos, os circuitos pelos quais nos movimentamos e, sobretudo, as formações econômicas, sociais e políticas que delimitam os territórios humanos"<sup>10</sup>.

<sup>9</sup>Brayer, M. A., "Mesures d'une fiction picturale: la carte de géographie". Exposé, n. 2, 1995.

<sup>10</sup>Bourriaud, N. (dir.), "Topocritique: l'art contemporain et l'investigation géographique". GNS Navigation System. p. 143.



<sup>11</sup> Besse explica que a expressão “hodologia” foi forjada pelo psicólogo alemão Kurt Lewin e posteriormente, apresentado por John Brinckerhoff Jackson em 1984, em *A la découverte du paysage vernaculaire* e, em 1994, em *A Sense of Place, a Sense of Time*. A palavra *hodologia* vem do *hodos*, que significa estrada ou viagem. A *hodologia* é, portanto, a ciência ou o estudo das estradas”. O termo também já foi utilizado em um artigo de Derk de Jonge, “*Applied Hodology*”, publicado na revista *Landscape* (v. 17, n. 2, inverno 1967-1968, p. 10-11). In: Besse, J.-M.. p. 184.

<sup>12</sup> Sartre, J.-P. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris: Hermann, 1995 [1938]. In: Besse, J. – M.. p.194.

<sup>13</sup> Besse, J.-M. p. 212.

Em “Paisagem, hodologia, psicogeografia”, Besse retoma o tema da caminhada enquanto ‘experiência’ do espaço e da paisagem. Ele apresenta, primeiramente, o conceito de *hodologia* como a ‘ciência dos caminhos’ <sup>11</sup>. A expressão “*hodologia*” surgiu no início do século XX, pelo psicólogo alemão Kurt Lewin (1890-1947). Lewin elaborou uma teoria do comportamento que leva em consideração o meio ambiente *psicológico*, da transformação da paisagem pela percepção daquele que o atravessa.

Neste ínterim, a *hodologia*, além de associar o caminho como elemento que organiza e estrutura o território e a paisagem, considera a forma pela qual os seres humanos se deslocam e reagem a esses deslocamentos. Não se trata de um espaço com uma significação ‘objetiva’ ou ‘métrica’, sua malha não é euclidiana: a conduta do indivíduo dá-se segundo um conjunto de “desvios” e de caminhos, que correspondem às interpretações, emoções, expectativas, desejos. Jean-Paul Sartre também corrobora para essa caracterização da realidade hodológica ao considerar que o mundo não é um objeto absoluto, fechado em si e nem o homem um simples espectador exterior: “O homem e o mundo são seres relativos e o princípio do seu ser é a relação”<sup>12</sup>.

O termo *psicogeografia* cunhado em Paris pelos representantes do movimento letrista e, mais tarde, situacionista, envolve essa modalidade da percepção e da representação do espaço percorrido:

*“Os letristas e os situacionistas prolongam e reformulam propostas artísticas, poéticas ou filosóficas mais antigas, que fizeram da experiência física do espaço urbano e, em particular, da caminhada, uma das vias de acesso à compreensão das formas da cultura moderna, bem como uma das condições possíveis da superação da arte”* <sup>13</sup>.

Guy Debord considera a *psicogeografia* como a “geografia da verdadeira vida”, um prolongamento da própria geografia humana que inclui o ‘comportamento afetivo dos indivíduos’. A *psicogeografia* é um método para a transformação do mundo e se utiliza de outros instrumentos, como os mapas, plantas, vistas aéreas, os quadros estatísticos e, também, a deriva. A deriva é definida por Guy Debord como “uma técnica da passagem apressada por ambientes variados” e é a partir dela que há o reconhecimento dos efeitos de natureza psicogeográfica. Está presente na prática da deriva tanto a ‘crítica’ quanto o ‘projeto’ a partir da elaboração cartográfica da experiência, uma ‘cartografia influenciada’, que poderia ser compreendida também como uma ‘cartografia hodológica’, que apresenta a cidade não como uma superfície homogênea e contínua, definida pelas regras da geometria, mas que revela o espaço prático das ações gratuitas, das caminhadas apaixonadas, das experiências vividas, mas também desejadas, das sensações sofridas e provocadas.

# Onde se guardam os dormentes?

Relatos de uma deriva pelos arredores da Estação Ferroviária de São Carlos

Carlos R. Monteiro de Andrade,  
Luciano Bernardino da Costa,  
Rodrigo Nogueira de Lima



**Figura da página anterior:**

Sem título. Fonte: Autoria de Carlos R. Monteiro de Andrade.

**A** cidade se assenta sob frações de tempos e espaços nunca contínuos. Os processos que elas abrigam anunciam tanto o sempre novo, como aqueles que se perpetuam no esquecimento. No passo daquele que se debruça sobre a cidade, no entanto, abre-se o olhar desavisado, o corpo sensível às atrações latentes que fazem das zonas de tráfego, de morada e de passagem, um tempo presente a ser constantemente explorado. Na forma de arte, de ciência, de estado de espírito ou modo de vida, o caminhar toma diferentes acepções e ressignificações que ultrapassam os atos objetivos de percorrer, de partir e de chegar.

Verbos que imprimem um movimento contínuo de constante apagamento da matéria envoltória que são as cidades. Em seu oposto tem o caminhar das deambulações surrealistas, das derivas situacionistas, do andar como prática artística contemporânea, uma ação feita de persistências e efemeridades encontradas no território. Os traçados, as vias, os lugares e seus personagens são trama e urdidura que possibilitam a experiência do encontro e do acaso, para os surrealistas “mágica”, para os situacionistas “lúdico-construtiva”.

A cidade conhecida, objetiva, enjaulada pelas barras de aço do cotidiano, lugar de acontecimentos previsíveis e programados deve ser tensionada, nela inscrevendo fissuras que permitam àquele que caminha estranhá-la, reencantá-la, ressignificá-la, apropriá-la.

Uma pergunta, uma palavra, um disparador de deslocamento pode ser o mote para o encontro dessa experiência imprevista, como, por exemplo, essa que agora convidamos os leitores a percorrer: “onde se guardam os dormentes?”.

Marcamos para a tarde da sexta-feira treze de dezembro de 2019 a realização de nossas derivas pelos arredores da estação ferroviária de São Carlos e proximidades da linha férrea. A data escolhida, carregada de superstições como sabemos, foi quase por acaso, ou seja, não a forçamos, mas tampouco a evitamos. Adotamos o seguinte disparador para darmos início às nossas derivas: partindo de pontos diferentes da área delimitada de modo impreciso, mas que tinham na ferrovia e no conjunto de seus elementos visuais, plásticos, urbanísticos e arquitetônicos, as referências determinantes. Indagamos pessoas aleatórias com as quais cruzamos – “onde se guardam os dormentes?”.

A pergunta aberta possibilita a construção coletiva do seu significado e a realização concreta do imaginário da cidade a partir dos seus habitantes, o qual os derivantes buscam encontrar. As respostas subjetivas realizam o imaginário coletivo e favorecem a desorientação do percurso, relação dialética entre o imaginário coletivo e a aventura individual de cada derivante. Os princípios de jogo, de fragmentação, de criação coletiva, da surpresa, do inesperado, do acaso, constituem a experiência que escapa ao sentido de controle, de previsão e de unidade. Os relatos dessa experiência assumem a linguagem de produção de colagens as quais são animadas pelos mesmos princípios, acrescentados os de justaposição e sobreposição. Afinidades eletivas que atravessam dadaístas, surrealistas, letristas e situacionistas.

As ferrovias no Brasil se deslocaram de um meio de transporte de passageiros e de cargas, para habitar o nosso imaginário detendo um sentido poético, onírico, nostálgico. Falar de dormentes que memórias nos evocam? Quais sonhos produzem os dormentes? Que áreas da cidade permanecem adormecidas? Formular tal pergunta aos transeuntes urbanos, a que lugares nos leva? O absurdo inocente da questão ecoa como desconhecimento, suposições ou propósitos dos mais variados. Lança-nos a extensão da malha ferroviária, mas também a um ponto onde talvez se realizam. (espacialidade mutante) (reformular).

Caminhamos sem rumo, a ferrovia demarcando nossa deriva, com seus signos próprios, seus edifícios, vagões abandonados, mas também uma paisagem urbana particular, de velhas casas, ruínas fabris, grafitis marcantes, sapatos perdidos de passos tropicados. Nesse momento somos nômades, sem estradas nem carroças, amando ciganas e beltranas. Tomados pelo espírito errante os nossos olhos são os nossos pés, guiados por trajetos nos quais ladram cães adormecidos.

**Figura:** Mapa da deriva pelos arredores da estação ferroviária de São Carlos. Fonte: Google Maps, concepção Luciano Bernardino da Costa.

- Percurso: Luciano B. Costa
- Percurso: Rodrigo Lima
- Percurso: Carlos R. M. Andrade



onde se guardam os dormentes?



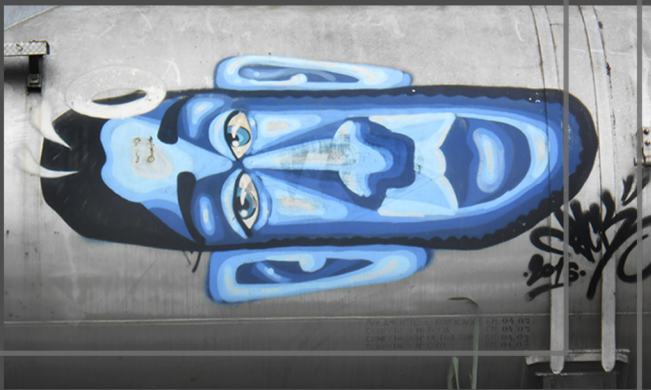
... nossos passos perdidos em uma deriva ferroviária



... lugares de pouso, ruínas fabris claudicando por trilhos anunciando dias febris. labirintos de uma cidade cortada socialmente



Vila Prado... do outro lado da linha [atravessada por] corrida de ferros cruzada por almas errantes sem ponto de fuga ... nem de partida



... Às seis horas, Louis Aragon e André Breton não podendo renunciar a conhecer a palavra-chave do enigma, exploraram uma parte do VI Distrito: mas em vão.



... Às seis horas, "O Espírito Novo", 1924.



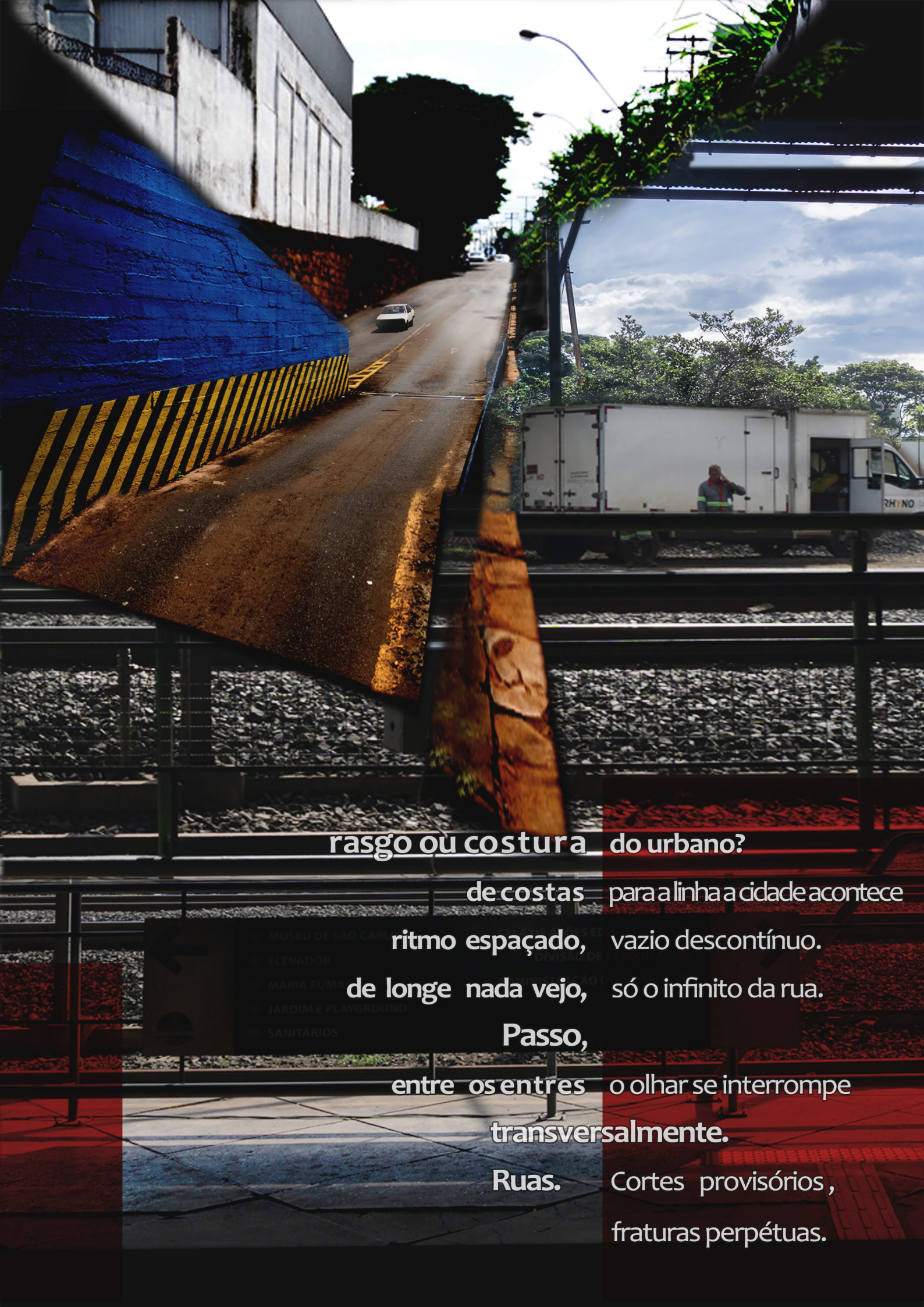




OS MEUS  
OLHOS  
SÃO OS  
MEUS PÉS







**rasgo ou costura do urbano?**

**de costas para a linha a cidade acontece  
ritmo espaçado, vazio descontínuo.  
de longe nada vejo, só o infinito da rua.**

**Passo,  
entre os entres o olhar se interrompe  
transversalmente.**

**Ruas. Cortes provisórios,  
fraturas perpétuas.**



nômades  
imigrantes  
trapeiros  
ciganos  
vagabundos  
circenses  
deambulantes  
flaneurs  
nhambiquaras  
estrangeiros  
dadaistas  
stalkers  
exilados  
retirantes  
desligados  
saltimbancos  
errantes  
andarilhos  
beduínos  
situacionistas  
hippies

nos  
encontramos  
nas  
fronteiras  
do mundo  
ou embaixo  
desta árvore.

### **Colagens dos percursos**

Colagens 1 e 4 (página 290 e 293 ) - Carlos R. Monteiro de Andrade

Colagens 2 e 3 (página 291 e 292 ) - Rodrigo Nogueira de Lima

Colagens 5 e 6 (página 294 e 295 ) - Luciano Bernardino da Costa